El oído pensante 14.1 • abril-septiembre (2026) • ISSN 2250-7116 • doi: 10.34096/oidopensante.v14n1.17132

El etiquetaje musical entre el enfoque sociocultural y el discurso sonoro

Una aproximación desde la Musicología de la Producción Musical

JORDI ROQUER GONZÁLEZ
Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, España
jordi.roquer@uab.cat

Recibido: octubre 2025
Aceptado: diciembre 2025

Resumen

Este artículo examina el fenómeno del etiquetaje musical como un constructo dinámico en la intersección entre lo cultural y lo sonoro-tecnológico, con especial atención a su operatividad en la era digital. Las etiquetas musicales, tradicionalmente asociadas a contextos funcionales, sociales o rituales, han evolucionado hacia denominaciones contemporáneas en las que los rasgos sonoros y tecnológicos adquieren un papel central en la conceptualización de géneros y estilos. No obstante, estas categorías presentan importantes retos analíticos, ya que son construcciones sociales que rara vez se ajustan a definiciones objetivas. Desde la Musicología de la Producción Musical se propone un marco teórico y metodológico que reconoce el papel activo del sonido y los procesos técnicos del estudio de grabación –como la mezcla, la dinámica o el uso de efectos– en la configuración de las etiquetas musicales. Esta perspectiva permite complementar las aproximaciones socioculturales tradicionales con un análisis estético y material del sonido. Finalmente, el artículo reflexiona sobre el impacto de las plataformas de *streaming*, cuyos algoritmos clasifican y recomiendan música a partir de la combinación

de datos de escucha y características acústicas extraídas directamente de los archivos de audio, lo que confirma la creciente relevancia del sonido como criterio de clasificación musical.

Palabras clave: etiquetaje musical, géneros musicales, producción musical, musicología, estética sonora

Musical Labeling Between the Sociocultural Approach and the Sonic Discourse. A Perspective from the Musicology of Music Production

Abstract

This article explores the phenomenon of musical labeling as a dynamic construct situated at the intersection of cultural and sonic-technological domains, with particular focus on its role in the digital age. Musical labels, once tied to functional, social, or ritual contexts, have evolved into contemporary designations where sonic and technological traits play a central role in shaping genres and styles. However, these categories pose significant analytical challenges, as they are social constructs that often resist objective definition. Drawing on the Musicology of Music Production, the article proposes a theoretical and methodological framework that foregrounds the active role of sound and studio-based technical processes –such as mixing, dynamic shaping, and timbral effects– in the construction of musical labels. This perspective complements traditional sociocultural approaches with an aesthetic and material analysis of sound. Finally, the article examines how streaming platforms increasingly rely on algorithms that classify and recommend music by combining user behaviour with strictly sonic data extracted from audio files, highlighting the growing influence of sound characteristics as classification criteria. This convergence of cultural consumption and acoustic analysis suggests a new paradigm in understanding how music is categorized, circulated, and perceived in contemporary digital environments.

Keywords: Musical labeling, music genres, music production, musicology, sonic aesthetics

El oído pensante 14.1 • abril-septiembre (2026) • ISSN 2250-7116 • doi: 10.34096/oidopensante.v14n1.17132

A rotulagem musical entre a abordagem sociocultural e o discurso sonoro. Uma perspectiva da Musicologia da Produção Musical

Resumo

Este artigo analisa o fenómeno da rotulagem musical como um constructo dinâmico situado na interseção entre o cultural e o sonoro-tecnológico, com especial atenção à sua operatividade na era digital. Os rótulos musicais, tradicionalmente associados a contextos funcionais, sociais ou rituais, evoluíram para denominações contemporâneas nas quais as características sonoras e tecnológicas assumem um papel central na conceituação de géneros e estilos. No entanto, essas categorias apresentam desafios analíticos significativos, pois são construções sociais que raramente se ajustam a definições objetivas. A partir da Musicologia da Produção Musical, propõe-se um arcabouço teórico e metodológico que reconhece o papel ativo do som e dos processos técnicos do estúdio de gravação –como a mixagem, a dinâmica ou o uso de efeitos– na configuração dos rótulos musicais. Essa perspectiva permite complementar as abordagens socioculturais tradicionais com uma análise estética e material do som. Por fim, o artigo reflete sobre o impacto das plataformas de *streaming*, cujos algoritmos classificam e recomendam músicas com base na combinação de dados de escuta e características acústicas extraídas diretamente dos arquivos de áudio, o que confirma a crescente relevância do som como critério para a categorização musical.

Palavras-chave: rotulagem musical, géneros musicais, produção musical, musicologia, estética sonora

Introducción

Cuando en 1953 Jerry Wexler introdujo el término *rhythm and blues* para sustituir la denigrante etiqueta *race records*, ampliamente utilizada hasta ese momento, estaba haciendo algo más que implementar una estrategia de marketing destinada a adaptar la música negra a un mercado mayoritariamente blanco en expansión. *R&B* reemplazó una denominación que aludía directamente a lo racial para centrarse en características sonoras distintivas, como sus ritmos enérgicos o su base estilística que integraba el blues con estilos colindantes. Este enfoque permitió a la industria musical presentar el

El oído pensante 14.1 • abril-septiembre (2026) • ISSN 2250-7116 • doi: 10.34096/oidopensante.v14n1.17132

género dentro de una narrativa más generalista y menos divisiva, colocando lo sonoro como el principal criterio de identificación y abriendo nuevas posibilidades para su recepción y comercialización. Aunque se trata de un ejemplo peculiar, en el que probablemente resalte más la hipocresía de la industria que la relación entre sonido y género musical, este caso refleja cómo las etiquetas musicales no solo responden a estrategias de mercado, sino que también articulan narrativas culturales y sonoras que configuran la percepción de los géneros.

En el vasto universo de las músicas populares, las etiquetas que definen estilos y géneros cumplen un papel crucial, funcionando como herramientas que organizan, clasifican y hacen comprensible un panorama sonoro cada vez más fragmentado y diverso. La etiqueta en la música popular es, de hecho, una herramienta clave no solo para ordenar estilos y géneros, sino también para mediar entre las expectativas del público y las estrategias de la industria. Sin embargo, desde una perspectiva de operatividad académica, el etiquetaje musical siempre ha resultado un terreno, cuanto menos, problemático. Para el musicólogo, las etiquetas musicales, si bien son herramientas funcionales y ampliamente reconocibles en términos de mercado, presentan una incomodidad inherente: su falta de precisión y su resistencia a un análisis objetivo y sistemático. Por ejemplo, términos como "*pop*", "*rock*", o incluso "*pop-rock*", son útiles y comprensibles en un contexto cotidiano, ya que permiten a los oyentes y a la industria identificar categorías amplias de estilos. No obstante, al intentar delimitar con rigor académico las fronteras entre estas etiquetas, surgen inevitablemente puntos flacos: ¿Qué características sonoras, culturales o estilísticas son realmente distintivas de cada género en particular? ¿Dónde termina el *rock* y comienza el *pop*? ¿Es posible trazar una línea clara entre géneros o estamos ante una continuidad fluida? ¿Hasta qué punto influyen las estrategias de marketing y la industria musical en la creación de estas categorías? ¿Los criterios de distinción son universales o varían según el contexto geográfico, histórico o cultural? Estas ambigüedades no solo dificultan una definición precisa, sino que también revelan que las etiquetas operan más como constructos dinámicos y contextuales que como categorías estrictamente delimitadas. Así, la musicología se enfrenta a un desafío: abordar un objeto de estudio que, a pesar de ser profundamente operativo en términos sociales y de mercado, resulta esquivo cuando se somete a un análisis detallado y sistemático. Según Simon Frith (1996), las etiquetas son dispositivos que simplifican la complejidad de la música grabada, facilitando su comunicación y recepción en mercados altamente competitivos. Ya antes de Frith, Frans Birrer (1985) y Richard Middleton (1990) destacaban que estas categorías no

