



UGO FELLONE

*Universidad Complutense de Madrid*

## Interfonografía en el post-rock español: el uso del sampleo en los grupos nacionales asociados al género<sup>1</sup>.

### *Interphonography in Spanish Post-Rock: The Use of Sampling in National Bands Associated with the Genre*

---

Como consecuencia del auge del hip-hop o la música *dance*, el uso de samples se ha convertido en una práctica bastante común en la actualidad. Aun así, el rock se ha mostrado prácticamente ajeno a ella al depender de una autenticidad basada en la interpretación en vivo y renegar de los trucos de estudio. En este artículo se analizará el caso del post-rock, uno de los pocos géneros en los que se conjuga el sampleo con la interpretación musical a la manera del rock, centrándonos en el modo en el que los grupos españoles asociados a la etiqueta desde mediados de los 90 hasta la actualidad han empleado esta práctica. Para llevar esto a cabo recurriremos a una reformulación de las funciones que Emilia Greco y Rubén López Cano adscriben al sampleo de acuerdo a la noción de interfonografía de Serge Lacasse.

Palabras clave: intertextualidad, interfonografía, post-rock, sampleo, rock, músicas populares urbanas, intermusicalidad, transfonografía.

*As a result of the rise of hip-hop and dance music, the use of samples has become a fairly common practice today. Nonetheless, it has been practically absent from rock music because it depends on an authenticity based on live performance and renouncing studio trickery. This article analyses the case of post-rock, one of the few genres combining sampling and the performance of rock music. More specifically, it focuses on the Spanish bands that have been associated with the genre since the mid-90s. This analysis has been carried out by reformulating the functions Emilia Greco and Rubén López Cano assigned to sampling in accordance with Serge Lacasse's idea of transphonography.*

*Keywords: intertextuality, interphonography, post-rock, sampling, rock, popular music, intermusicality, transphonography.*

---

Aunque en muchas ocasiones se entienda única y exclusivamente como un tipo de cita musical –por lo general de una canción de pop en otra–, el sampleo alude a la incorporación de cualquier sonido pregrabado dentro

---

<sup>1</sup> Este artículo ha sido posible gracias al programa de Ayudas para la Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Cultura de España.

de una pieza de nueva creación<sup>2</sup>. Esta práctica se ha vuelto relativamente común en las músicas populares urbanas de los últimos 35 años —gracias al desarrollo de tecnologías digitales como el sampler o las estaciones de trabajo de audio digital (DAW)<sup>3</sup>—, consolidándose como un marcador de estilo para el hip-hop y la electrónica y aproximándose tímidamente a otras prácticas musicales. El rock, a pesar de su clara dependencia de la tecnología, ha cimentado un discurso de escepticismo hacia los trucos de estudio, que son vistos como trabas para la consecución de una autenticidad que depende de la interpretación en vivo<sup>4</sup>. Esta es la razón por la que salvo géneros híbridos o ciertas corrientes más experimentales (desde el rock progresivo de Pink Floyd al eclecticismo de Mano Negra o Crudo Pimiento), el uso de procedimientos como el sampleo siga siendo poco común.

Una de las escasas excepciones a esta actitud se podría encontrar en el post-rock, un género de compleja historia que en los últimos años ha venido consolidándose como una práctica relativamente acotada en la que la interpretación de instrumentos “en vivo” a la manera del rock se ha visto acompañada por un frecuente uso de samples, especialmente de voz hablada. Esto lo convierte en un paradigmático objeto de estudio con el que poder analizar el uso de estas prácticas en el contexto del rock. Para este artículo hemos optado por centrarnos en el modo en el que los grupos españoles asociados al género se han aproximado al sampleo en sus álbumes de estudio (incluyendo EPs), dado que consideramos que la producción nacional es lo suficientemente reducida como para poder ser abarcada satisfactoriamente, presenta una amplia variedad de propuestas que pueden ser comparadas entre sí y está lo suficientemente influida por las prácticas extranjeras como para poder comprender (aunque sea parcialmente) cómo funciona este género a escala global.

Así, nuestro principal propósito será entender cómo los grupos españoles asociados al post-rock han ido incorporando el sampleo, evaluando el modo en el que esta práctica ha ido cambiando con el paso del tiempo y la manera en la que ha constituido uno de sus marcadores de género más característicos. Para ello este trabajo se basará en una reformulación de las teorías de Greco y López Cano sobre las funciones del sampleo a la luz de la idea de transfonografía de Lacasse.

---

<sup>2</sup> Mark Katz: *Capturing Sound: How Technology Changed Music*, Berkeley, University of California Press, 2010, p. 147.

<sup>3</sup> El sampleo no necesariamente tiene que ser digital, como demuestra el uso del *scratching* de vinilos del hip-hop o las incorporaciones de grupos de los 70 como Pink Floyd de fragmentos de grabaciones preexistentes (desde los fans del Liverpool a Chaikovski). En este sentido, se puede considerar que la *musique concrète* sería la auténtica iniciadora de esta práctica.

<sup>4</sup> Simon Frith: “El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular”, *Papers: Revista de Sociología*, 29, 1988, pp. 183-184.

La transfonografía es un aparato conceptual y metodológico propuesto por Serge Lacasse a imitación de la idea de transtextualidad de Gérard Genette. Según Genette, existirían cinco formas diferentes de relación entre textos escritos: intertextualidad (citas, plagios o alusiones de fragmentos), paratextualidad (elementos adyacentes al propio texto, como prólogos o portadas), metatextualidad (reflexiones sobre otros textos), hipertextualidad (derivación de una obra a partir de otra obra o conjunto de ellas sin la cual no podría existir) y architextualidad (el género literario)<sup>5</sup>. En base a estos conceptos el propio Lacasse propone cinco categorías extrapoladas directamente de Genette para el análisis de estas relaciones en la música popular grabada (interfonografía, para-fonografía, metafonografía, hiperfonografía y archifonografía), a las que añade tres más: polifonografía (creación de estructuras fonográficas grandes, como compilaciones o *playlists*), cofonografía (producción paralela de diferentes manifestaciones artísticas, como en los videoclips) y transficcionalidad (creación de universos ficticios a los que pertenecen diversas piezas)<sup>6</sup>. Sin entrar en hasta qué punto las tres categorías añadidas por Lacasse son deducibles de las cinco propuestas por Genette, la fortaleza de la transfonografía reside en su capacidad de plantear un aparato analítico consistente para estudiar este tipo de relaciones que, aunque está derivado de la teoría literaria, no se limita a una mera traslación de sus categorías a la música.

Esto es muy relevante a la hora de analizar el sampleo, concebible según esta teoría como una práctica interfonográfica autosónica (lo cual significa que, a diferencia de otro tipo de citas, en ella se reproduce también la ejecución)<sup>7</sup>. Porque, aunque Lacasse en su artículo solo evalúe las implicaciones intermusicales del sampleo, al concebirlo como una práctica interfonográfica ya está reflejando (aunque sea de manera involuntaria) que no solo se samplea música, sino cualquier tipo de grabación<sup>8</sup>. En base a esta idea se deben reformular las ideas que Rubén López Cano y Emilia Greco desarrollaron alrededor del sampleo en el tango electrónico<sup>9</sup>. En dicho estudio

<sup>5</sup> Gérard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 10-15.

<sup>6</sup> Serge Lacasse: "Toward a Model of Transphonography", *The Pop Palimpsest. Intertextuality in Recorded Popular Music*, Lori Burns, Serge Lacasse (eds.), Michigan, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2018, pp. 9-60.

<sup>7</sup> Lacasse plantea en todo momento esta distinción en términos musicales (alosónico sería citar la música con otros instrumentos y autosónico reproducir su ejecución original), si bien no es difícil de entrever que resulta igualmente aplicable para la palabra hablada (la diferencia entre leer un texto o coger una grabación de este).

<sup>8</sup> Esto es especialmente relevante puesto que el sampleo es interfonográfico pero no intertextual, ya que, aunque se puede concebir como intertextual en la medida en la que cualquier grabación puede ser leída como texto, no lo es en la relación que la intertextualidad tiende a presentar con la idea de obra (¿hasta qué punto una grabación de campo o una nota tocada en un instrumento se pueden considerar como tal?).

