

# **La cita en la música electroacústica**

**Fabián Beltramino y Raúl Minsburg**

## La cita en la música electroacústica<sup>1</sup>

Este trabajo presenta un abordaje analítico del fenómeno de la cita. El primer objetivo es obtener una clasificación de los procedimientos de citación privilegiados en un *corpus* de obras electroacústicas argentinas recientes. En segundo término, intentaremos analizar las consecuencias que para la construcción del sentido de las obras implican las citas de composiciones particulares respecto de las citas de un determinado estilo o género. Por último evaluaremos el grado de intervención del citador en el discurso citado, esto es, el grado de transformación del discurso original, lo que implica atender a modalidades de trabajo por deconstrucción/reconstrucción, técnicas que hasta hace cierto tiempo eran patrimonio casi exclusivo de las escuelas compositivas dedicadas a los medios acústicos.

*Palabras clave:* cita, música electroacústica, estilo, género, Argentina.

## Quotation in electroacoustic music

This work focuses on the analytical approach of the phenomenon of the quote. Its first goal is to obtain a classification of the quoting procedures privileged in a corpus of recent Argentinean electroacoustic works. We will also try to analyze the consequences implicit in the quoting of particular compositions, or of a style or gender for the construction of sense in these works. Lastly, we will evaluate the grade of intervention of the composer in the quoting discourse, or the grade of transformation of the original discourse. This entails attending to procedures of deconstruction/reconstruction, tools that some time ago were almost exclusive to traditional schools of instrumental music.

---

<sup>1</sup> Original en portugués en *Perspectivas da Música Eletroacústica*, Edson Zampronha (coordinador), Sao Paulo: Annablume (en prensa). Editado por el Grupo de Estudios en Música, Semiótica e Interactividad de la Universidade Estadual Paulista (UNESP) de Sao Paulo.

## Introducción

Este trabajo consiste en el abordaje analítico de un fenómeno cada vez más recurrente en la música electroacústica, particularmente en la Argentina de las dos últimas décadas: la cita, mecanismo que implica la presencia, más o menos explícita y más o menos extensa, de obras, estilos -contemporáneos o clásicos-, o géneros -populares o folklóricos- en una composición nueva.

El objetivo que perseguimos es, en primer lugar, obtener una clasificación de los procedimientos de citación privilegiados en un *corpus* de obras electroacústicas recientes. Tomaremos para ello como categorías de análisis, salvando las inevitables distancias, las nociones de estilo directo y estilo indirecto desarrolladas por la lingüística para el abordaje de la intertextualidad en el lenguaje verbal. En segundo lugar, intentaremos analizar las diferentes consecuencias que para la construcción del sentido de las obras implican las citas de composiciones particulares comparadas con las citas de un determinado estilo o género. Por último, y en relación con la distinción entre citas más literales o más evocativas, evaluaremos el grado de intervención del citador en el discurso citado, esto es, el grado de transformación del discurso original, lo que conlleva atender a las modalidades de trabajo por deconstrucción o reconstrucción, técnicas que hasta hace cierto tiempo eran patrimonio casi exclusivo de las escuelas compositivas dedicadas a medios tradicionales acústicos. Esta transformación del discurso original nos parece central, ya que una primera observación mostraría como contradictorio el recurso a la cita en una obra electroacústica, sobre todo a partir del supuesto de que su búsqueda esencial es la generación de sonidos nuevos en un discurso articulado a partir de dichos materiales. Sin embargo, las diferentes técnicas de edición digital de sonido permiten adaptar y modelar cualquier elemento de acuerdo a la intención creativa del compositor, y es ahí donde juega un papel fundamental la modificación del discurso citado, ya que de acuerdo a esas necesidades discursivas se genera una transformación que puede resultar más o menos reconocible por el oyente.

En cada uno de los items intentaremos contemplar las diferencias y los matices que inevitablemente surgen al plantear estas cuestiones en un plano estrictamente productivo respecto de lo que ocurre en el plano receptivo. Se

impone, a continuación, establecer una definición de los términos y categorías que serán puestos en juego en el análisis.