solo reflejan narrativas socioculturales, sino también convenciones sonoras, que ayudan a los oyentes a orientarse en un panorama musical cada vez más amplio y fragmentado. Los autores coinciden en destacar la complejidad inherente a cualquier intento de objetivar las lógicas subyacentes a la mayoría de las etiquetas musicales. En este sentido, Josep Martí (2001) aborda la problemática de la etiqueta "música popular", argumentando que, desde sus primeros usos relacionados con la "música ligera" del siglo XIX hasta sus acepciones más en boga a finales del siglo XX, el término nunca acaba de dejar satisfechos a los musicólogos. Durante las tres últimas décadas, la categoría "música popular urbana" ha sido ampliamente utilizada por la academia para englobar estilos musicales que emergen en contextos metropolitanos, vinculados tanto a dinámicas culturales híbridas como a géneros que abarcaban desde el *hip-hop* y el *pop-rock* hasta algunos subgéneros de música electrónica (Negus, 1996; Holt, 2007). Sin embargo, aunque de uso generalizado, la etiqueta tampoco ha convencido plenamente a ciertos sectores de la musicología, que cuestionan su falta de precisión y su tendencia a homogenizar músicas que, en muchos casos, responden a lógicas culturales y sonoras muy heterogéneas. Para añadir mayor complejidad, en los últimos años el término "música urbana" ha experimentado una reconfiguración significativa, pasando a centrarse en tendencias más recientes, como el *trap* o el reguetón. Este cambio no hace más que intensificar el desafío para el musicólogo, quien debe adaptar constantemente su marco conceptual para comprender y definir categorías en permanente transformación. Aun así, y dado que el objetivo de este artículo no es tanto la definición de etiquetas como la reflexión sobre el binomio entre las categorías musicales y el discurso sonoro, se propone un enfoque que contemple las etiquetas como constructos dinámicos situados en la intersección de lo cultural, lo sonoro y lo tecnológico[1]. Este marco nos permitirá analizar cómo las etiquetas musicales operan en función de sus características sonoras y culturales, ofreciendo un anclaje desde el cual explorar su evolución histórica, su operatividad en la industria y su influencia en la percepción y categorización de los géneros.

1 En este artículo, el término discurso sonoro se utiliza para designar el conjunto de rasgos auditivos y procedimientos de producción que articulan una identidad sonora reconocible (timbre, textura, espacio, dinámica, mezcla, efectos, etcétera) y que contribuyen a generar sentido estético y cultural en la música grabada.

¿Qué hay de "sonoro" en las etiquetas musicales?

El fenómeno del etiquetaje musical tiene raíces profundas en lo que, por economía expositiva, denominaré aquí tradiciones académicas occidentales (principalmente europeas y norteamericanas), donde se ha utilizado históricamente para clasificar y organizar repertorios musicales según criterios funcionales, contextuales o estéticos. Desde categorías como "música sacra" y "música de cámara" en la época medieval y renacentista, hasta denominaciones como "música programática" en el siglo XIX, estas etiquetas surgieron como una necesidad de vincular las prácticas musicales con sus contextos culturales, sociales o narrativos. A menudo, estas clasificaciones priorizaban aspectos extra-musicales –como el lugar de interpretación, la función ritual o las conexiones con otras artes– por encima de los rasgos sonoros, lo que refleja una aproximación contextual que ha perdurado en el discurso académico. Por contraste, las etiquetas que emergen a finales del siglo XX en las músicas populares –como *lo-fi*, *noise* o *glitch*– están marcadas por un creciente énfasis en elementos sonoros distintivos. Este cambio puede atribuirse a varios factores: la expansión y democratización de las tecnologías de grabación, la importancia del estudio como herramienta creativa y el papel de los medios de comunicación masiva en la estandarización de estilos. Así, las etiquetas contemporáneas tienden a integrar lo sonoro con lo cultural, reflejando la interdependencia entre la producción técnica y los valores estéticos de cada época.
En esta tesitura, el término "democratización de la tecnología" debe entenderse como la posibilidad de que herramientas avanzadas, como las que brindan las estaciones de trabajo de audio digital (*DAW*), estén al alcance de cualquiera, dando lugar al fenómeno del *bedroom musician*. Este término describe a creadores que producen desde espacios domésticos, aprovechando el entorno digital para experimentar y definir nuevas estéticas sonoras. Si, tal como propone Théberge (1997), la democratización de la tecnología musical no solo transforma la creación individual, sino que también impulsa una evolución colectiva a través de la interacción global facilitada por internet, el impacto se vuelve doblemente significativo. Los efectos y herramientas digitales, que antes se consideraban elementos técnicos aislados, ahora se integran intrínsecamente en los procedimientos creativos, modificando rápidamente los gustos y las estéticas de los oyentes. Paradójicamente, la mediación tecnológica se vuelve cada vez más invisible, ya que los usuarios asimilan su uso sin cuestionar las capas de intervención digital que modelan tanto la producción como la recepción musical.

Aunque la evolución histórica de las etiquetas musicales sugiere un desplazamiento hacia un equilibrio entre los aspectos sonoros y culturales, lo cierto es que la musicología ha tendido a interpretar las etiquetas musicales desde un enfoque culturalista, considerando los géneros y estilos como productos de contextos socioculturales específicos. Este marco, aunque valioso, tiende a subestimar el papel del sonido como un elemento activo en la construcción de etiquetas. En este contexto, las últimas dos décadas han visto un interés renovado por el análisis del sonido como factor determinante en la categorización musical. Dentro de este marco, la denominada *Musicology of Record Production* (en adelante *MRP*) se ha consolidado como una corriente clave, argumentando que las decisiones tomadas en el estudio de grabación –desde la ecualización hasta los efectos aplicados– no solo moldean el carácter estético de una obra, sino que también contribuyen a la construcción de etiquetas musicales. Este enfoque, desarrollado por autores como Simon Zagorski-Thomas, entre otros, parte de la premisa de que los géneros y estilos en la música grabada no pueden desvincularse de los procesos tecnológicos y estéticos que configuran su producción. Cabe distinguir a esta corriente de los *Sound Studies*, pues la atención de la *MRP* se centra específicamente en los procesos técnicos y estéticos de producción musical. Mientras que los *Sound Studies* se centran en el sonido como fenómeno cultural amplio (abarcando desde el ruido urbano hasta la percepción acústica), la *MRP* delimita su análisis al sonido musical, entendiéndolo como un elemento capaz de evocar estilos, géneros y emociones. En lugar de examinar el sonido en relación con su entorno, este enfoque analiza cómo los rasgos técnicos y procedimentales configuran las expectativas del oyente y contribuyen a la identificación de etiquetas.

Otros enfoques imprescindibles antes de la llegada de la MRP

Nombres como Philip Tagg (1982, 1987), Simon Frith (1983, 1987, 1996), Antoine Hennion (1983, 1989), William Moylan (1992), o Paul Théberge (1997), representan una imprescindible antesala para entender el enfoque epistemológico de la *MRP*. Desde perspectivas sociológicas, semióticas y técnicas, estos autores han proporcionado un marco fundamental para comprender la relación entre sonido, producción y categorización musical, advirtiendo que las tecnologías de grabación no solo documentan la música, sino que también moldean la percepción de autenticidad en los géneros musicales. Según Frith, las convenciones sonoras establecidas por las grabaciones se convierten en puntos de referencia clave para los oyentes, determinando

 El oído pensante 14.1 • abril-septiembre (2026) • ISSN 2250-7116 • doi: 10.34096/oidopensante.v14n1.17132

cómo se categorizan y valoran los estilos musicales. Su acercamiento analítico a la tecnología como ente mediador enfatiza la dimensión cultural y social de la producción sonora, mostrando cómo las herramientas tecnológicas no solo facilitan la producción musical, sino que también moldean nuestras expectativas y criterios estéticos, llegando incluso a modelar nuestras percepciones de la autoridad y la autenticidad (1996, pp. 226-245).