<sup>9</sup> Emilia Greco, Rubén López Cano: "Evita, el Che, Gardel y el gol de Victorino: Funciones y significados del sampleo en el tango electrónico", *Latin American Music Review*, 35, 2, 2014, pp. 228-259.

se argumentaba que cualquier fragmento de sonido grabado preexistente que se incorpore en un nuevo contexto musical puede presentar tres funciones: intramusicales, intermusicales y extramusicales<sup>10</sup>. Pero si tenemos en cuenta la realidad interfonográfica del sample, debemos ser conscientes de que aunque las funciones intramusicales e intrafonográficas sean equiparables (porque el fonograma se ajusta al desarrollo estructural de la música) y lo extrafonográfico pueda equipararse a lo extramusical, lo intermusical sería tan solo una de las posibles relaciones interfonográficas que se pueden dar en la práctica del sampleo, al omitir en su propia conceptualización otras fuentes sampleables como la cita de sonidos de otras manifestaciones artísticas (cine, teatro, recitados literarios...), los samples autogenerados (ya sean musicales o no musicales) o las grabaciones de campo. Por ello se hace necesario concebir directamente las funciones del sample como intrafonográficas, interfonográficas y extrafonográficas, puesto que de este modo se incide en el rasgo más inherente al sampleo: la relación entre grabaciones de sonido.

Aunque Greco y López Cano concibieran que un sample no tiene por qué cumplir todas estas funciones, resulta difícil no entenderlas como realidades interconectadas, incluso cuando una de ellas oscurece voluntariamente al resto. Así, todos los samples tendrán siempre una función dentro de la estructura de la música en la que son incorporados, pero puede ocurrir que estos aparezcan tan modificados que resulte imposible descubrir de dónde se han extraído. Eso no significa que dicho sample haya sido desprovisto de su función interfonográfica, simplemente que se ha buscado oscurecerla conscientemente; y esto, sumado al modo en el que se sitúe dentro del tema no hace sino condicionar sus significados extrafonográficos. Esto nos podría llevar a formular un amplio espectro de significados extrafonográficos en el uso de los samples, que irían desde lo meramente tímbrico, musical o estructural (predominantemente intrafonográfico) a lo conceptual (predominantemente extrafonográfico), esto último fruto de una disposición del sample sin apenas relación con la música (ya sea a nivel tímbrico, rítmico, armónico o melódico) más allá de la coexistencia de ambos en el tiempo.

Estos significados se pueden vincular en cierta medida a los regímenes que Genette propuso para las prácticas hipertextuales, los cuales permitirían sistematizar las tres principales actitudes del creador con respecto al sampleo (y sus posibles intersecciones)<sup>11</sup>: satírica (con una búsqueda de

<sup>10</sup> La primera se relacionaría con el papel a nivel estructural del sample, la segunda tendría que ver con las relaciones intertextuales que produce y la última serían los rasgos externos a la música a los que se remite. E. Greco, R. López Cano: "Evita, el Che, Gardel y el gol...", p. 234.

<sup>11</sup> No conviene olvidar que las categorías de Genette tienen el problema de centrarse única y exclusivamente en la intención del autor, dejando de lado la percepción de la audiencia, mucho más difícil de precisar. Así, no debe olvidarse que en el contexto post-autor en el que nos movemos todos somos

burla cómica), lúdica (realizado por el mero divertimento, por la mera exploración o experimentación) y seria<sup>12</sup>. Estas se relacionan con claridad con las tres funciones antes mencionadas, especialmente en el caso del sampleo lúdico, que se concentrará fundamentalmente en el nivel intrafonográfico, sin prestar especial atención a las conexiones interfonográficas o las implicaciones extrafonográficas<sup>13</sup>.

Tomando estos preceptos analíticos como base, el artículo analizará cómo el post-rock nacional ha empleado el sampleo a nivel intrafonográfico, interfonográfico y extrafonográfico, evaluando la manera en la que estas funciones se interrelacionan y, por extensión, el tipo de régimen al que se pueden asimilar (serio, lúdico y/o satírico)<sup>14</sup>. Para determinar qué grupos incluir dentro de esta etiqueta se han analizado una serie de revistas musicales nacionales impresas (*Rockdelux*, *Ruta 66*, *Mondosonoro*, *Go Mag*, *Rocksound* y *Rockzone*), otras de tipo digital (*Muzikalia*, *Binaural*, *Hipersónica*, *Keep an Open Mind* o *Rock i+D*), catálogos discográficos (Discogs) y plataformas como Bandcamp y Last.fm, determinando qué bandas nacionales se han asociado al término, cuáles eran los discursos predominantes en cada momento acerca del género y las razones por las que cada uno de estos grupos era vinculado al mismo<sup>15</sup>. Aunque el propósito de este artículo sea el análisis del sampleo en estas bandas, resultará inevitable e indispensable entrar en reflexiones históricas sobre el devenir del género, ya que sin ellas es imposible comprender cómo va evolucionando esta práctica<sup>16</sup>.

---

intérpretes y resulta imposible establecer realidades objetivas, a lo sumo intersubjetivas. De este modo, aunque las valoraciones que podamos extraer se deriven en gran parte de lo que los autores han podido pretender y han reflejado en su música o en entrevistas, no debemos dejar de lado cómo estas han sido percibidas por parte de la audiencia o la crítica, por muy difícil que sea de argumentar.

<sup>12</sup> Entre lo lúdico y lo satírico está lo irónico; entre lo satírico y lo serio, lo polémico; y entre lo serio y lo lúdico, lo humorístico. Gérard Genette: *Palimpsestos...*, pp. 40-43.

<sup>13</sup> Un caso extremo de esta tendencia podrían constituirlo los álbumes de The Avalanches, compuestos enteramente de samples tomados de infinidad de fuentes musicales que se entrelazan como en un rompecabezas, por el mero entretenimiento de construir la música en base a fuentes ajenas.

<sup>14</sup> Aunque los derechos de autor a veces afecten a las decisiones tomadas por los músicos y en el artículo se citen varios casos al respecto, estos no serán discutidos en profundidad en este texto, al alejarse de los propósitos analíticos del mismo. Para un acercamiento más detallado a este tema se recomienda fundamentalmente el siguiente texto, en especial sus capítulos 3 y 4: Joanna Demers: *Steal this Music: How Intellectual Property Law Affects Musical Creativity*, Atlanta, University of Georgia Press, 2006.

<sup>15</sup> La música de todos los grupos citados en este artículo es fácilmente accesible a través de plataformas de *streaming*, principalmente Bandcamp o Spotify. Para facilitar la lectura del trabajo, se ha preferido omitir a los pocos grupos (como los zaragozanos Haikus) que no se encuentran en este tipo de plataformas.

<sup>16</sup> Para una mejor comprensión del devenir del género a nivel nacional de forma pormenorizada pueden consultarse: Ugo Fellone: *La construcción del concepto de post-rock en España (1995-2001): el caso de Manta Ray*, trabajo fin de máster, Universidad Complutense de Madrid, 2017. U. Fellone: "Auge(s) y

### El estudio de grabación como un instrumento más. Sampleo en las primeras manifestaciones del post-rock español: Manta Ray y Migala (1996-2000)

Cuando Simon Reynolds define por primera vez el post-rock en un artículo de *The Wire* de 1994 lo concibe como un tipo de música que emplea los instrumentos del rock para propósitos que no son los del rock, cuyos principales referentes serían una serie de grupos británicos como Disco Inferno, Main, Bark Psychosis, Insides, Seefeel, Moonshake o Stereolab. Lo que caracterizaría a estas bandas sería un mayor énfasis en el elemento tímbrico frente a los *riffs* o las melodías, una construcción musical vertical (por capas) en vez de horizontal (melódico-armónica), unas mayores conexiones con el hip-hop y/o la electrónica de baile de la época y, en general, una actitud experimental que busca apartarse del rock independiente de la época y su apego al pop-rock de los 60-70. Dentro de esta concepción el propio Reynolds reconoce que un elemento muy característico de casi todos estos grupos era el empleo del estudio de grabación como un instrumento más, lo que implicaba o bien un uso de viejos instrumentos como sintetizadores de los años 70 o bien un acercamiento a nuevas tecnologías como el MIDI, las programaciones digitales o el sampler<sup>17</sup>.