Deseamos dejar en claro, en primera instancia, que nuestro abordaje de la cita en estas obras de música electroacústica excluye y no considera pertinente la referencialidad material, es decir, la utilización de sonidos concretos claramente identificables en cuanto a su procedencia. Esto es válido tanto para la utilización de un tipo de sonoridad que tenga una asociación material directa, por ejemplo el sonido “de agua” o “de auto”, como para un conjunto de sonidos que evoquen una situación determinada, por ejemplo “la ciudad” o “la selva”. Nos centraremos fundamentalmente en la referencia a otras obras, géneros o estilos y además, dentro de estos últimos y de acuerdo al grado de transformación de la materia, a la cita de un determinado timbre, de una determinada sonoridad. Así, restringiremos la amplitud de la problemática de la intertextualidad, susceptible de ser planteada desde un punto de vista radical a todas las obras y todos los niveles que integran una misma red discursiva, a sus variantes más explícitas. Esto último en función de que aun las citas de determinados estilos tímbricos o rítmicos integran el campo de lo explícito; lo implícito estaría relacionado con las cadenas o los campos de discursividades en los que cada obra se inserta, en las cuales de alguna manera siempre resuena lo “ya dicho”, la tradición, el mundo de referencias significativas, donde no existe la idea de un discurso “original”.

Del desarrollo del análisis de los fenómenos de citación en lingüística tomaremos, con las variantes que impone el cambio de materia textual, sus dos categorías centrales. Hablaremos entonces de estilos directos e indirectos de citación y, a partir de los trabajos de Graciela Reyes (1995 y 1996) definiremos el Estilo Directo (ED en adelante) como aquél que reconstruye un discurso manteniéndolo aparentemente idéntico a como fue producido, y al Estilo Indirecto (EI) como aquél que realiza una paráfrasis, adaptando el discurso original a otra situación comunicativa, permitiendo imaginar lo que fue dicho pero sin pretender reproducirlo textualmente.

Dejando de lado las particularidades del lenguaje verbal, advertimos una clara vinculación entre el uso habitual de la cita dentro del campo lingüístico y los procedimientos electroacústicos. ¿Cuándo hablamos de ED y cuándo de EI? Cuando aquello que se cita es una obra en particular insertada en un determinado momento discursivo sin ningún tipo de transformación, hablamos de ED. Por el contrario, cuando la cita tiene un carácter menos preciso y no nos remite a una obra en particular sino más bien a un determinado género o estilo, con lo cual reconocemos determinada sonoridad pero no lo asociamos con una obra, hablamos de EI. En este caso, la

adaptación del discurso original al discurso citador viene frecuentemente sustentada por transformaciones o fragmentaciones de distinta índole.

Serán centrales, además, en este trabajo, para los casos en los que la cita no corresponda o no sea identificada como la cita de una obra específica de un autor específico, las nociones de género y estilo, nociones que permitirán, además, establecer hipótesis acerca de las consecuencias que pudieran tener referencias de este tipo para la producción de sentidos y significaciones de una obra.

Adoptando un punto de vista semiótico, entendemos que hablar de género implica hablar de un área específica de intercambio social (Steimberg 1998) -lo cual supone poner en relación ciertos objetos culturales con ciertos ámbitos y ciertas prácticas asociadas a su circulación en ellos-, mientras que hablar de estilo implica únicamente hacer referencia al conjunto de rasgos que permiten “asociar entre sí objetos culturales diversos” (Steimberg 1998: 53), no necesariamente pertenecientes al mismo género, haciendo referencia exclusiva a sus rasgos formales y específicos.

Así, hablar, por ejemplo, del tango o del chamamé en tanto géneros significa poner en relación sus rasgos estilísticos (armónicos, tímbricos, rítmicos, texturales, etc.) con el campo de significación que conforman e integran, es decir, con un ámbito particular de circulación y consumo, unas determinadas expectativas de audición, la activación de una determinada tradición, unas determinadas prácticas musicales y no musicales asociadas a lo sonoro en sí mismo. Las citas de género, entonces, serán especialmente consideradas en cuanto al problema de la combinación o disrupción de expectativas de audición que provocan, ya que en ellas las modalidades de apreciación propias del campo de las músicas populares o de tradición oral se insertan en el contexto de modalidades propias del campo de las músicas denominadas académicas, clásicas, eruditas o de tradición escrita, según la perspectiva, al cual la música electroacústica pertenece.