Si Frith representa un autor clave gracias a su aportación sociológica, la figura de Tagg también resulta ineludible por su enfoque semiótico en el análisis del sonido musical. Su propuesta de atender a los "parámetros no convencionales de la expresión musical" –ya presentada en 1982, aunque remodelada en 2012 para su celebrado *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*– ha representado una auténtica revolución para quienes estudian el discurso sonoro de las músicas de la segunda mitad del siglo XX. Su modelo permite abordar, desde un anclaje académico, la semántica de los efectos de producción –a menudo intencionales–, abriendo la posibilidad de analizar un amplio abanico de recursos que anteriormente carecían de herramientas analíticas específicas. Tagg ha contribuido significativamente al análisis de elementos "no notacionales", cubriendo una carencia fundamental de la musicología moderna[2]. Entre los aspectos que su modelo aborda de manera operativa se incluyen temas como las relaciones entre distorsión y masculinidad, así como las propiedades semánticas de efectos como el *flanger*, el *phaser*, el *delay* o la compresión de dinámica (2012)[3].

---

2 Tagg utiliza el término "no notacional" para referirse a aquellos elementos musicales que no pueden representarse ni analizarse mediante la notación musical tradicional, como el timbre, los efectos de producción o las inflexiones vocales (Tagg, 2012, p. 121). Estos aspectos, fundamentales en muchas músicas populares, suelen quedar fuera del análisis académico convencional basado en partituras, lo que pone de manifiesto una limitación significativa de las herramientas tradicionales de la musicología para abordar músicas cuya construcción y significado residen, en gran medida, en el sonido grabado y procesado. Por esta razón, Tagg emplea la expresión "grafocentrismo" para criticar el peso predominante del modelo académico, señalando su incapacidad para analizar de manera efectiva parámetros más allá de los clásicos, como la melodía, la armonía o el ritmo (Tagg, 2012, pp. 149-150).

3 En su artículo del 2015, Roquer, Martínez y Badal, analizan las capacidades semánticas de los efectos de modulación, centrándose especialmente en el *flanger* y el *phaser*, y su impacto en la generación de significados o sensaciones. A través de ejemplos como "Was It All Worth It" de Queen, "Two High" de Stevie Wonder y "Strange Magic" de Electric Light Orchestra, el artículo ilustra cómo estos efectos no solo alteran la textura sonora, sino que también contribuyen a generar expectativas auditivas específicas en los oyentes. Véase Roquer, Martínez, Badal (2015).

La cuestión de la mediación tecnológica en la música popular es un eje central de la obra Hennion, que desde los inicios de la década de 1980 pone el foco en la mediación entre producción y consumo, destacando el rol del productor musical como un puente que no solo traduce intenciones artísticas, sino que también moldea cómo se percibe la música en un contexto comercial y cultural. En ese sentido, destacamos el libro *The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song* (1983) y su artículo de 1989 titulado *An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music*. Por su parte, en *The Art of Recording: Understanding and Crafting the Mix*, William Moylan (1992) introduce un marco analítico centrado en el estudio del espacio sonoro y los aspectos perceptivos de la producción, proporcionando herramientas clave para comprender cómo las decisiones técnicas configuran experiencias auditivas. Finalmente, en *Any Sound You Can Imagine: Making Music. Consuming Technology* (1997) Paul Théberge explora cómo las innovaciones tecnológicas, como los sintetizadores y *samplers*, transformaron no solo las técnicas de producción, sino también las formas de consumo y las expectativas estéticas condicionadas por las herramientas de producción. A lo largo del texto, Théberge estudia la conexión entre los desarrollos tecnológicos y las expectativas estéticas de los oyentes, destacando cómo los cambios en las herramientas y técnicas han reconfigurado la percepción de autenticidad y creatividad en la música popular. El libro es una referencia clave para entender cómo la tecnología no solo facilita la creación musical, sino que también redefine las relaciones sociales y culturales en torno a la música.

Estos procedimientos tecnológicos, nacidos a mediados del siglo XX, se han convertido en recursos creativos que han generado un alto interés dentro de la comunidad académica, con numerosas contribuciones de autores que, a posterioridad, han desvelado algunas pistas para entender mejor esa relación entre la etiqueta y el sonido musical. Antes de abordarlos en detalle, debemos mencionar otro teórico cuya contribución al estudio musicológico del sonido resulta ineludible: Albin Zak. En su obra *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records* (2001), el autor estadounidense subraya el papel del estudio de grabación como un laboratorio creativo donde las decisiones sobre timbre, textura y dinámica son fundamentales para la construcción de la identidad sonora de los géneros musicales. Para Zak, el proceso de grabación va más allá de lo técnico y se convierte en un medio de expresión artística que redefine los límites entre la tecnología y la creatividad. Su análisis demuestra cómo el estudio de grabación ha pasado de ser un espacio funcional para convertirse en un escenario

crucial para la conceptualización y diferenciación de géneros, lo que lo posiciona como una referencia esencial para la *MRP*.

En un marco más orientado hacia la industria, Keith Negus, en *Popular Music in Theory* (1996), exploró las relaciones entre los procesos de producción musical y las estructuras de la industria cultural. Negus argumentó que las tecnologías de grabación no solo permiten innovaciones sonoras, sino que también actúan como herramientas mediadoras que conectan las expectativas del mercado con las prácticas creativas de los artistas. Finalmente, Mark Katz, en *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* (2004), abordó cómo las tecnologías de grabación, desde el fonógrafo hasta las plataformas digitales, han redefinido tanto la creación como la percepción de la música. Katz subrayó cómo los dispositivos técnicos no solo capturan sonido, sino que también introducen nuevos paradigmas de escucha y categorización, proporcionando una base para entender el impacto de lo sonoro en las etiquetas musicales. Estos autores, provenientes de disciplinas diversas, comparten una preocupación común por la relación entre sonido, tecnología y sociedad. Sus distintas perspectivas comparten en ocasiones una misma inquietud: ahondar en cómo las tecnologías de grabación, los procesos creativos en el estudio y las dinámicas de la industria han moldeado nuestra comprensión de los géneros musicales. Sus trabajos, aunque centrados en aspectos tecnológicos y sociológicos, apuntan a una cuestión esencial: las etiquetas musicales no solo surgen de contextos culturales o del mercado, sino también de cómo el sonido mismo –en términos técnicos y estéticos– contribuye a definir identidades sonoras reconocibles. Esta relación entre lo cultural y lo sonoro se convierte en un eje crucial para comprender el etiquetaje musical en su complejidad. Sin embargo, para profundizar en esta cuestión es necesario ampliar el enfoque hacia autores posteriores que, si bien no abordan directamente el binomio sonido-etiqueta, aportan claves fundamentales para reflexionar sobre cómo las dinámicas culturales y tecnológicas se entrelazan en la construcción de etiquetas musicales.