Cuando el término post-rock llega a España, no tarda en ser aplicado por parte de la prensa a una serie de bandas sin apenas conexiones entre sí, desde las propuestas electrónicas y ambientales del disco *Paisaje III* de Silvanía a los acercamientos al *krautrock* de Beef o Medication, pasando por el *slowcore* de Paperhouse, el jazz-rock influido por la *no wave* neoyorkina de Insecto o las propuestas influidas por Swans, Einstürzende Neubauten y la música industrial de Akauzazte. Las vinculaciones de estos grupos al género tendían a ser bastante puntuales y no sería hasta el segundo álbum de Manta Ray, *Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran* (1998), que al fin se encuentra un disco que puede ser asimilado a la etiqueta de una manera más o menos clara<sup>18</sup>.

El camino de Manta Ray hacia el post-rock había sido progresivo. Con unos inicios próximos al *indie* rock más canónico al que se oponía Reynolds, no tardaron en explorar sonoridades con cierta cercanía al género en

---

caída(s) del post-rock para la prensa española: entre la distinción y el imperio de lo efímero”, *¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? Prensa y música, música y prensa: pasado, presente y... ¿futuro?*, Marco Antonio de la Ossa (ed.), Almería, Procompal publicaciones, 2018, pp. 195-229.

<sup>17</sup> Simon Reynolds: “Shaking the Rock Narcotic”, *The Wire*, 123, mayo de 1994, pp. 28-35 (<https://archive.li/SliJ6> consulta: 27-11-2018).

<sup>18</sup> En este disco seminal dentro de la construcción del género en España podemos encontrar una serie de rasgos que definirán buena parte del post-rock desde los 90 hasta la actualidad: énfasis en el elemento tímbrico, construcción musical por capas y el uso de una serie de células repetitivas como principal elemento vector de las canciones. U. Fellone: *La construcción del concepto de post-rock en España...*, pp. 36-44.

temas como “Adamo” o “Tin Pan Alley” de su primer disco, *Manta Ray* (1995). Entre este álbum y el ya mencionado *Pequeñas puertas...*, el grupo publicará una serie de temas en los que se puede ver una transición paulatina hacia el post-rock. En uno de ellos ya experimentan con el sampleo: se trata de una versión realizada junto a Javier Corcobado de la música de la película de José Luis Garci *El crack*, compuesta por Jesús Gluck. En este primer acercamiento ya se pueden ver muchos de los rasgos que caracterizarán el post-rock desarrollado por el grupo: ritmo y armonías constantes, uso de una serie de células repetitivas que se superponen a modo de *loops* y un interés bastante grande por la experimentación tímbrica, que se aprecia muy claramente en el modo en el que junto a la interpretación de los instrumentos se incorporan fragmentos altamente distorsionados del film de Garci.

Este empleo de samples se generalizará en *Pequeñas puertas...*, donde tal y como se recoge en el libreto del disco se cita a “Maria Callas, Jacques Brel, Moonshake, Astor Piazzola, Einstürzende Neubauten y Marianne Faithfull”. De todos estos, sin duda el sample más debatido en su momento fue el de Maria Callas, empleado en la introducción del disco, “Rexa”, para crear un sonido que eran incapaces de conseguir con el theremín<sup>19</sup>. Este uso del sampleo con unos propósitos fundamentalmente tímbricos y experimentales nos aproxima a una práctica fácilmente considerable como lúdica o, si se prefiere, predominantemente intrafonográfica, que se podía apreciar con claridad en otros temas del disco<sup>20</sup>.

La práctica del sampleo proseguirá en el siguiente álbum, *Esperanza* (2000), empleándose tanto en momentos puntuales de una canción (“Esperanza”) como a modo de células repetitivas. Estas dos técnicas coexisten en “If You Walk”, en la que un sample de “Love in Vain” de Robert Johnson será enfrentado a las prácticas del grupo a nivel rítmico y armónico, para eventualmente terminar convirtiéndose, tras haber sido transformado en un repetitivo motivo de cuatro notas, en el elemento vector de la segunda parte de la canción<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Enrique Peñas: “Manta Ray”, *Mondosonoro*, marzo 1998, p. 5.

<sup>20</sup> Esto se aprecia muy bien en los dos samples tomados de Jacques Brel, extraídos de “Ne me quitte pas” y “Jef”. La primera de las canciones es sampleada en “X Track”, un tema que tiene la particularidad de ser el primero en el que el grupo no emplea guitarras. En él, un pequeño fragmento del piano del inicio del tema aparece cortando bruscamente al resto de instrumentos (min. 2:47-2:50) para reaparecer posteriormente en las digresiones instrumentales que desarrolla el grupo, fundamentadas en la mera exploración tímbrica (y por lo tanto en el régimen lúdico). Frente a esto, en “A Love Song” se repite insistentemente un breve sample del inicio de “Jef”, que es convertido en otra más de las capas de células repetitivas que constituyen el tema.

<sup>21</sup> Este tema tiene implicaciones bastante interesantes a nivel conceptual, al plantear prácticamente una oposición dialéctica entre la pretendida ruralidad del sample de Johnson (no es casual que este se acompañe inicialmente por un sonido de grillos) y las prácticas regulares y urbanas del grupo. Oposición



Paralelamente a la consolidación de Manta Ray como principal representante del post-rock en España, otra banda sería frecuentemente asociada al término: los madrileños Migala. En este grupo el uso de samples tiene un carácter mucho más diverso y extensivo que en Manta Ray, cobrando más peso la idea de Reynolds de que el post-rock implicaba usar el estudio de grabación como un instrumento más.

Aunque en la música de Migala, como en la de Manta Ray, convergieran numerosos elementos sumamente dispares, esta se podría entender como una síntesis de la canción de autor folk norteamericana (tanto clásica –Leonard Cohen– como contemporánea –Will Oldham o Bill Callahan–) con un acercamiento experimental e intuitivo, que podría verse como el elemento “post” de su música y que los llevaría a ser calificados como “colectivo de no-músicos” en su época<sup>22</sup>.

Si se compara la música realizada en los 90 por Manta Ray y Migala es fácil percatarse de la gran amplitud del concepto de post-rock. Aun así, en ambos se puede ver ese interés por el timbre, la construcción musical por capas de elementos repetitivos y un tratamiento de los samples que respondía a una voluntad de ampliar la paleta sonora de la música; aunque los madrileños llevan esta práctica a un extremo mucho mayor, probando todo tipo de experimentos sonoros en sus tres primeros discos, *Diciembre 3 A.M.* (1997), *Así duele un verano* (1998) y *Arde* (2000).

Frente a lo que pasaba con Manta Ray, el origen de los samples utilizados es sumamente diverso. Así, el grupo no solo emplea samples de tipo musical, sino que toman cualquier tipo de grabación que tuvieran a mano (diálogos y sonidos de películas, grabaciones caseras, grabaciones de campo, otras músicas...) y la procesan por medio de diferentes efectos. Los samples en Migala en muchas ocasiones toman un papel protagónico, construyendo la base rítmica del tema (“Dead Moon, Cactus & 10% Blue”), una idea recurrente musical (“Guetaria”) o simplemente aportando pasajes hablados que vertebran el tema o parte de este (“Cortázar”, “Kerouak”, “Akita”, “Primer tren de la mañana” o “Arde”). Estos samples de voz hablada tienen dos formas de reproducirse: o bien de principio a fin sin ningún corte o bien empleando pequeños fragmentos que se repiten insistentemente. Esta última técnica, que aparece en temas como “Schwitters” y “Arde”, está claramente emparentada con una ilusión óptica descubierta por Diana Deutsch conocida como la ilusión de discurso-a-canción (“*speech-to-song illusion*”). Según esta, si un fragmento de diálogo es repetido insistentemente,

---

que se resuelve en el momento en el que el sample es convertido en una figura repetitiva y regular (como las células interpretadas por el grupo) y las tensiones armónicas entre sample e interpretación en vivo se concilian.

<sup>22</sup> L. M. Pérez: “Migala”, *La fonoteca*, 27-12-2009, (<http://lafonoteca.net/grupos/migala/> consulta: 28-11-2018).



este será dotado de características musicales y cuando se vuelva a escuchar en el contexto original se interpretará como un pasaje prácticamente “cantado”<sup>23</sup>. Esto hace que cuando Migala opta por repetir este tipo de fragmentos termine musicalizando el habla humana, convirtiéndola en uno más de los patrones repetitivos de sus temas.