## Análisis

El *corpus* de obras objeto de análisis será abordado en orden de progresivo alejamiento respecto de las obras, los estilos y los campos de origen. Es decir que se analizarán en primer término los casos de citas directas e indirectas de estilo, siguiendo con los casos de citas directas e indirectas de género.

El siguiente cuadro intenta representar en el eje vertical la creciente distancia entre el discurso original y el discurso citante según se trate de ED o EI de citación, y en el eje horizontal la distancia entre campos de pertenencia, dada a partir de la diferencia entre citas de estilo o de género:

### Clasificación de los ejemplos analizados

Discurso citado	Estilo Directo	
	<p><b>Cita de estilo</b>  <i>Bahía Blanca</i> – Enrique Belloc  <i>Fréquences de Barcelona</i> – Mario Verandi  <i>El mismo camino</i> – Raúl Minsburg</p> <p><b>Estilo Indirecto</b>  <b>Cita de estilo</b>  <i>Remix portraites</i> – Enrique Belloc  <i>Ascensión. Las tierras nuevas</i> – Alejandro Iglesias Rossi</p>	<p><b>Cita de género</b>  <i>Here, there and everywhere</i> – Jorge Rapp  <i>Poppekstive</i> – Javier Garavaglia</p> <p><b>Cita de género</b>  <i>Donde crecen los trigales</i> – Ricardo Pérez Miró  <i>Efecto tango</i> – Daniel Schachter  <i>Figuras flamencas</i> – Mario Verandi</p>
Discurso citante	Campo de origen	Otros campos

Cada modalidad de citación será ejemplificada con dos o tres obras, según el caso, las cuales serán descritas e interpretadas en sus aplicaciones y significaciones particulares. Esto implica contemplar tanto las operatorias e intenciones concretas del compositor como los posibles efectos de la cita en el polo de la recepción.

## Estilo Directo

Seguindo a Graciela Reyes (1995), es posible afirmar que el ED se caracteriza por presentar yuxtapuestos el texto citador y el texto citado, además de tratarse de la reproducción -por lo menos en apariencia- del discurso de origen. En la clase de discursos que se analiza, obras de música electroacústica, esto significa que una obra previamente compuesta, sea electroacústica o no, una obra particular y claramente identificable, forma parte de otra. Si la obra citada pertenece al mismo campo de significación, al mismo género y de la obra citante, hablaremos entonces de cita de estilo. Si a través de la cita entran en combinación dos universos de referencias, básicamente el de la música popular y el de la música académica, la cita será considerada de género.

### a) Cita de estilo

En este campo presentamos como ejemplos tres obras electroacústicas en las cuales se citan obras pertenecientes al campo de la música académica o de tradición escrita no electroacústica. La particularidad del procedimiento en cada una de ellas es la siguiente.

#### *Bahía Blanca* de Enrique Belloc

En esta obra encontramos una cita textual de un breve fragmento de la *Segunda Sinfonía* de Mahler. Dicha cita tiene la siguiente particularidad: no aparece generando una ruptura dentro de un contexto puramente electroacústico en donde la sonoridad orquestal, perfectamente reconocible, cree una interrupción discursiva. Por el contrario, después de dos minutos y medio, y mediante sutiles anticipaciones en el ámbito de la frecuencia primero y enseguida en el aspecto tímbrico, a través de una ligera transformación del sonido de la misma orquesta y de la misma obra, emerge la cita de Mahler -de aproximadamente veinte segundos de duración- como continuación discursiva para concluir más adelante de la misma manera, esto es, a través de prolongaciones en la altura y en el timbre, con el agregado de un *rallentando* final. Al estar la cita contextualizada de esta manera, constituye una sección en sí misma y es siempre reconocible como tal. Hemos constatado que, según la formación o preparación del público al escuchar esta cita, se considera como una sección claramente delimitada en donde toma presencia lo que puede ser denominado alternativamente como música de Mahler, música romántica o música "clásica" u orquestal.