La estrecha línea entre lo cultural y lo sonoro

Si bien algunas de las etiquetas musicales más conocidas responden claramente a elementos que resuenan con sus contextos sociopolíticos, económicos y culturales –como el *Punk*, que evoca una actitud de rebeldía asociada al descontento social de los años 1970 (Hebdige, 1979, pp. 19, 26, 64; Frith, 1996, pp. 93, 167) o la música

disco fundacional, íntimamente ligada a la cultura nocturna de esa misma década (Lawrence, 2003, p. 12; Shapiro, 2005, p. 204)–, no resulta difícil comprobar que otras formas de etiquetaje se inspiran principalmente en características sonoras específicas. Por ejemplo, etiquetas como *lo-fi* hacen referencia directa a la textura granulada y la calidad imperfecta del sonido (Harper, 2014, p. 4; Supper, 2018, pp. 253-254), mientras que el *trap* se define por elementos auditivos distintivos como los graves profundos, un particular uso de determinados patrones métricos en los *hi-hats* y las voces procesadas con Auto-Tune (Adaso 2019, citado en Crawford, 2021, p. 5).

En *The Musicology of Record Production* (2014), Simon Zagorski-Thomas introduce el concepto de *sound signatura* aludiendo a las características sonoras distintivas que identifican a un artista, género, productor, grabación o incluso un dispositivo de reproducción. Estas características son resultado de decisiones técnicas y estéticas tomadas durante el proceso de producción musical, incluyendo el uso de equipo específico (micrófonos, efectos, ecualización), técnicas de grabación, procesamiento de audio y el estilo interpretativo para definir aquellas sonoridades. Pero también pueden ser modelos de emisión de la voz, que definen de manera inconfundible a determinados cantantes. Un ejemplo paradigmático de este concepto es el estilo vocal de Tom Waits, cuya voz áspera y profundamente texturizada se ha convertido en una seña de identidad inconfundible[4]. Más allá de la voz, la importancia del discurso sonoro como criterio operativo para definir etiquetas se extiende a prácticas instrumentales y por extensión a estilos y géneros. Por ejemplo, la sonoridad única de guitarristas como Mark Knopfler o Brian May, resultan marcas claramente identificables y la existencia de librerías de sonido especializadas –como kits de *trap* que incluyen bajos 808, patrones de *hi-hats* o sonidos para ambientes específicos– demuestran que el discurso sonoro es un factor central en la categorización y justificación de las etiquetas musicales.

El *ambient*, por ejemplo, género musical asociado a menudo con la obra de Brian Eno, se caracteriza por su capacidad de transformar el espacio auditivo en una experiencia envolvente. En las notas interiores de su seminal *Music for Airports,* Eno

4 En 2006 Tom Waits ganó una demanda contra Volkswagen y Audi en España por utilizar un imitador de su voz en un anuncio publicitario sin su autorización. Waits, conocido por su negativa a licenciar su música para fines comerciales, argumentó que la publicidad utilizaba su distintiva voz y estilo como recurso identificativo, violando su derecho a la identidad artística. El tribunal falló a favor de Waits, condenando a Volkswagen y Audi a indemnizarlo por el uso indebido de su voz y a retirar el anuncio.

definía el *ambient* como una música que puede ser "ignorada o escuchada con igual atención" (1978). Para ello, los parámetros clave del género incluyen texturas etéreas, ausencia de ritmos marcados y progresiones armónicas prolongadas. Toda una paleta de recursos que se opone conscientemente a determinados parámetros de las músicas comerciales, argumentando que "mientras que las compañías actuales de música enlatada parten de la base de regularizar los entornos al cubrir sus peculiaridades acústicas y atmosféricas, la música *ambient* pretende realzarlas" (Eno, 1978). Igual que sucede en tantos otros géneros musicales, tras la estética sonora del *ambient* se esconde una voluntad de renovación por oposición a otras tendencias, una voluntad de contraste o fricción con lo establecido. En otras palabras: una pulsión evolutiva que, desde lo procedimental, apela también a lo cultural. En lo procedimental, el género se articula a través del uso de sintetizadores, sonidos de naturaleza o grabaciones de campo, y procesamientos extensivos de *reverb* y *delay*, herramientas que ayudan a generar un espacio sonoro etéreo y evolvente. En el plano cultural, Eno abre la puerta a que tanto artistas como consumidores adopten estéticas sonoras que desafían y se oponen a las corrientes hegemónicas del momento. Una pequeña revolución –o, si se permite el símil, un sutil "golpe de estado" sonoro–, donde las armas son los propios sonidos y "el estado" simboliza el estilo dominante que, inevitablemente, será desplazado y transformado por la renovación creativa. Estas rupturas, lejos de ser casuales, responden a la evolución inherente al arte, donde cada revolución redefine las reglas del juego estético. Ejemplos de gran impacto histórico y contraste sonoro pueden encontrarse en los años 1970 con la llegada del *punk*, que sentencia de muerte las intrincadas estructuras y alardes técnicos del *rock progresivo*, o en el sonido de Seattle en los 1990, que se opone frontalmente al *pop* ultra procesado de los años 1980. Este último contraste será retomado más adelante para un análisis más detallado.

Otros estilos, quizás menos conocidos, también ilustran esta fricción transformadora en el discurso musical. El denominado *post-rock*, por ejemplo, bebe indiscutiblemente del *ambient* en términos de estructuras, efectos y paisajes sonoros, pero su revolución particular radica en desmantelar los pilares más idiosincráticos del *rock* "clásico": el protagonismo del *guitar hero* con sus solos virtuosos, el carisma mediático del *frontman*, las estructuras previsibles y los estribillos diseñados para corearse en estadios. Este estilo redefine su propia narrativa al desmontar tanto los símbolos culturales –ya sea el rol icónico de la guitarra eléctrica en el imaginario del rock o la cultura del *star system*– como los artefactos sonoros que sustentan dichas narrativas. Para comprender mejor esta dinámica entre lo cultural y lo sonoro, resulta

 El oído pensante 14.1 • abril-septiembre (2026) • ISSN 2250-7116 • doi: 10.34096/oidopensante.v14n1.17132

particularmente reveladora la definición de *post-rock* que ofrece Simon Reynolds en el libro *Audio Culture*, editado por Christoph Cox y Daniel Warner en 2006:

> El Post-rock se refiere a bandas que usan guitarras, pero de formas no tradicionales del rock, enfatizando el timbre y la textura en lugar de los riffs y los *power chords*. También se refiere a bandas que complementan la alineación básica de guitarra-bajo-batería del rock con tecnología digital, como *samplers* y secuenciadores, o que manipulan la formación tradicional del rock prefiriendo sintetizadores analógicos antiguos e instrumentos no propios del Rock. Con sus guitarras de *drones* y su tendencia a disolverse en la ambientación sonora, el post-rock primero erosiona y luego elimina la canción y la voz. Por extensión, también abandona nociones como el cantante como narrador de historias y la canción como narrativa, fuente de sabiduría vital o espacio de resonancia social. Este cambio se alinea con tendencias culturales (por ejemplo, videojuegos, realidad virtual, drogas de diseño) que indican la aparición de un nuevo modelo de subjetividad posthumana organizada en torno a la fascinación en lugar del significado, y la sensación en lugar de la sensibilidad (Reynolds, 2006, p. 358).

Cultura y sonido se entrelazan como dos ejes inseparables en la renovación de un estilo, pero es el sonido el que proporciona una clara capacidad operativa para transformar la fricción en movimiento. En un terreno donde la cultura inmaterial tiende a lo abstracto, el sonido actúa como el elemento tangible que da forma y sustancia a esa confrontación. Cuando un artista, o incluso un género entero, se posiciona en oposición a una estética previa, es el sonido el que permite materializar y objetivar esa fricción de manera más concreta y efectiva que cualquier otro parámetro.