De este modo, ya sea con un claro papel protagónico o con una función más bien ambiental (como las grabaciones de campo o los sonidos de películas que aparecen en numerosas canciones), los samples se utilizan a modo de capas que contribuyen a la exploración tímbrica del grupo. Buenos ejemplos de esto son temas como “Cortázar”, en el que se superponen unos acordes en el órgano, una interpretación del grupo en el local de ensayo y las *Instrucciones para dar cuerda a un reloj* recitadas por el escritor argentino<sup>24</sup>; los ya mencionados “Schwitters” y “Arde”, que convierten un fragmento hablado en una capa repetitiva con un papel más tímbrico que conceptual; los primeros tres temas de *Así duele un verano*, con su empleo extensivo de samples alusivos al mar; o “Akita”, en la que un fragmento de la *Encuesta sobre el amor* de Pasolini se utiliza de base durante todo el tema.

Incluso, en algunas ocasiones, este tipo de samples se superponen entre sí como si fueran una más de las capas instrumentales de la canción. Así ocurre en “Primer tren de la mañana”, donde al inicio junto a los instrumentos aparecen un sample de “La hija de Juan Simón” y un diálogo de *Arrebato*; o en “Times of Disaster”, donde una serie de sonidos de choques de coches y un diálogo de *El graduado* coexisten con el resto de los instrumentos.

Aunque el origen de los fragmentos que empleaban era sumamente diverso, las referencias a Cortázar, el dadaísta Kurt Schwitters y cierto cine de culto (en sus canciones podemos encontrar audios de *El hombre que mató a Liberty Valance*, *Tres colores: azul*, *Arrebato*, *Stranger than Paradise...*) les llevarían a ser tildados de elitistas, algo de lo cual no podrían desprenderse con facilidad<sup>25</sup>. Es innegable que este tipo de samples podrían vincularse con una actitud excesivamente seria por parte del grupo (así era visto por

<sup>23</sup> Diana Deutsch, Trevor Henthorn, Rachael Lapidis: “Illusory Transformation from Speech to Song”. *Journal of the Acoustical Society of America*, 129, 2011, pp. 2245-2252.

<sup>24</sup> Eloy Fernández Porta dice sobre la canción que al igual que el disco al que pertenece, *Diciembre 3 A.M.*, versa en parte sobre el retorno impuesto por las modas, con irónicas referencias al punk, a Kurt Schwitters y otros motivos del paisaje mediático, el tema funciona como una suerte de final recurrente del álbum, “proyectando la secuencia sobre sí misma”. Eloy Fernández Porta: *Homo sampler. Tiempo y consumo en la era afterpop*, Barcelona, Anagrama, 2008, p. 208.

<sup>25</sup> “En una entrevista Diego A. Manrique se rio de ellos porque el frenazo que suena en el tema ‘Times of Disaster’ está sacado de la trilogía de Kieślowski. ‘Si quiero un frenazo, pienso en lo que tengo grabado en casa o en lo que recuerdo. Siento no grabar telefilms ni películas de Esteso y Pajares. También quisimos grabar fuego y recordamos *Carretera perdida*. Al final salió de un pseudoerótico medieval donde quemaban brujas. Un film infame, de los que se te graba por casualidad”. Abel González: “Migala. ¿Chopos o abedules?”, *Rockdelux*, 183, marzo 2001, p. 15.

cierto sector del público) pero esto no quiere decir que esa fuese la intención desde la que partía Migala, ya que como reconoce el cantante y guitarrista Abel Hernández, en ellos predominaba más una concepción lúdica y experimental que ese elemento cultista, que ni era el único al que recurrían en sus samples ni surgía de ningún tipo de pretenciosidad<sup>26</sup>.

Paralelo al desarrollo del género, con el cambio de siglo, el sonido de Migala fue mutando, aproximándose poco a poco a la visión más acotada del post-rock que ha tendido a predominar a día de hoy. Pero a diferencia de Manta Ray, que solo se aproximaron a los esquemas del post-rock actual en momentos puntuales (sin por ello salirse necesariamente de su propio estilo), Migala sí que experimentaron un claro cambio estilístico conforme su música se iba aproximando al género como se entiende en la actualidad, fruto de un menor interés en las partes vocales y un mayor énfasis en la actuación en directo frente a la manipulación en el estudio. Esta nueva forma de entender el post-rock comportará un uso diferente de los samples en el que empezará a matizarse ese uso del estudio como un instrumento que Reynolds entendía que definía al género.

### El sampleo en los grupos de post-rock de principios del siglo XXI (2000-2007)

Con la excepción de algunas canciones sueltas (como “Sol” de Manta Ray) hay que esperar al año 2000-2001 para que empiecen a surgir muestras nacionales grabadas de lo que a día de hoy se entiende como post-rock, con temas predominantemente instrumentales de largo minutaje, basados en una serie de células repetitivas que con frecuencia se dirigen hacia un clímax por medio de un crescendo, contrastes de tempestad (distorsión) y calma (partes en limpio) y, en general, un acercamiento a la música más próximo al rock que a las corrientes del hip-hop, la electrónica o la música experimental a las que se acercaba el post-rock previo. Algunos de los grupos que se vincularían a esta forma de entender el género serían 12Twelve, La Muñeca de Sal, Camping, Pupille, Miztura, Yakuzi, los ya mencionados Manta Ray (en temas como “Cartografías”) o Migala (en sus dos últimos discos, *Restos de un incendio* y *La increíble aventura*). Junto a estos, a principio de siglo también podemos encontrar bandas más próximas a los paradigmas de los 90 como Balago o Henry, las cuales presentan aproximaciones al sampleo ligeramente diferentes a la de los grupos climáticos.

Esta nueva forma de entender el género iría aparejada a un empleo más concreto de los samples, privilegiando el uso de diálogos tomados de películas, documentales o grabaciones de campo por influencia de grupos

<sup>26</sup> Entrevista realizada a Abel Hernández por U. Fellone, 1-10-2018 (<https://drive.google.com/file/d/12zj7vyAMaeczYHZRHOU-eRTQYFjjCDKh/view?usp=sharing>, min. 66:40-72:00).

como el canadiense Godspeed You! Black Emperor (que supeditaba estos a un discurso político apocalíptico). Aunque en el caso de los canadienses se enfatizaran especialmente las grabaciones de campo, en los grupos españoles el tipo de samples de voz hablada más utilizados eran los derivados de películas, que en ocasiones aparecían sin apenas modificaciones durante una parte extensa de los temas<sup>27</sup>.

Ante un uso tan frecuente de samples de voz hablada cinematográficos, esta práctica empezó a verse como un elemento típico dentro del género, llegando a valorarse positivamente a ciertas bandas por evitar este tipo de sampleos<sup>28</sup>, como se puede apreciar en esta entrevista a 12Twelve con motivo de su primer álbum:

“Ahora buscamos más la hipnosis, la repetición, encontrar unos acordes simples y, sobre todo, subir, subir, subir”. Vaya, que el grupo preferido de 12twelve son Godspeed You! Black Emperor, que ensayan improvisando [...], que luego seleccionan las partes más intensas y que, ¡alegría!, no añaden trozos de diálogos de películas, lo que permite una escucha despreocupada y placentera. “Lo de las voces lo hace todo el mundo, queda como muy post”, dice [Jaime L.] Pantaleón, “pero yo no le veo la necesidad, porque tampoco es que nosotros tengamos ningún discurso apocalíptico, ni ninguna película de culto que reivindicar<sup>29</sup>”.

Esta cada vez mayor vinculación del género con el cine llevaría a autores como Eloy Fernández Porta a realizar afirmaciones como la siguiente:

La retórica del postrock tal como la conocemos tiene un elemento central en su relación con el cine, y en particular con el uso del sampler [*sic*] de película, bien como bomba sonora —como en los samplers [*sic*] de *Scarface* usados por Brian de Palma por 12Twelve para su “Yo Tuel”— o como eco o fantasma del pasado —en el sampler [*sic*] del final de *La diligencia* [realmente es el *El hombre que mató a Liberty Valance*], de John Ford, que articula la canción de Migala “Arde”—. Este uso particular del sampler [*sic*] se relaciona con una concepción del cine a su vez distinta, que ya se ha apuntado en el caso de Haneke: la película sale de su contexto, como también se la ha hecho salir —en los últimos tiempos— de la sala de cine para recontextualizarla en el museo<sup>30</sup>.