Vemos así que la ambigüedad clasificatoria que afecta a las obras que introducen una cita en estilo directo puede oscilar, en la recepción, entre la referencia a una obra o a un estilo particular pero siempre dentro del mismo campo de sentido y de acción, el de la música académica o de tradición escrita.

### *Fréquences de Barcelona* de Mario Verandi

Aquí encontramos dos fragmentos de obras que forman parte del repertorio guitarrístico: la *bourrée* de la *Suite N° 1 en Mi menor* de J.S. Bach y *Recuerdos de la Alhambra* de Francisco Tárrega. Ambos fragmentos se presentan sin ninguna transformación, por lo tanto también son citas textuales, y solamente están delimitados por un *fade in* y un *fade out* en cada caso. El contexto sonoro en el que estas citas aparecen es el siguiente: alrededor de los dos minutos y medio comenzamos a escuchar sonidos que remiten a aquellos que podemos oír en una ciudad, en este caso Barcelona. Voces, pasos, sonidos ambientales, tráfico, y, entre estos sonidos surgen los de la guitarra, que en este caso se separan claramente del resto por cuanto son los únicos sonidos “musicales”. Sin embargo, conservan la impronta de pertenecer de igual modo al ambiente, de haber sido captados por casualidad en la ejecución de un guitarrista callejero, ya que el sonido de la guitarra está ubicado espacialmente en la ciudad y el oyente, aunque no reconozca la cita en cuestión, sí advierte que hay “alguien” tocando la guitarra. Con lo cual forma parte naturalmente de esta sección en la cual escuchamos la ciudad.

En este caso, la ambigüedad clasificatoria en recepción es mayor que en el primer ejemplo. Si bien el reconocimiento de la música de los compositores mencionados determina una distinción entre cita de obra o cita de estilo -y aquí puede abrirse un enorme abanico de posibilidades: música de Bach, música de cámara de Bach, música del segundo período de Bach, música barroca, música alemana, música romántica española, música de Tárrega, música para guitarra, etc.-, el contexto sonoro en el que dicho discurso de origen se inscribe no aparece tan claramente definible en términos de género. Si bien los “paisajes” ambientales o urbanos son bastante comunes en la electroacústica académica, un oyente no calificado podría pensar en alguna clase de género popular o, más bien, de procedencia mediática (un *videoclip* urbano, por ejemplo), con lo cual la cita funcionaría para él como cita de género en la cual se estaría evocando, en determinado momento, el universo de la música clásica.

### *El mismo camino* de Raúl Minsburg

Escuchamos la cita de dos breves fragmentos orquestales ligeramente transformados que no pierden su identidad: el primero, alrededor de los



cinco minutos y medio, proveniente del *Concierto para dos Violines* de Bach y el segundo, aproximadamente un minuto después, de la *Séptima Sinfonía* de Mahler. Ambos están en la misma tonalidad y en los dos se escucha una idea melódica muy similar. El primero surge luego de un tenue acorde en Fa mayor dando lugar a toda una sección muy tonal en la obra, con sonidos instrumentales que sufren un mayor o menor grado de transformación y otros de procedencia electroacústica que se funden con los anteriores. Todo ello desemboca en la cita del segundo fragmento, con la cual comienza el fin de esta sección, en cuyo transcurso, además de los sonidos previamente mencionados, se escuchan fragmentaciones y transformaciones de la misma obra de Mahler, para concluir abruptamente con un elemento percusivo y dar lugar a la sección siguiente. Los dos fragmentos son perfectamente reconocibles como orquestales, ya que no se apela a la erudición de identificar de dónde proviene cada cita, y están contextualizados y vinculados a nivel armónico, tímbrico y melódico.

En este ejemplo, al igual que en el primero, la pertenencia de género de los dos niveles discursivos, el citador y el citado, es bastante clara. La ambigüedad radica, en función de la identificación o no de las obras citadas, en la adscripción del procedimiento a una citación particular o estilística.

## b) Cita de género

En los casos siguientes, las obras citadas -también claramente identificables- no pertenecen al campo de la música académica o de tradición escrita.