Y esa constante llega a estilos contemporáneos, en los que por supuesto el sonido nos sigue presentando como una faz más o menos visible de las lógicas del etiquetaje musical. En este sentido, son de especial interés los trabajos de Ugo Fellone, especialista en etiquetaje de estilos y géneros que van desde el *post-rock* de los años 1990 hasta las músicas urbanas actuales, como el *trap* o el reguetón. En "Tresillos, hi-hats, drogas y Auto-Tune: una aproximación al trap" (Fellone, 2017, pp. 1-5), el autor examina las características de este estilo, aludiendo a elementos sonoros determinantes como el anteriormente comentado uso de los tresillos, los *presets* de la Roland TR-808 o el Auto-Tune, contextualizándolas dentro de su impacto cultural y la complejidad de su etiquetaje. Por otro lado, en "El estudio de grabación como elemento clave en la

El oído pensante 14.1 • abril-septiembre (2026) • ISSN 2250-7116 • doi: 10.34096/oidopensante.v14n1.17132

concepción del post-rock de Simon Reynolds" (Fellone, 2020, pp. 247-269), no sólo analiza la ya comentada visión de Reynolds acerca del *post-rock*, sino que también destaca el uso del estudio de grabación como un instrumento creativo, en diálogo con los desarrollos técnicos y teóricos de los años 1990. En "Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal" (Fellone, 2021), el autor aborda la evolución de los géneros a lo largo del tiempo, revisando teorías de autores como Franco Fabbri (1982) y Fabian Holt (2003 y 2007) que proponen una comprensión dinámica de los géneros como sistemas basados en convenciones sociales y culturales. Finalmente, en "El género musical en la actualidad: reflexiones ante un contexto digital y globalizado", Ugo Fellone (2022) examina cómo la globalización y la digitalización han reconfigurado los géneros musicales, articulándolos entre las fuerzas de la generificación y la individualización, con énfasis en los impactos del capitalismo neoliberal en la producción y consumo musical. Otra aportación significativa la encontramos en Marina Arias (2020), cuya investigación demuestra el creciente interés de la musicología en torno al binomio sonido-género musical. En su artículo del 2020, la autora analiza cómo el *reguetón mainstream* se define por patrones rítmicos característicos como el *dembow*, el uso del Auto-Tune en las voces y técnicas de producción que refuerzan su identidad sonora, vinculándolos a estrategias de globalización y comercialización en la industria musical contemporánea.

El *glitch* es otro género que nos permite apreciar el rol central del sonido en su etimología. El término tiene su origen en la jerga técnica y se utilizó por primera vez en el ámbito de la ingeniería y la electrónica. En el ámbito cultural, "glitch" se adoptó posteriormente en los años 1990 en el mundo del arte y la música para describir una estética que no solo aceptaba los errores tecnológicos, sino que los utilizaba como recurso creativo. Tales errores como clics, fallos de *software* y artefactos digitales, son elevados a un estatus artístico. En la década de los 1990 lo popularizan artistas como Oval, cuyo álbum *94 Diskont* (1995) manipula CDs defectuosos como fuente sonora. Esta práctica convierte los fallos en elementos compositivos, explorando las posibilidades estéticas del "mal funcionamiento". Sus técnicas incluyen también el uso de errores de codificación de audio, fragmentos de sampleo y procesamiento granular, elementos que desafían las convenciones de la producción sonora tradicional. Artistas como Ryoji Ikeda (*Dataplex*, 2005) y Alva Noto (*Xerrox*, 2007) han llevado esta exploración a niveles extremos, explorando la relación entre sonido, datos y percepción.

Un ejemplo de cómo los procedimientos del *glitch* llegan al pop más accesible se encuentra en la música de Madonna: en noviembre del año 2000, la artista lanzó el single "Don't tell me" (Music, 2000), cuya introducción presenta una progresión de arpegios tocados con guitarra acústica y editados para reproducirse con un llamativo efecto de fragmentación digital, acercando técnicas propias del *glitch* a una audiencia masiva. Con ese efecto de *skipping*[5] la guitarra acústica parece "cortarse" y repetirse de manera rítmica, como si de un CD que salta se tratara, sin embargo, ese error ejerce a su vez un efecto de redoble rítmico perfectamente funcional en lo musical, con lo que podemos considerar que se trata de un ejemplo de *skipping* estilizado mediante una técnica de edición de audio. Con "Don't tell me" Madonna se vale de una tendencia estética alejada del *mainstream* para generar un punto estratégico de fricción estética. Esa entrada del *glitch* en el *pop* y las músicas de aspiración comercial, llega a artistas incluso del ámbito de la canción de autor, como Jorge Drexler, que incorpora de forma magistral esos errores sonoros estilizados en temas como "Todo se transforma" o "Mi guitarra y vos" (*Eco*, 2004).

También el *chiptune* es un género asociado directamente a sonidos característicos, concretamente los de hardware retro (como consolas de videojuegos de los años 1980 y 1990) con una notable presencia de dispositivos como el Spectrum, el Commodore o la Game Boy. Compositores como Rob Hubbard, conocido por sus bandas sonoras para videojuegos (*Commando*, 1985), sentaron las bases de este estilo. Los parámetros musicales del *chiptune* incluyen el uso de sonidos generados electrónicamente (ondas cuadradas, triangulares y ruido blanco) y patrones rítmicos minimalistas basados en las estéticas sonoras de esas consolas. Las limitaciones técnicas de los chips originales obligaron a los compositores a optimizar la polifonía, generando una estética minimalista y melódica que se mantiene incluso en producciones modernas. En lo cultural, para algunos el *chiptune* no solo representa un sonido característico, sino también un acto de resistencia frente a la obsolescencia tecnológica: al utilizar herramientas antiguas para producir nuevas obras, el género celebra la creatividad dentro de la restricción, al tiempo que apela a la nostalgia de la era dorada de los videojuegos.

5 En este contexto, el término *skipping* hace referencia a los saltos o interrupciones abruptas en la reproducción de un archivo sonoro o una grabación, causados por errores en la extracción de datos o fallos en del sistema de reproducción.

Pero el efecto sonoro que más peso tiene en la configuración idiosincrática de un estilo es, sin duda alguna, la distorsión. El uso de este efecto representa un elemento central en la concepción de todos y cada uno de los géneros derivados del *hard rock* y, posteriormente, el *heavy metal*. Sus géneros y subgéneros resultan un campo privilegiado para el análisis sobre las relaciones entre sonido y etiqueta musical. El término "heavy metal" tiene un origen que mezcla referencias culturales, literarias y musicales. Su primera aparición está vinculada a la literatura, específicamente en la novela *The Soft Machine* (1961) de William S. Burroughs, donde se usa para describir algo pesado, denso y mecánico (Weinstein, 2014). Posteriormente, *heavy metal* comenzó a aplicarse al ámbito musical en la década de 1960, especialmente en el contexto del rock. Fue utilizado por críticos y periodistas para describir el sonido denso y potente de bandas como Led Zeppelin, Deep Purple o Black Sabbath, que comenzaron a emerger con un estilo basado en guitarras distorsionadas y una base rítmica fuertemente acentuada. Este uso se consolidó cuando la banda Steppenwolf incluyó la frase "heavy metal thunder" en su canción "Born to be wild" (*Steppenwolf*, 1968), contribuyendo a la asociación del término con la fuerza y la intensidad del sonido. Heredando esa capacidad semántica, en la década de 1980 asistimos al nacimiento del *thrash metal*, subgénero del *metal* vinculado al desencanto generacional (igual que el *punk*) y a un espíritu subversivo frente al conservadurismo de la época. El *thrash metal* debe parte de su idiosincrasia sonora a una mayor densidad en la distorsión de las guitarras, que a menudo se logra mediante técnicas de grabación específicas (Scotto, 2023, p. 201). Una de las prácticas características es la colocación de los amplificadores a unos palmos del suelo para potenciar las frecuencias graves, generando una densidad sonora particularmente definitoria de esos estilos. Además, el uso de múltiples capas de guitarra, superpuestas durante la producción, amplifica la sensación de agresividad y densidad en los arreglos. Otra innovación clave es la afinación más baja, que incluye el uso de una séptima cuerda por debajo del E2 para generar un timbre más oscuro (Scotto, 2023, p. 202), marcando una clara distinción con las etiquetas predecesoras dentro del metal clásico. Entre los innumerables subgéneros del *metal*, el *djent* (que, en este caso podríamos acotar como un subgénero del denominado *metal* progresivo) se caracteriza por una sonoridad altamente específica. Su nombre proviene de la onomatopeya utilizada para describir el sonido de las guitarras en este estilo, que producen un timbre percusivo gracias un uso particular