Este proceso del que habla Fernández Porta responde de un modo muy claro a la idea de que nos encontramos en una época de paulatina cinematografización de la realidad, tal y como postularon Serroy y Lipovetsky en

<sup>27</sup> Ejemplos de esto serían “Noctámbulo. No” de La Muñeca de Sal, que toma un sample de *Dead Man* de Jim Jarmusch en versión original; “Henry” de Henry, que toma el final de *Johnny cogió su fusil* en castellano; “Intr. w. (Into the Wood)” y “Braderij Straat I” de Henry, que toma la muerte del personaje interpretado por John Turturro en *Muerte entre las flores* en versión original; o “El rey del trivial” de Yakuzi, que emplea un sample de *2010: Odisea II* en castellano.

<sup>28</sup> El sampleo en esta época tendía a ser relativamente puntual y podemos encontrar bandas como 12Twelve que apenas lo usan y otras como Pupille que deciden dejar de usarlo tras su tercer disco.

<sup>29</sup> Gloria González: “12Twelve. Guays tú black emperor”, *Go mag*, julio-agosto 2001, p. 23.

<sup>30</sup> Eloy Fernández Porta: *Afterpop: La literatura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama, 2010.

la *pantalla global*<sup>31</sup>. Porque, aunque tal y como fue formulado por estos autores, este proceso tendría más que ver con la manera en la que el cine había copado nuestra percepción visual y narrativa, es inevitable colegir en base al post-rock que la cinematografización de la realidad tiene también implicaciones a nivel sonoro.

Que este tipo de citas a películas (fundamentalmente de culto) se convirtiera en la práctica más usual y terminase siendo la más claramente asociada al género no quiere decir que no se empleasen otro tipo de grabaciones de voz hablada, ya fuesen fragmentos de programas de televisión, poemas fonéticos<sup>32</sup>, audios de manuales de idiomas<sup>33</sup> e, incluso, chistes de humoristas como Arévalo.

Por lo general este tipo de samples de voz no eran excesivamente modificados para ajustarse a la música, añadiéndose a lo sumo algún tipo de *reverb* o *delay* que contribuyera a integrarlo mejor en el tema. Uno de los pocos ejemplos en los que se puede ver una modificación de otro tipo es el caso de “Manifiesto” de Henry, en la que el fragmento de voz que se emplea corresponde al rapeo que Queen Latifah realiza en “Find a Way” de Coldcut, el cual aparece bajado de velocidad (afectando tanto al tempo como al tono), para que este se pueda adaptar mejor al ritmo de la canción.

En cuanto a su integración a nivel intrafonográfico, los samples se sitúan por lo general al principio o al final de los temas coincidiendo con algunas de las partes de calma que suceden o preceden al clímax (o los clímax). El uso más habitual de los samples en este tipo de contextos es inalterado, es decir, de principio a fin sin ningún tipo de corte, pero esto no quiere decir que no existan temas en los que los samples se repitan insistentemente, replicando esa ilusión acústica descubierta por Deutsch que se podía ver ya en Migala<sup>34</sup>.

En ocasiones estos samples aparecen repetidos fruto del empleo de determinadas técnicas, como al final de “57 escalones” de La Muñeca de Sal, donde la última parte del sample que había aparecido a lo largo del tema se queda repitiéndose debido al *feedback* del *delay*; o “Belmondo” de

---

<sup>31</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy: *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009.

<sup>32</sup> La *Ursonate* de Kurt Schwitters aparece citada en su totalidad en el tema “One for the Crime Scene a Bullet for Your Time” de Camping, a su vez una versión de Prefuse 73.

<sup>33</sup> Alemán en “Péndulos” de Balago e italiano en el segundo tema del disco homónimo de Pupille.

<sup>34</sup> Algunos ejemplos de este tipo de usos serían “Marina” de La Muñeca de Sal, donde el sample de lo que presumiblemente es una película alemana se repite varias veces al inicio y al final del tema; “Aquel incendio” de Migala, una revisión de “Arde” en la que el sample de *El hombre que mató a Liberty Vallance* aparece varias veces a lo largo del crescendo; o “El rey de la montaña” de Yakuzi, que repite insistentemente un sample de una entrevista a Kevin Shields de My Bloody Valentine (este sample, que se mantiene de principio a fin, presenta un ligero desfase con el resto de la canción, produciendo constantes choques rítmicos, no muy lejanos a la técnica del *phasing* de Steve Reich).

12Twelve y “American Good” de Camping, en las que un sample de voz hablada se repite al inicio de cada uno de los temas cambiando la duración y el inicio del sample, emulando las técnicas del hip-hop.

Escuchando estos temas, en los que un sample se repite insistentemente mientras se construyen amplios crescendos que se dirigen hacia un clímax, es fácil percatarse de que la principal razón por la que los samples de voz hablada no se usan en las partes con distorsión es por una cuestión de intensidad, ya que al no variar el volumen con el que aparecen en las partes en limpio provocan que cuanto más crezca la música menos perceptible sea el sample en cuestión.

Este mayor énfasis en las grabaciones de voz hablada haría que el empleo de fragmentos tomados de músicas preexistentes tendiese a disminuir bastante en comparación a lo que ocurría en grupos como Manta Ray, no pudiendo verse un uso tan extensivo de los mismos como en “If You Walk”. Así, el lugar más habitual para colocar este tipo de samples será al principio y al final de los temas<sup>35</sup>, en la mayoría de los casos sin apenas interrelacionarse con la música de los grupos, siendo extremadamente inusual encontrar samples de tipo musical en el desarrollo de los temas. La principal excepción a esto son los grupos de post-rock con mayor influencia de la electrónica y el hip-hop, que utilizan el sampler como un instrumento más en su música (Balago) o incorporan a un DJ como miembro fijo del grupo (Henry). Pero incluso en estos casos, el uso de samples musicales reconocibles tendía a ser bastante poco frecuente, frente a lo que ocurre en la electrónica o el hip-hop, donde uno o varios samples musicales pueden ser el elemento vector de toda una canción<sup>36</sup>. Fuera de estos grupos, cuesta encontrar samples musicales integrados dentro de un tema de post-rock, siendo una de las pocas excepciones al respecto “Azkenaurreko

---

<sup>35</sup> Algunos temas que emplean samples musicales a modo de prólogo serían “Supernova” de La Muñeca de Sal, que utiliza una serie de cantos tribales tomados de “Iburamina Bigakilla Nanna” de Fofango, “Leroy” y “Belmondo” de 12Twelve, que comienzan con un juego de samples a cargo de DJ2D2 o “Polychrome” de Pupille. Esta última tiene la particularidad de emplear un sample en el que Ustad Alla Rahka y su hijo Ustad Zakir Hussaim explican una serie de ritmos hindúes por medio de vocalizaciones, situando al inicio del tema la explicación del padre y ubicando alrededor del minuto tres las vocalizaciones del hijo, que cortan abruptamente la canción, algo sumamente inusual dentro del post-rock español de principios de siglo. En cuanto a los temas que emplean samples musicales al final encontramos “Terra” de Balago, que cita una versión ralentizada de la música de *El hombre elefante*; la ya mencionada “Supernova” de La Muñeca de Sal; “Vittu” de Yakuzi, que finaliza con un fragmento de “Ebben? Ne andrò lontana” cantada por Maria Callas; o la propia “Polychrome” de Pupille, que acaba con un fragmento de la primera pieza de *Música callada* de Frederic Mompou interpretada por el compositor.

<sup>36</sup> Un buen ejemplo de un caso en el que sí se incorpora un fragmento musical como elemento principal es “A Hospital in Kuito” de Henry, donde un fragmento de música étnica es convertido en un pequeño motivo musical que se repite insistentemente con técnicas propias del DJing, de un modo similar a lo que ocurría en “American Good” de Camping con el sample de voz hablada.

eguna” de Yakuzi, en la que una versión bajada de velocidad de la cabecera del programa cultural de los años 70 *La clave*, compuesta por Carmelo Bernaola, se convierte en una más de las capas que constituyen el tema.