*Aquí, allá y en todas partes (Here, there and everywhere)* de Jorge Rapp

Esta obra está compuesta íntegramente con fragmentos de canciones de *The Beatles*. Los fragmentos están superpuestos con distintos grados de densidad, según las diferentes secciones en las que va articulándose la pieza. Con el mismo criterio fueron elegidas las extensiones de cada una de las fragmentaciones, privilegiando en algunos casos las “entradas”, por su carácter fundamentalmente rítmico, o la similitud tímbrica o tonal, entre otros muchos procedimientos, aunque nunca se las transforma ni siquiera mediante un filtrado. Si bien es posible que algún oyente no reconozca alguna canción en particular o algún fragmento de las diferentes canciones, siempre se identifica con claridad la procedencia *beatle*.

Esta obra representa un caso extremo ya que el discurso citado ocupa la totalidad del discurso citador. No hay nada por fuera de la cita. Se trata

de un puro decir compuesto de lo ya dicho. Aquí la clasificación en términos de género se sostiene en función de entender que se trata de la de aplicación de un procedimiento de deconstrucción / reconstrucción característico de cierta música académica destinada a circular en su propio campo a través del concierto. Si el ámbito de circulación fuera otro, la relación entre lo académico y lo popular se desdibujaría, pasando a ser entendido como un mecanismo de citación de obra o de estilo restringido al ámbito de pertenencia del discurso citado, esto es, el de lo popular. No hay que dejar de tener en cuenta que esta obra data de 1984 y fue realizada con tecnología analógica, dado que en ese momento el acceso a las técnicas digitales era muy reducido, concretamente en la Argentina era casi inaccesible. Por supuesto, tampoco existían los *Djs*, que en la actualidad mezclan y fragmentan todo tipo de música en situaciones muy diferentes a la de concierto.

#### *Poppekstive* de Javier Garavaglia

Como señala el compositor en las notas de programa, esta obra fue compuesta mediante la utilización de sesenta y siete muestras de canciones de las décadas del 60, 70 y 80. La diferencia principal respecto al ejemplo anterior es que muchas de estas muestras -la gran mayoría- están transformadas con diferentes procedimientos según las distintas partes de la obra. Esto hace que la pieza se encuentre, en determinados momentos, más cerca del EI y en otros del ED. Sin embargo, la intención del autor es desafiar al oyente a reconocer estos fragmentos, y es inevitable que el oyente mismo se sitúe en esa actitud descifradora desde el inicio mismo de la obra, en la cual escuchamos muchos de estos fragmentos de forma claramente reconocible. Es en función de considerar la obra en su totalidad, privilegiando el punto de vista productivo y una recepción capaz de identificar los discursos de origen que integramos la obra al ED.

### **Estilo Indirecto**

El EI consiste, básicamente, en la evocación o alusión no a un discurso particular sino a un estilo discursivo o género. El procedimiento no consiste en la reproducción textual sino en la paráfrasis, en la reelaboración del discurso de origen. Esto significa que en este caso no se reproduce una obra particular e identificable, sino un modo de decir (Reyes 1995), de sonar.

Del mismo modo que para el ED, si lo citado consiste en una configuración de rasgos estilísticos -retóricos, temáticos o estructurales- pertenecientes

al mismo campo de significación de la obra citada, hablaremos de cita de estilo. Si la cita implica la evocación de rasgos propios del universo de referencias de las músicas populares, consideraremos la cita como de género.

### a) Cita de estilo

En esta categoría presentamos como ejemplos dos obras en las que se evoca o alude a determinados estilos composicionales -vocal religioso, raveliano, varesiano- que pertenecen a la misma tradición académica o de tradición escrita en la cual se inserta la música electroacústica.