de la técnica de *palm-muting*[6]. En este género musical, es especialmente habitual el uso de guitarras de siete u ocho cuerdas, afinadas en tonos más graves que los estándares habituales. El sonido *djent* fue popularizado por bandas como Meshuggah quienes, con álbumes como *Destroy Erase Improve* (1995), influyeron profundamente en el desarrollo del estilo. Aunque Meshuggah no utiliza el término para describir su propia música, es considerada la pionera del sonido que definiría al *djent*. Su textura sonora lo distingue claramente dentro del panorama del metal, y su nombre –una evocación directa del sonido que lo define– refuerza la importancia del timbre y la producción en la conceptualización de etiquetas musicales.

Asimismo, géneros como el *grunge* también ilustran esta convergencia entre lo cultural y lo sonoro[7]. Nacido a finales de la década de 1980 en Seattle, el *grunge* combinaba letras introspectivas que reflejaban la alienación de la Generación X con un sonido crudo y una producción deliberadamente "sucia" (Cross, 2001). Esta etiqueta llegó a representar tanto una estética sonora como una subcultura que, nuevamente, rechazaba el comercialismo dominante en la música de la época. ¿Pero a qué nos referimos cuando usamos adjetivos como crudo o visceral…? Uno de los elementos que define el sonido del *grunge* como crudo y auténtico es su clara oposición, en términos de estética sonora, a las producciones altamente pulidas del pop de los años 1980. Mientras que este último se caracterizaba por el uso intensivo de artificios tecnológicos como el *delay* en las voces, reverberaciones exageradas y una producción diseñada para maximizar el brillo y la claridad, el *grunge* adoptó un enfoque deliberadamente austero. En las producciones de *grunge*, las voces suelen sonar menos procesadas, transmitiendo una proximidad e inmediatez que refuerza la intensidad emocional de las interpretaciones y de los textos. Esta proximidad en la mezcla permite al oyente percibir de manera más directa la dimensión expresiva y afectiva de las letras, tal como anticipaba Frith (1987, pp. 133-149). Asimismo, las guitarras del *grunge* proyectan una crudeza distintiva por un tratamiento sonoro particular que no podemos emparentar de manera clara ni con el *hard rock* ni con las distorsiones propias del *metal*. En cuanto

6 El *palm-muting* es una técnica de ejecución en instrumentos de cuerda que consiste en apoyar suavemente la palma de la mano sobre las cuerdas cerca del puente mientras se tocan, produciendo un sonido percusivo y apagado. No es una técnica exclusiva del metal y sus derivados, su uso en el pop y el rock es muy habitual ya desde la década de 1970.

7 El término "grunge" proviene del inglés coloquial y significa "suciedad". Según Nathaniel Rich (*The New York Times*, 1992), fue utilizado para describir el sonido crudo y áspero de la escena musical de Seattle en los años 1980.

 El oído pensante 14.1 • abril-septiembre (2026) • ISSN 2250-7116 • doi: 10.34096/oidopensante.v14n1.17132

a la base rítmica, el *grunge* también marca un regreso a lo que podría considerarse un sonido más orgánico: las baterías se graban y mezclan con un enfoque que privilegia la sensación de un espacio físico, recuperando cierto sonido de sala, alejándose de la reverberación artificial que predominaba en las producciones de *pop* y *rock* de la década que se está acabando.

Etiquetaje musical en la era del *streaming*: ¿qué escuchan los algoritmos?[8]

En el panorama actual, plataformas de *streaming* como Spotify, YouTube, Apple Music y Amazon Music han transformado radicalmente la manera en que los usuarios acceden, descubren y consumen música. Estas plataformas se apoyan en algoritmos que procesan tanto preferencias musicales como características sonoras para clasificar, recomendar y promocionar contenido. Aunque el denominado "filtro colaborativo"[9] sigue siendo la herramienta predominante, tecnologías como la extracción de datos de audio y el aprendizaje automático están adquiriendo un papel cada vez más notorio. Estas tecnologías categorizan canciones basándose en parámetros acústicos medibles, como el tempo, la tonalidad, el rango dinámico o la textura tímbrica (Casey *et al.*, 2008), lo que refuerza la idea de que las etiquetas musicales actuales no son únicamente constructos culturales, sino que poseen una base sonora tangible. Los motores de recomendación combinan enfoques diversos que integran tanto las características intrínsecas de las canciones como los hábitos culturales de los oyentes. Por ejemplo, herramientas de análisis como Echo Nest –empleadas por plataformas como Spotify– extraen parámetros acústicos que permiten la clasificación y el

8 Entiéndase este último apartado como una especie de "coda" que apunta, de manera breve, hacia un tema de gran relevancia dentro del campo del etiquetaje musical. Aunque su amplitud y complejidad podrían justificar un artículo completo por sí mismo, su inclusión en este texto busca establecer un puente hacia las implicaciones contemporáneas de la tecnología en la categorización musical. Este apartado no pretende profundizar exhaustivamente en el tema, pero su presencia subraya la importancia de considerar cómo los algoritmos están redefiniendo las dinámicas de escucha, clasificación y consumo musical en la era digital.

9 Según Sarwat y Mokbel, 2018 [citados en IBM (s.f.)] "el filtrado colaborativo es un método de recuperación de información que recomienda artículos a los usuarios en función de cómo otros usuarios con preferencias y comportamientos similares han interactuado con ese artículo. [...] Los sistemas de recomendación colaborativos funcionan según el principio de que usuarios similares (en términos de comportamiento) comparten intereses y gustos similares.

etiquetaje de canciones mediante perfiles sonoros detallados (Zax, 2011). Además, los métodos híbridos combinan estas métricas sonoras con datos culturales y metadatos, proporcionando recomendaciones cada vez más personalizadas[10]. Esta dinámica revela cómo la convergencia entre algoritmos y datos sonoros no solo redefine las prácticas de consumo, sino también la producción musical. Y es que el nacimiento de nuevos estilos, categorías y estéticas sonoras no es un fenómeno meramente espontáneo, sino que surge de un circuito integrado en el que las decisiones de producción están profundamente influidas por las estrategias de la industria, que a su vez responden a patrones de consumo. En el contexto actual, los algoritmos no solo capturan y analizan datos sobre las preferencias de los consumidores, sino que también retroalimentan esas preferencias en las decisiones creativas y de producción musical. Esto transforma el proceso creativo en algo que no solo responde a la inspiración artística, sino que está cada vez más condicionado por los datos que indican qué funciona en términos de consumo. Al mismo tiempo, el consumo también se transforma, ya que los algoritmos personalizan las recomendaciones en función de patrones de escucha individuales, reforzando así las relaciones de dependencia entre consumidor y contenido. Por un lado, los algoritmos actúan como mediadores entre los gustos del público y las decisiones de la industria; por otro, estandarizan las expectativas sonoras, lo que condiciona tanto la creación como la percepción de la música. En última instancia, esto consolida un ciclo en el que la producción y el consumo se retroalimentan continuamente, pero ahora bajo la influencia de la tecnología y el Big Data.