En este uso de los samples a nivel intramusical tiene un enorme peso el hecho de que muchos de estos grupos tendieran a privilegiar un modo de grabación más documental, inspirado en productores como Steve Albini, con el que llegó a grabar 12Twelve. Este está muy claramente ligado a nociones de autenticidad que buscan enfatizar el acto de grabación (propio de la cinta magnética) frente al de manipulación (propio de la grabación digital) y que son claramente asociables al hecho de que muchos de estos grupos se asientan en preceptos del rock más clásico y su primacía de la interpretación en directo<sup>37</sup>. Esto hará que incluso en algunos casos los samples sean lanzados en vivo, lo que contrasta notablemente con las manipulaciones en el estudio del post-rock previo<sup>38</sup>.

Aunque las referencias al cine, especialmente el de autor, a compositores de música clásica o músicas del mundo se puedan asimilar a unas intenciones serias (dado el enorme capital cultural de estas prácticas<sup>39</sup>), no es fácil establecer unas intenciones unificadas para el uso de samples en los grupos de post-rock nacionales de principios de siglo. Así, cuando un grupo como Camping cita a Arévalo, la intención puede estar más próxima a lo satírico, al igual que cuando se utilizan fragmentos de audios para aprender idiomas está más próxima a lo lúdico. Del mismo modo, casos como el del sample de Kurt Schwitters por parte de Camping podrían verse al mismo tiempo como un uso serio, lúdico o satírico, al confluir un capital cultural elevado con un uso absurdo del lenguaje, que a su vez tiene un fuerte valor desde el punto de vista del sonido propiamente dicho. No obstante, sí que es cierto que el sampleo en estas bandas se empezaba a orientar hacia lo serio, aunque aún predominase un cierto talante experimental que muy pocas bandas preservarían pasado el año 2005.

Alrededor de este año, empezaría a entenderse el post-rock como una práctica cada vez más acotada y previsible, pudiendo considerarse que el género entra en un claro momento de recesión<sup>40</sup>. Coincidiendo con este declive, empezará a ser asociado al género The Linn Youki Project (posteriormente conocidos como Linn Youki), un grupo catalán dirigido por el italiano Marco Morgione en el que se renuncia a los grandes desarrollos

<sup>37</sup> Simon Zagorski-Thomas: *The Musicology of Record Production*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 134.

<sup>38</sup> Ejemplos de esto son los discos *Restos de un incendio* de Migala o los dos álbumes que 12Twelve graba con Albini, *Speritismo* y *L univers*, donde DJ2D2 se encarga de lanzarlos al tiempo que el grupo toca.

<sup>39</sup> Pierre Bourdieu: “Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social”, *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2000, pp. 131-164.

<sup>40</sup> U. Fellone: “Auge(s) y caída(s) del post-rock para la prensa española...”, pp. 214 y ss.

del post-rock en pos de temas más breves, con mayor influencia de la electrónica y una mayor experimentación en el estudio, que comporta un uso bastante extensivo del sampleo. El propio Morgione resume la esencia del grupo en tres elementos fundamentales: una base rítmica construida por una conjunción entre samples de baterías y percusiones en vivo; la total ausencia de guitarras, empleando única y exclusivamente dos bajos; y un elemento vocal que se deriva fundamentalmente de sampleos de diálogos de diverso signo en múltiples idiomas<sup>41</sup>.

Aun así, Linn Youki, con su ausencia de guitarras y crescendos, su preferencia por temas cortos (de entre dos y tres minutos), un uso de los samples bastante lúdico (incluso satírico) y en general un sonido bastante difícil de asimilar a otras bandas, sean del género que sean, fueron vistos como uno de los pocos grupos capaces de evitar los clichés del género<sup>42</sup>. Por ello bandas como esta no pueden sino entenderse como excepciones que confirmaban un post-rock cada vez más acotado y con unos rasgos más previsibles, que conduciría a lo que actualmente se conoce como tercera ola del género.

### Los grupos de post-rock de la tercera ola (2007-): el sampleo supeditado al concepto

Aunque el post-rock en España sufriera un gran descrédito hacia mediados de la década del 2000 (con la mayoría de las bandas antes mencionadas virando hacia nuevas coordenadas estéticas y/o eventualmente disolviéndose), desde 2007 en adelante han ido surgiendo una serie de grupos de post-rock con unas pautas estilísticas bastante definidas, que vendrían a representar una especie de tercera ola del género.

Los principales rasgos que caracterizan estas bandas son mayores contactos con el mundo del metal y el hardcore, dando como resultado un mayor énfasis en las distorsiones y una menor voluntad de experimentación con preceptos de la música ambiental; mayor cercanía al mundo del rock progresivo, provocando que las amplias formas basadas en crescendos

---

<sup>41</sup> El propio Morgione reconoce que la principal influencia en lo que respecta al uso de samples de películas fue el tema "La maman et la putain" del álbum #3 de los franceses Diabologum (1996), un tema de post-rock instrumental sobre el cual se coloca un fragmento de seis minutos inalterado de la película homónima de Jean Eustache de 1973. Entrevista realizada a Marco Morgione por U. Fellone, 6-11-2018 (<https://drive.google.com/file/d/1xhknv9QCJcGfww51uMMzi3lhoOBsHwHn/view?usp=sharing>, min. 11:58-13:30).

<sup>42</sup> "Durante los últimos años, la música instrumental en general y el post-rock en particular se ha enquistado en una serie de vicios que, además de aniquilar las virtudes, obliga a extremar las precauciones. A saber: previsibilidad, aburrimiento, el cada vez más manido tópico de las bandas sonoras imaginarias, la sensación de estar esperando algo que jamás ocurre... Contra todo esto siguen luchando los catalanes The Linn Youki Project". David Morán: "The Linn Youki Project. 02", *Rockdelux*, 229, mayo 2005, p. 52.



que se dirigen hacia un clímax en muchos casos se conviertan en formas multiseccionales en las que se enfatizan los contrastes entre partes con distorsión y en limpio; y una prácticamente nula voluntad de acercarse a la electrónica, el hip-hop y, en general, cualquier tipo de experimentación en el estudio, grabando en bastantes ocasiones en vivo<sup>43</sup>.

El uso de samples tendrá un papel bastante reducido, desapareciendo prácticamente cualquier tipo de sample musical<sup>44</sup> y empleándose muy esporádicamente samples de voz hablada y de grabaciones de campo (especialmente de sonidos de la naturaleza). Así, grupos adscritos parcial o totalmente al post-rock como 9M Lied, Aennea, Blak, Böira, Deviante, Herber, Le Temps du Loup, Movimientos Invisibles del Sol, Mundozero, Nordkapp, Syberia, Tannhäuser y Terronaut no utilizan ningún sample en sus temas<sup>45</sup> y muchas de las otras bandas tan solo los emplean en una o dos canciones de uno de sus discos<sup>46</sup>.

Sin duda, el uso de ficciones de tipo audiovisual (cine y series) siguen siendo el tipo de sample más empleado por las bandas, continuando la tendencia ya iniciada por los grupos de principios de siglo. Estos se sitúan de nuevo coincidiendo con las partes en limpio de los temas, muchas veces cortándose abruptamente con la entrada de una nueva idea musical, la batería y/o la propia distorsión de la guitarra<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> Esta nueva forma de entender el género ha gozado de cierta popularidad a nivel nacional, con un número considerable de bandas aproximándose a este sonido motivadas por el éxito (relativo) de los madrileños Toundra. Pero, aunque en los últimos 10 años podamos encontrar una serie de bandas que prácticamente cuadruplican en número a los grupos que se habían asociado al post-rock desde 1994 hasta 2007, estas son mucho más uniformes a nivel de sonido.

<sup>44</sup> "P. A." de Sonnöv, "We tripanu" de Kermit (que emplea un canto mapuche como introducción), "Sky in Red" de Exxasens y la remusicalización de este mismo grupo de "¿Por qué me llamas a estas horas?" de Standstill son prácticamente los únicos temas que emplean samples de tipo musical (no autogenerados) de entre las más de cuarenta bandas nacionales analizadas de este periodo.

<sup>45</sup> Es interesante cómo grupos como Frieda's Still in Love, cuyo nombre proviene de la película *Freaks*, emplean samples de dicha película en su demo del 2007, aún cercana al post-hardcore, mientras que en sus discos posteriores, claramente adscritos al post-rock, no incluyen ningún sample.