#### *Remix portraits* de Enrique Belloc

Esta obra está compuesta por tres “retratos”, pequeños en cuanto a su extensión, dedicados a Maurice Ravel, al grupo Zap Mama y a Edgar Varèse. Nos detendremos en el primero de ellos, de poco más de dos minutos de duración. Su primer sección llama poderosamente la atención dado que reúne determinadas características no habituales en una obra electroacústica, a saber: preeminencia de timbres instrumentales, concretamente de cuerdas, y un juego muy similar al de tónica y dominante, en el cual queda establecido después de la resolución, un mismo acorde, que podría actuar como tónica, que dura desde los quince hasta los cincuenta y cuatro segundos. En este acorde de sonoridad orquestal hay también otros sonidos de carácter electroacústico cuya altura está determinada por esta tónica. No escuchamos, excepto al final de la pieza, ninguna cita textual de Ravel. Pero en todo momento, y sobre todo en la primera sección, a partir de la preeminencia de este acorde de tónica, percibimos la presencia de lo que podríamos denominar el “timbre raveliano”. A través de materiales que ignoramos si le pertenecen o no, Belloc evoca y reconstruye algunas características del sonido y de la modalidad discursiva de Ravel.

Este ejemplo, como todos los comprendidos dentro del EI de citación, exige para su identificación un grado mayor de competencia por parte del oyente, dado que el grado de explicitación de la modalidad, al tratarse de alusiones y evocaciones, es mucho más leve. En el EI la cita de estilo corre un riesgo mucho mayor de no ser identificada, dado que los dos niveles discursivos involucrados -citador y citado- pueden ser comprendidos como uno solo.

#### *Ascensión. Las tierras nuevas* de Alejandro Iglesias Rossi

En esta obra hay muestras de música sacra europea de los siglos XI al XVI, así como también músicas de carácter étnico, incluyendo instrumen-

tos antiguos de Sudamérica. De la misma forma que el ejemplo anterior, la única cita textual -tomada de *Las lamentaciones de Jeremías* de Thomas Tallis- aparece en los últimos treinta segundos de la pieza. A pesar de la diversidad de materiales utilizados, entre los cuales también hay sonidos de carácter electroacústico, toda la composición está constituida como una gran referencia a la música sacra europea. En primer lugar, porque comienza con una muestra de la mencionada música sacra vocal, levemente transformada y fragmentada, aunque claramente reconocible en cuanto a su estilo. En segundo lugar, porque durante los cuatro primeros minutos escuchamos una gran cantidad de timbres electroacústicos que se fusionan con estos cantos. Por último, porque a lo largo de toda la pieza hay una presencia constante de sonidos con mucha reverberación, que aluden a un tipo de ambientación situada imaginariamente en una catedral. Además de la reverberación, resulta esencial el carácter *cuasi* vocal de sonidos que no lo son, fundamentalmente a partir de su rítmica en forma de nota tenida. Si bien los cantos religiosos están presentes prácticamente en toda la pieza, todo termina de aprehenderse cuando hacia el final irrumpe la cita textual de Tallis. Pese a los componentes textuales, creemos que el predominio del procedimiento de citación está dado por lo estilístico y por el universo estilístico evocado, más allá de las obras puntuales, lo que justifica que consideremos esta obra dentro de este grupo.

## b) Cita de género

Presentamos tres casos en los que se evocan géneros de tipo folklórico o popular urbano: el tango, el chamamé y el flamenco, respectivamente, en citas que implican, además de la imbricación entre universos de prácticas y significaciones, una combinación de modalidades de audición.

### *Donde crecen los trigales* de Ricardo Pérez Miró

Desde el comienzo mismo esta obra plantea una clara referencialidad a otro estilo o género, aunque no puede reconocerse cuál, al presentar un acorde menor que se prolonga alrededor de quince segundos mediante notas tenidas manteniéndose prácticamente invariable durante el primer minuto, con la excepción de algunas interpolaciones desprendidas del propio acorde y otras que actúan como anticipaciones. Concretamente, se escuchan algunas pequeñas impulsiones metálicas que más adelante reconoceremos como la fragmentación de notas punteadas de guitarra. El acorde menor posee un doble rol: por un lado, tiene un carácter netamente introductorio