La investigación académica en torno al análisis y la recuperación musical ha contribuido significativamente al desarrollo de estas tecnologías. Proyectos destacados en el ámbito del denominado Music Retrieval[11] tales como el Audio Feature Analysis de la Universitat Pompeu Fabra, el Music Genome Project de Pandora o el Music Information Retrieval Lab de la Universidad Johannes Kepler, han permitido avances en la identificación de patrones sonoros complejos y en la mejora de los

10 En este sentido, hablamos de los datos culturales y metadatos para referirnos a información adicional como el género musical, el idioma de la canción, el contexto histórico, etiquetas asignadas por usuarios o discográficas, e incluso tendencias sociales asociadas a ciertos artistas o estilos.

11 El término "Music Retrieval" o "Music Information Retrieval" (MIR) se refiere a la ciencia interdisciplinaria dedicada a la recuperación de información a partir de la música. Esta área integra conocimientos de disciplinas como la musicología, la psicoacústica, el procesamiento de señales, la ingeniería informática, el aprendizaje automático, el reconocimiento óptico de partituras o la inteligencia computacional, entre otras.

sistemas de recomendación. Estas iniciativas no solo han perfeccionado la extracción de características acústicas, sino que también han señalado el papel de los sesgos algorítmicos en la representación de géneros y estilos. El proyecto Audio Feature Analysis aborda problemas como la identificación de versiones musicales, las recomendaciones y la búsqueda basada en señales de audio, considerando además la influencia de metadatos y sesgos algorítmicos (Batlle-Roca *et al.* 2023; Schedl *et al*. 2022). Por su parte, el Pandora Music Genome Project se distingue por un enfoque profundamente analítico, en el que expertos evalúan hasta 450 atributos musicales por pista, incluyendo elementos como la instrumentación y los patrones rítmicos. Mientras tanto, en Spotify, la representación vectorial de canciones basada en atributos sonoros ha optimizado la capacidad de identificar géneros emergentes y proporcionar recomendaciones específicas para cada usuario. En este contexto, resulta evidente que el etiquetaje musical en la era digital ha trascendido su función inicial como descriptor cultural, convirtiéndose en un mecanismo operativo que influye tanto en la creación como en la distribución musical. La convergencia de tecnología, sonido y música en las plataformas de *streaming* no solo está reformulando cómo se comprende el etiquetaje musical, sino que también señala el inicio de una etapa donde lo sonoro adquiere un protagonismo sin precedentes en el ecosistema digital.

Así pues, parece evidente que tanto las plataformas de *streaming* como la investigación que estas suscitan están redefiniendo el papel de las etiquetas musicales, mostrando que el sonido es un factor operativo crucial en la era digital. Este enfoque no solo influye en la experiencia del oyente, sino que también plantea nuevas posibilidades y desafíos para la industria musical y la investigación académica, consolidando una nueva etapa en la relación entre tecnología, sonido y música.

Conclusiones

El etiquetaje musical se presenta como un fenómeno complejo, situado en la intersección entre lo cultural, lo sonoro y lo tecnológico, circunstancia que lo convierte en un objeto de estudio multidimensional. Este artículo ha explorado cómo las etiquetas musicales no solo organizan un panorama sonoro cada vez más amplio, sino que también articulan narrativas que operan en el ámbito cultural y estético. Desde su evolución histórica hasta su aplicación en la era digital, el etiquetaje musical ha demostrado ser un mecanismo clave tanto para la industria como para los oyentes,

sintetizando elementos sociales y sonoros en constructos operativos que orientan la recepción y el consumo de la música. Históricamente, las etiquetas han pasado de basar sus lógicas en cuestiones más bien contextuales o funcionales –con una fuerte vinculación a narrativas histórico-artísticas–, a usar categorías más centradas en los rasgos sonoros y estéticos. Esta transición refleja un cambio significativo en las dinámicas de la producción y recepción musical, particularmente desde la segunda mitad del siglo XX, cuando la tecnología de grabación y los medios de comunicación masiva empezaron a jugar un papel crucial en la estandarización de los estilos musicales. En este contexto, el sonido emerge como un elemento determinante para la construcción de las etiquetas, complementando y, en ocasiones, desafiando las explicaciones basadas exclusivamente en el contexto sociocultural.

El enfoque de la *Musicology of Record Production*, aunque no aborda de forma directa el estudio del etiquetaje musical, nos brinda la paleta de herramientas necesaria para plantearnos tal tarea. Este campo de estudio se diferencia de los *Sound Studies* en su énfasis en los procesos técnicos y estéticos específicos de la producción musical. A través de esta perspectiva, el artículo ha puesto de manifiesto cómo el sonido se convierte en un vehículo crucial para objetivar ciertos rasgos definitorios de los estilos y géneros musicales. Esa misma lógica resulta también operativa para razonar ciertos cambios en las modas y estéticas sonoras, especialmente en momentos de fricción entre lo "antiguo" y lo "nuevo". De esta manera, el sonido no solo opera como un criterio distintivo en la categorización de géneros, sino también como un agente activo en los procesos de renovación y oposición estilística. Estas fricciones sonoras, que a menudo surgen como una reacción a estéticas previas, reflejan la capacidad del sonido para articular movimientos de cambio dentro de las narrativas musicales.

En la era digital, el etiquetaje musical está siendo reconfigurado por la influencia de plataformas de *streaming* y sus algoritmos de recomendación. Gracias a los análisis de características sonoras como el timbre, el tempo o la dinámica, estas herramientas no solo clasifican y recomiendan música, sino que también moldean la manera en que se crean y consumen los géneros. La investigación en áreas como el *Music Retrieval* ha destacado cómo los algoritmos basados en atributos acústicos están redefiniendo el papel del etiquetaje musical. Este enfoque plantea nuevos desafíos para la musicología, ya que obliga a considerar la interacción entre tecnología, sonido y cultura en un entorno marcado por la digitalización y la globalización.

En última instancia, las etiquetas musicales deben entenderse como constructos híbridos que operan a múltiples niveles. Por un lado, sintetizan elementos socioculturales y tecnológicos; por otro, articulan experiencias auditivas y rasgos sonoros distintivos. Este carácter multidimensional no solo resulta clave para comprender su funcionalidad operativa, sino que también pone de manifiesto las limitaciones de un análisis académico centrado exclusivamente en la perspectiva cultural. No obstante, es precisamente esta complejidad la que convierte al etiquetaje musical en un objeto de estudio fascinante y relevante, que se presenta como una valiosa oportunidad para renovar perspectivas y metodologías dentro de la musicología actual.