<sup>46</sup> Sin contar las bandas que no tienen samples de ningún tipo, los grupos analizados en esta sección son A Nice Day for an Earthquake, Audiolepsia, All These Fallen Trees, Astralia, Blusa, Buensuceso, Captains of Sea and War, Carontte, Ciempiés, Crimson Mourn, Commonplaces, El Altar del Holocausto, Exxasens, Forces Électriques d'Andorra (F/E/A), Frieda's Still in Love, Giranice, Humo, Jardin de la Croix, Jaundone, Kaluse, Kaufer, Kermit, La Josephine, La Red Bullet, Lana Lee, Madeleine, Medussa, Muñeco, Nult, One for Apocalypse, Our Next Movement, Seashell Velasco, Tálamo, Toundra, Sonnöv, Volans y We Were Heading North.

<sup>47</sup> Algunos ejemplos de esta tendencia serían "This is the Freedom Message!" de Crimson Mourn, que incluye un fragmento de *El gran dictador*; "Embrace the Bright Light", también de Crimson Mourn, que incorpora trozos de la película *Candy*, del año 2006; "Congo" de F/E/A, que toma un fragmento del final de *Apocalypse Now* ("The horror"); "Distopia" de Medussa, que incluye un fragmento de la segunda temporada de la serie *Utopia*; "Äkräs" de Tálamo, que incluye uno de la primera temporada de *True Detective*, "Marshall" de Seashell Velasco, que incluye uno de *Bienvenido Mr. Marshall*; o "San Fernando" de We Were Heading North que incluye uno de la película de Henry Hill *The Snows of Kilimanjaro*.

Un caso inusual en lo relativo al uso de este tipo de samples es el de Sonnöv, un grupo que destaca por la cantidad de referencias que incluye en sus propios discos (más concretamente el segundo y el tercero, *Hay una luz* (2012) y *Caballo perdedor* (2016)), con algunos temas que llegan a incorporar samples extensos de dos películas diferentes; así como por el hecho de emplear fragmentos del doblaje en castellano (una práctica apenas vista en el post-rock nacional desde Migala) o el uso de samples vocales repetidos insistentemente (para conseguir la ilusión de la que habla Deutsch) en sus temas “Estratocúmulos” y “Sun Up”.

Junto a este tipo de fragmentos de voz hablada, existen grupos que han recurrido a otro tipo de fuentes, como Kermit, que ha utilizado fragmentos de un discurso de Gandhi (“Manu Samhita”), a Ginsberg recitando *Aullido* (“Samhain”) u Orwell hablando sobre la “mente gramofónica” (“Magnitizdat”); o la banda Muñeco, que en “El experimento” incorpora el audio de un vídeo en el que se documenta un experimento llevado a cabo en los años 50 en Estados Unidos que consistía en suministrarle LSD a un ama de casa. Aun así, esta práctica puede juzgarse como marginal frente a la hegemonía que tienen los fragmentos tomados de ficciones audiovisuales.

Resulta difícil establecer unos significados extrafonográficos compartidos para el uso de este tipo de samples, si bien es cierto que por lo general suelen corresponder a extensos monólogos de carácter solemne en los que se tiende a reflexionar, no sin cierto existencialismo, sobre la naturaleza del ser humano, preferiblemente en términos filosóficos o poéticos. Es bastante palpable que estos se incluyen en gran medida con la intención de dotar a la propia música de la seriedad, profundidad, gravedad y solemnidad de estos fragmentos (en otros términos, de transmitirle el capital cultural inherente a los samples), contribuyendo a dotar a este tipo de rock instrumental de cierta dimensión artística y estética, en línea con la creciente estetización del mundo contemporáneo de la que hablan autores como Byung-Chul Han<sup>48</sup>.

Un caso especial de samples de voz hablada lo ocupan los relacionados con la exploración espacial, un tema poco común en los grupos del género de principios de siglo (con la excepción del fragmento de *2010* empleado por Yakuzi), pero que ahora se ha convertido en una práctica relativamente frecuente —que no deja de estar vinculada a esa idea de dotarle de mayor grandiosidad o epicidad a la música—. Así, actualmente se pueden

---

<sup>48</sup> Byung-Chul Han: *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder, 2015.

apreciar diversas bandas que emplean fragmentos ligados al espacio, especialmente relacionados con la NASA<sup>49</sup>, siendo Exxasens el proyecto que más extensivamente ha usado este tipo de samples<sup>50</sup>.

Un grupo que ha empleado lo espacial de un modo particular es Astralia. Ya en el primer tema de su primer EP, “Northern Horizons”, deciden incorporar un muy breve fragmento de voz distorsionada que alude claramente al espacio; y en el videoclip de “You Are Here” (se optó por no incluir el sample en el álbum para evitar problemas de derechos de autor<sup>51</sup>) se incluye la famosa comunicación que Carl Sagan realiza en 1996 sobre una foto tomada por la sonda Voyager de la Tierra, conocida como “Pale Blue Dot” o “You Are Here”. Y aunque en este caso se está aludiendo a la temática espacial, no es menos cierto que con ella se alude más al planeta Tierra y lo que en él se puede encontrar que a lo que hay fuera de él.

Este énfasis en el planeta se deja traslucir especialmente en el uso que los grupos realizan de las grabaciones de la naturaleza, el tipo de sampleo no hablado más común actualmente. Esto contrasta con lo que ocurría a principios de siglo, cuando este tipo de samples se usaban de un modo sumamente esporádico. Así, en muchas ocasiones los sonidos de lluvia y truenos<sup>52</sup>, el viento<sup>53</sup>, las olas del mar<sup>54</sup>, el crepitar del fuego<sup>55</sup> o los

---

<sup>49</sup> Por ejemplo, All These Fallen Trees incluye en su tema “Codename Buffalo” la llamada telefónica que Richard Nixon realiza al Apolo XI tras su llegada a la Luna; Seashell Velasco utiliza el audio del despegue del Discovery en “Morente Was Sent into the Space” y Crimson Mourn utiliza sonidos de astronautas en “Postcards from Places We Will Never Know” o “This Is the Freedom Message!”.

<sup>50</sup> Se trata de un proyecto creado por Jordi Ruiz, el cual concibió el elemento espacial perfecto para unificar toda su música. Aunque la mayor parte de los samples que emplea son tomados de la NASA (por estar libres de derechos), también ha usado la retransmisión de Orson Welles de la *Guerra de los mundos* al inicio de “Gamma Channel”, audios de la exploración espacial soviética e incluso el propio himno de la Unión Soviética, que aparece al final de “Sky in Red” y que contribuiría al éxito que adquirió el grupo en Rusia al inicio de su carrera. Entrevista realizada a Jordi Ruiz por U. Fellone, 26-9-2018 (<https://drive.google.com/file/d/1nvbCEFie6laPqSQVX265v1MfKuanUeiC/view?usp=sharing>, min. 23:00-26:00, 27:51-29:09 y 38:38-39:40)

<sup>51</sup> Entrevista realizada a Albert Clemente (bajista de Astralia) por U. Fellone, 27-9-2018 ([https://drive.google.com/file/d/1SeAv78qFf5a\\_6ivFZPSMM\\_P4SIBSJUix/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1SeAv78qFf5a_6ivFZPSMM_P4SIBSJUix/view?usp=sharing), min. 49:33-52:16).

<sup>52</sup> Temas que han empleado samples de lluvia y tormenta serían, “A Mind Forever Voyaging” y “Firewatcher” de A Nice Day for an Earthquake, “Motoko” y “Evey” de Audiolepsia, “La tormenta” de Carontte, “††” y “†††” de El Altar del Holocausto, “El viaje del Anunaki” de Humo, “The Choice” de La Red Bullet, “Cielo Negro” de Toundra, “Storms” de Exxasens o “Valhalla” de Tálamo.

<sup>53</sup> El viento se puede apreciar en temas como “Snow Eaters” y “Your End is Our Beginning” de A Nice Day for an Earthquake o “A Song to Whisper Over the Silence” de Crimson Mourn.

<sup>54</sup> Los sonidos del mar se pueden escuchar en la transición de “Iñaki” a “Starling Dance Club” de A Nice Day For an Earthquake, en “Bajamar” y “Pleamar” de Toundra, en “Every End Is a New Beginning” de Giranice y en “Hey Mama” de La Red Bullet.