y, por otro, actúa como anticipación tímbrica a partir del uso del acordeón, instrumento característico del tipo de música citada. Después de una primera sección basada fundamentalmente en notas tenidas, llegamos a los cuatro minutos y medio, cuando ya reconocemos con claridad el sonido de la guitarra entre otras impulsiones. Recién a partir del minuto seis es posible reconocer la rítmica, la melodía y la armonía característica del chamamé, si bien con distintas fragmentaciones, con la alternancia del modo mayor y menor y la presencia de otro tipo de interpolaciones que derivan del mismo material. Esta sección se prolonga hasta aproximadamente los siete minutos y medio, cuando vuelve a presentarse el mismo acorde menor. Esta vez su aparición establece un claro vínculo con lo previamente escuchado y, por ende, lo resignifica. Es decir, hay un claro juego de anticipaciones armónicas y tímbricas que cobran sentido a partir del minuto seis, cuando reconocemos claramente el estilo al cual el compositor está aludiendo. Ahora, si bien determinamos que se trata de la alusión a esta música del litoral argentino, en ningún momento podemos establecer de qué tema o canción en particular se trata. Los fragmentos escuchados no llegan a tener un compás completo. Su duración, si bien es suficiente para reconocer el estilo, no alcanza para particularizar una obra determinada que funcione como discurso de origen.

### *Efecto tango* de Daniel Schachter

En los primeros veinticinco segundos de esta pieza escuchamos timbres electroacústicos imbricados y superpuestos con el sonido de bandoneón, cuya sola aparición, a pesar de su brevedad, abre una clara referencia al universo sonoro del tango. En este caso el bandoneón realiza giros melódicos de apenas dos o tres notas, aunque con ideas rítmicas y melódicas características del género. A partir de ahí, y durante aproximadamente dos minutos, no volvemos a escuchar fragmentos melódicos, pero sí una sección caracterizada, entre otros elementos, por una nota tenida a la cual en determinado momento se le suma otra nota tenida de bandoneón, que juega claramente su rol referencial y que, con otra altura, va a estar presente en otras secciones. La obra tiene diferentes secciones en las cuales no predomina como material excluyente aquél que hace referencia al tango. Muy por el contrario, hay una gran cantidad de sonidos procesados, muchos de ellos seguramente tomados de distintas formaciones tangueras, aunque difícilmente identificables. Las citas tomadas del repertorio tanguero tienen las siguientes características: son fragmentos muy breves, de unos pocos segundos, lo cual impide su reconocimiento de qué tango concretamente está siendo citado. Además, la mayor parte de ellos aparecen en lugares y

momentos clave perceptivamente, como son los de cambio o inicio de sección.

En síntesis, toda la pieza remite al tango sin que sea necesario, aunque sí es posible, reconocer algún fragmento en particular. Es por eso que la clasificamos como cita indirecta de género.

### *Figuras flamencas* de Mario Verandi

El material de esta pieza está tomado de fragmentos musicales de género flamenco. Además, en dos momentos de la obra se escucha el recitado de textos tomados de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca. Desde el comienzo es posible identificar el *cante jondo* típicamente flamenco, lo cual establece con claridad una pertenencia estilística, pese a que no se entienda exactamente qué se está cantando ni se indique la melodía en cuestión. A partir de ahí se comienzan a escuchar todos los elementos característicos del flamenco, aunque transformados y desgajados, tomados como elementos individuales. Entre ellos se cuentan el sonido de la guitarra -el rasguído y el punteo que resaltan, respectivamente, sus particularidades armónico-rítmicas y melódicas-, las palmas, los taconeos, las castañuelas y la voz. Muchas de estas transformaciones no pierden sus características originales en cuanto a envoltivo y timbre, lo cual produce el efecto de estar oyendo un flamenco surreal o paralelo.

## Conclusiones

Hemos realizado un recorrido en base a dos procedimientos de citación y dos tipos de elementos citados, esto es, el género y el estilo, y hemos ejemplificado con obras que se ajustan claramente a este intento de clasificación. Sin embargo, es necesario aclarar que de ninguna manera pretendemos encasillar en moldes cerrados una actividad creadora como la composición electroacústica, cuyas fronteras son hoy insospechadas, pudiendo generarse nuevas líneas de entrecruzamiento y nuevas modalidades y/o procedimientos de citación.