Bibliografía

- Arias, M. (2020). Rasgos estilísticos del reggaetón mainstream, una aproximación desde la producción musical. *Cuadernos de Etnomusicología*, 15(2). Recuperado de http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/9-arias_1.pdf
- Batlle-Roca, R., Gómez, E., Liao, W., Serra, X. y Mitsufuji, Y. (2023). Transparency in Music-Generative AI: A Systematic Literature Review. *Research Square*. https://doi.org/10.21203/rs.3.rs-3708077/v2
- Birrer, F. A. J. (1985). Definitions and Research Orientation: Do we Need a Definition of Popular Music? En David Horn (Ed.), *Popular Music Perspectives 2*, pp. 99-105. Göteborg and Exeter, IASPM.
- Casey, M. A., Veltkamp, R., Goto, M., Leman, M., Rhodes, C. y Slaney, M. (2008). Content-Based Music Information Retrieval: Current Directions and Future Challenges. *Proceedings of the IEEE*, 96(4), 668–696. https://doi.org/10.1109/JPROC.2008.916370
- Crawford, C. (2021). Dreams from the Trap: Trap Music as a Site of Liberation. *Social Science Quarterly*, 102(7): pp. 3135-3141. https://doi.org/10.1111/ssqu.13085
- Cross, C. R. (2001). *Heavier than Heaven: A Biography of Kurt Cobain*. New York: Hyperion.
- Fabbri, F. (1982). A Theory of Musical Genres: Two Applications. En D. Horn y P. Tagg (Eds.). *Popular Music Perspectives*, pp. 52-81. Göteborg: IASPM.

- Fellone, U. (2017). Tresillos, hi-hats, drogas y autotune: una aproximación al trap. *Revista Sineris*, 33. Recuperado de https://sineris.es/tresillos_hi-hats_drogas_y_autotune_trap_para_dummies.html
- Fellone, U. (2020). El estudio de grabación como elemento clave en la concepción del post-rock de Simon Reynolds. *Cuadernos de Etnomusicología*, 15. Recuperado de http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/13-fellone_1.pdf
- Fellone, U. (2021). Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal: estado de la cuestión y propuestas para su análisis. *Resonancias*, 25(49), 61-83.
- Fellone, U. (2022). El género musical en la actualidad: reflexiones ante un contexto digital y globalizado. *El oído pensante, 10*(1), 59-85.
- Frith, S. (1983). *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. London: Constable.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music.* Cambridge: Harvard University Press.
- Frith, S., Leppert, R. y McClary, S. (1987). Towards an Aesthetic of Popular Music. En R. Leppert and S. McClary (Eds.), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception,* pp. 133-49. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harper, A. (2014). *Lo-fi Aesthetics in Popular Music Discourse.* (tesis doctoral). Universidad de Oxford, Oxford, Inglaterra. Recuperado de https://ora.ox.ac.uk
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style.* London: Methuen.
- Hennion, A. (1983). The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song. *Popular Music*, 3, 159-193.
- Hennion, A. (1989). An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music. *Science, Technology and Human Values*, 14(4), 400-424.
- Holt, F. (2003). Genre Formation in Popular Music. *Musik & Forskning*, 28, 77-96.
- Holt, F. (2007). *Genre in Popular Music.* Chicago y Londres: University of Chicago Press.

- IBM. (s.f.). Filtrado colaborativo: Qué es y cómo funciona. Recuperado de https://www.ibm.com/es-es/topics/collaborative-filtering
- Katz, M. (2004). *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music.* Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Lawrence, T. (2003). *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture, 1970-1979.* Durham: Duke University Press.
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales.* Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music.* Milton Keynes: Open University Press.
- Moylan, W. (2012). *Understanding and Crafting the Mix: The Art of Recording.* Burlington, MA: Focal Press.
- Negus, K. (1996). *Popular Music in Theory.* Cambridge: Polity Press.
- Reynolds, S. (2006). Post rock. En C. Cox y D. Warner (Eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, pp. 358-61. Nueva York: Continuum.
- Rich, N. (1992). Grunge: A Success Story. *The New York Times*, 15 de noviembre. Recuperado de https://www.nytimes.com/1992/11/15/style/grunge-a-success-story.html
- Roquer, J.; Martínez, S. y Badal, C. (2015). Queen's Snake: The Use of Audio Production Techniques as a Means to Semantic Extension in Queen's 'Was It All Worth It'. En E. Encabo (Ed.), *Reinventing Sound: Music and Audiovisual Culture*, pp. 29-43. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Scotto, C. (2023). The Studio's Function in Creating Distortion-Related Compositional Structures in Hard Rock and Heavy Metal. En G. Bromham y A. Moore (Eds.), *Distortion in Music Production: The Soul of Sonics,* pp. 202-215. Londres: Routledge.
- Schedl, M., Knees, P., McFee, B. y Bogdanov, D. (2022). Music Recommendation Systems: Techniques, Use Cases, and Challenges. En Ricci, F., Rokach, L., Shapira, B. (Eds.), *Recommender Systems Handbook,* pp. 927-971. New York: Springer.
- Shapiro, P. (2005). *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco.* New York: Faber y Faber.

- Supper, A. (2018). Listening for the Hiss: Lo-fi Liner Notes as Curatorial Practices. *Popular Music*, 37(2), 253-270.
- Tagg, P. (1982). Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music*, 2, 37-67.
- Tagg, P. (1987). Reading Sounds. En K. Roe y U. Carlsson (Eds.), *Popular Music Research*, pp. 103-114. Göteborg: Nordicom.
- Tagg, P. (2012). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos.* New York: The Mass Media Music Scholars' Press.
- Théberge, P. (1997). *Any Sound you Can Imagine: Making Music/Consuming Technology.* Hanover: Wesleyan University Press.
- Weinstein, D. (2014). Just so Stories: How Heavy Metal got its Name – A Cautionary Tale. *Rock Music Studies*, 1(1), 36–51.
- Zagorski-Thomas, S. (2014). *The Musicology of Record Production.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Zak, A. J. (2001). *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records.* Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Zax, D. (2011). The Echo Nest makes Pandora Look Like a Transistor Radio. *Fast Company*. Recuperado de https://www.fastcompany.com/1734773/echo-nest-makes-pandora-look-transistor-radio

Discografía

- Alva Noto. (2007). *Xerrox*. Raster-Noton.
- Electric Light Orchestra (1975). "Strange Magic". En *Face the Music*. Jet Records.
- Eno, B. (1978). *Ambient 1: Music for Airports*. Obscure Records.
- Drexler, J. (2004). "Todo se transforma" y "Mi guitarra y vos". En *Eco*. Dro East West/ Warner Music.
- Madonna (2000). "Don't Tell Me". En *Music*. Maverick/Warner Bros.
- Meshuggah (1995). *Destroy Erase Improve*. Nuclear Blast.

- Oval (1995). *94 Diskont*. Mille Plateaux.
- Queen (1989). "Was It All Worth It". En *The Miracle*. Parlophone/EMI.
- Hubbard, R. (1985). *Commando*. Banda sonora para videojuegos. Publicado originalmente para Commodore 64.
- Ikeda, R. (2005). *Dataplex*. Raster-Noton.
- Steppenwolf (1968). "Born to Be Wild". En *Steppenwolf*. Dunhill Records.
- Wonder, S. (1973). "Too High". En *Innervisions*. Tamla/Motown.

BIOGRAFÍA / BIOGRAPHY / BIOGRAFIA

Jordi Roquer González es musicólogo, guitarrista y compositor. Es profesor en la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) desde 2012, donde imparte docencia sobre análisis sonoro, producción musical y etnomusicología. Doctor en Historia del Arte y Musicología por la UAB (2017), combina la investigación académica con una trayectoria continuada como músico. Su investigación se centra en las tecnologías de la escucha y las formas de mediación que intervienen en la construcción social del significado musical. Ha participado en proyectos de digitalización y análisis del patrimonio musical para instituciones nacionales (BNE, Museu de la Música de Barcelona, Ajuntament de Barcelona) e internacionales (Ministerio de Cultura del Ecuador). Como músico, ha publicado una veintena de discos y colaborado con numerosos artistas en grabaciones y giras.