<sup>55</sup> El crepitar del fuego se puede apreciar en “Viesca” y “Lluvia” de Toundra o “Back to Set the Target Horizon” de La Red Bullet.

animales<sup>56</sup> se han incorporado en los temas de gran multitud de bandas. Y en muchas ocasiones esta incorporación responde a los conceptos de los álbumes (muy apreciables en el aspecto parafonográfico de los mismos, como títulos o portadas), que pueden ir desde las cuatro estaciones en *Seasons* (2016) de A Nice Day for an Earthquake, a la destrucción del entorno natural representada por el incendio de un bosque sobre la que gira *IV* (2015) de Toundra, temas que se conectan muy fuertemente con el ecologismo.

Este tipo de conceptos existencialistas, espaciales o naturales/ecologistas no son los únicos que podemos apreciar en los álbumes actuales del género (aunque sí tienden a ser los más predominantes), pudiendo verse usos de samples supeditados a tópicos diferentes, como en *Muses* (2017) de Audiolepsia, donde cada tema recibe el nombre de un personaje de ficción femenino y los samples de sonidos se utilizan como enlaces entre tema y tema vinculándose con el personaje al que preceden<sup>57</sup>.

Por lo general este tipo de fragmentos, tanto hablados como de grabaciones de campo, no tienen un papel muy destacado dentro de la estructura de los temas, sirviendo por lo general a modo de introducción, conclusión o transición, empleándose fundamentalmente en las partes en limpio y desvaneciéndose rápidamente ante la entrada de nuevas ideas musicales, instrumentos o efectos. Solo en proyectos de dormitorio como *Crimson Mourn*<sup>58</sup> o *Ciempién* se utilizan los samples de un modo más extensivo y experimental (empleándose también con mayor frecuencia grabaciones de campo de entornos urbanos), contrastando con la predilección de las bandas por la grabación en directo (o una emulación de esta) en la que cualquier truco de estudio queda relegado a un segundo plano<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> De “Tourmalet” a “Leo” de A Nice Day for an Earthquake encontramos sonidos de pájaros, cabras, gallinas o el cencerro de una vaca; en “Main Entrance to Forsaken Villa” de La Red Bullet podemos oír sonidos de ballenas; en “Requiem” de Toundra sonidos de grillos y cuervos y en “Strelka” del mismo grupo ladridos y sonidos de pájaros, acompañados por el ruido de un río.

<sup>57</sup> Los sonidos de las calles de Tokio y la sintonía de los mensajes del metro para introducir a Motoko de *Ghost in the Shell*, las máquinas de *pachinko* para presentar a Charlotte de *Lost in Translation*, la tormenta en referencia al “renacimiento” de Evey en *V de Vendetta* o las pisadas y la puerta que se cierra antes de “Clarice”, que simboliza su entrada al mundo oscuro de la mente de Hannibal Lecter. Mensaje directo recibido el 9-11-2018 a través de la página de Facebook del grupo (<https://www.facebook.com/AUDIOLEPSIA.band/>).

<sup>58</sup> En una entrevista realizada por correo electrónico con Mauro Beltrán de *Crimson Mourn* reconocía que: “La mayoría los usaba porque ‘molaba tener una canción con un discurso y no sé cantar y si no queda como vacío’. Error de principiantes”.

<sup>59</sup> Esto hace que en muy pocas ocasiones las bandas tiendan a recurrir a los samples de una manera experimental, pudiendo verse algunas excepciones en proyectos como Nult. En este grupo el propio teclista, Kike Medina Galán, se dedica a construir y procesar samples, utilizando bastantes grabaciones de campo y llegando hasta el punto de utilizar elementos sampleados como una melodía más dentro de los temas, como ocurre en “Guda bahía”.

Estos casos no son más que excepciones que confirman un uso bastante acotado del sampleo en el post-rock actual, el cual se desarrolla fundamentalmente por tres vías: el cine, el espacio exterior y el elemento natural, que han llegado a convertirse en tópicos especialmente habituales en la concepción visual (cofonográfica y parafonográfica) de las bandas, ya sea en sus portadas, sus videoclips o en las proyecciones que tienden a usar para acompañar sus conciertos. Esto ha provocado que la pluralidad de intenciones que podíamos ver en los grupos de principios de siglo pase a ser sustituida por una seriedad bastante compartida, en la que la experimentación es reemplazada por una concepción artística, estetizada y estilizada de la música. Esta actitud no se puede considerar exclusiva de esta tercera ola y ya se podía entrever en gran parte de las propuestas que surgen a principios de siglo, pero es innegable que con la cada vez mayor orientación del género hacia unas coordenadas estéticas más acotadas este tipo de actitudes hacia la música y, por extensión, hacia el sampleo, se han terminado imponiendo<sup>60</sup>.

## Conclusiones

En este artículo se ha analizado cómo el uso de samples en los grupos nacionales ligados al post-rock ha ido cambiando desde mediados de los noventa hasta la actualidad. Este cambio ha sido fruto de la progresiva transformación del post-rock, que ha pasado de ser una etiqueta amplia y experimental en la que la influencia del hip-hop, la electrónica y las nuevas tecnologías tenían un enorme peso a convertirse en un género bastante acotado donde la interpretación musical en vivo se ha impuesto.

Esto ha comportado cambios a todos los niveles. A nivel intrafonográfico, los samples han pasado de utilizarse de maneras sumamente diversas y colocarse en puntos muy variados a localizarse preferentemente al inicio y al final de los temas y prácticamente en todo momento coincidiendo con las partes en limpio. A nivel interfonográfico, los samples han pasado de ser tomados de fuentes bastante diferentes (artistas musicales de distintos géneros, películas, grabaciones de campo, materiales educativos...) a concentrarse fundamentalmente en tres tipos de fuentes: películas de autor/culto, sonidos de la naturaleza y retransmisiones ligadas al espacio. Todas estas transformaciones a nivel intrafonográfico e interfonográfico tienen inevitablemente unas implicaciones bastante claras a nivel extramusical, comportando un cambio desde un régimen predominantemente lúdico y

---

<sup>60</sup> Aunque sin un componente interfonográfico como el que podemos encontrar en el sampleo, también existen bandas que deciden construir sus propios textos para recitarlos sobre la música, ya sea en temas puntuales ("Farewell and Encounter" de Astralia) o como parte definitoria de su estética musical (Dúruga, Antier, que se denominan post-rock/*spoken word*, o proyectos que fusionan post-rock y *screamo* como Viva Belgrado).

experimental a un uso más serio y artístico de los fragmentos, que surge del hecho de que cada vez se empleen menos los samples como parte de la exploración tímbrica de los grupos y más como parte de un concepto más amplio, que tiende a unificar discos e incluso la carrera de ciertas bandas en su totalidad.

Es evidente que es a principios de siglo cuando se puede ver con mayor claridad un punto de inflexión en el género, en el que coexiste una forma de entender el post-rock amplia, plural y experimental con otra mucho más acotada, cimentada en la autenticidad del rock, que acabaría por imponerse. Esto se aprecia en el uso de los samples en esta época, que continúa parte de las tendencias que se habían desarrollado en los 90 al tiempo que empieza a decantarse por ciertos tipos de sampleos frente a otros. Y en este proceso no subyace sino una negociación del propio rock con respecto al empleo de las nuevas tecnologías y los trucos de estudio. Una negociación que transita por un difícil equilibrio en el que el sampleo de fragmentos musicales no termina de encontrar un lugar propio y solo se aceptan aquellas prácticas que ponen menos en cuestión esa interpretación de los instrumentos en vivo que se ha convertido en el pilar ideológico de todas las músicas ligadas al rock: los samples de voz hablada o sonidos de la naturaleza al inicio y al final de los temas. Así, sin pretenderlo, los samples que aún persisten en el post-rock actual, por muy previsibles que sean, no son sino el legado testimonial de un grupo de músicos de diferentes partes del mundo y diferentes coordenadas estilísticas que, a mediados de los 90, creyeron que era posible beber de los adelantos tecnológicos de su época y aplicarlos a ese movimiento, tan reacio a los ceros y unos como a prescindir de las guitarras, que antes se hacía llamar rock and roll.

Recibido: 4-1-2019

Aceptado: 3-6-2019