Tampoco creemos que esta clasificación pueda aplicarse íntegramente a toda una obra, como es el caso de la mayor parte de las obras aquí analizadas. Muy por el contrario, pueden existir obras en las que convivan tanto género como estilos y tanto ED como EI en diferentes secciones o inclusive en una sola sección, de acuerdo a las intenciones compositivas de cada autor.

Otro aspecto a resaltar guarda relación con la similitud encontrada en el uso de los ED y EI en la lingüística y en la composición electroacústica. Hemos sostenido que en el ED se reproduce fielmente la cita de origen y en el EI se realiza una paráfrasis de la misma. De acuerdo con las obras analizadas vemos que esto se corresponde con una mayor o menor, o directamente nula, transformación del elemento citado. Vemos entonces que existe un cierto paralelismo entre la paráfrasis de la cita y su transformación sonora, con lo cual así como hablamos del grado de transformación de un sonido como su mayor o menor alejamiento respecto del original, podemos hablar de un mayor o menor grado de paráfrasis. Resulta obvio que si la transformación es muy grande existe el riesgo de que no pueda reconocerse el original, aunque como vimos, eso pasa a ser parte de las intenciones del autor y de los recursos que pone en juego al hacer más o menos reconocibles sus fuentes y permitir un acercamiento o alejamiento de los distintos materiales que se encuentren en su obra. Incluso podríamos ir más lejos y afirmar que cuanto más reconocible es una cita, menos tiempo cronométrico ocupa en la obra. Muy por el contrario, cuanto mayor es la paráfrasis, ocurre el fenómeno inverso, ya que la misma se integra con los demás materiales y el discurso sonoro fluye de otra forma. En las obras analizadas para EI/cita de género, es justamente esta gradación en el reconocimiento aquello que confiere a dichas obras su esencia. No existiría la obra si no existiera la posibilidad cierta del reconocimiento del campo al que hace referencia.

En otro orden, hemos advertido una carencia de auto-citación o citación intra-campo electroacústico, al menos hasta donde nuestro conocimiento del repertorio nos lo permite. Si existe algún caso, como podría suceder con *Novars* del canadiense Francis Dhomont, donde utiliza un timbre de una obra de Pierre Schaeffer como herramienta y no con la expectativa de producir un efecto de reconocimiento, salvo que se trate de un oyente muy avezado.

Para terminar, no debemos dejar de lado un aspecto que tiene un rol protagónico en las dos últimas décadas y que no es otro que el desarrollo del medio tecnológico. Nos referimos concretamente al uso de las técnicas digitales para el almacenamiento y procesamiento sonoros, que se ha extendido y generalizado entre los compositores electroacústicos debido a las enormes posibilidades que sus herramientas brindan, así como también al abaratamiento de sus costos, circunstancia que ha permitido que muchos compositores accedan a esta tecnología. Situación que hubiera sido impensable entre los años 50 y 80, momentos en los cuales el equipamiento sólo se encontraba en determinadas instituciones de muy difícil acceso para la

gran mayoría. Esto ha hecho posible un gran crecimiento de la música electroacústica en su material y en su discurso, y ha originado, entre muchos procedimientos, la utilización de la cita, que hasta ese momento era patrimonio exclusivo de la música instrumental tradicional. De esta forma, la composición electroacústica puede abandonar su auto-referencialidad, centrada en la generación de nuevos sonidos y nuevas formas de articular un discurso, para abrirse a una verdadera búsqueda en la fusión de géneros y estilos que, quizás, pueda dar lugar a una renovación del discurso sonoro. Nos ha llamado poderosamente la atención que este tipo de obras suelen ser las que causan mayor impacto en el oyente no especializado, seguramente porque encuentra en ellas elementos reconocibles, por más breves que sean, las cuales permiten seguir la obra con una mayor y mejor concentración. Se trata de un terreno en el que la música electroacústica parece tener por delante un enorme campo de posibilidades tanto en lo que a la producción como a la recepción se refiere.

## **Bibliografía**

Reyes, Graciela

1995 *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. Madrid: Arco Libros.

1996 *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y eco*. Madrid: Arco Libros.

Steimberg, Oscar

1998 *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.