

Cortes sonoros: músicas, apropiaciones, contextos.

Raúl Minsburg

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Resumen

Son muy conocidos los ejemplos de *sampling* en la música de carácter comercial, aunque también está presente en la música electroacústica o acusmática, en las obras de paisajes sonoros, en el arte radiofónico y en las obras de arte sonoro que, además de música, incluyen sonidos de archivo de la radio y la TV como discursos, publicidades, etc. Expresiones como *collage*, *meta collage*, *mashup*, apropiación, intervención, *plunderphonic* y *remix*, así como los recursos de la cita, la parodia, la alusión, la paráfrasis o el tópic, forman parte del paisaje cotidiano de la creación contemporánea, muchas veces con límites difusos y pocos claros pero sin que esto represente un problema a la hora de su utilización. Sin duda, podemos considerar el *sampling*, o la cultura del *sampling*, como uno de los movimientos más innovadores y activos del siglo XXI, que comenzó su desarrollo a fines del XX. Ahora bien ¿cuáles son los orígenes de esta práctica? ¿en el marco de qué estéticas y tecnologías se empezó a considerar la posibilidad de usar fragmentos previamente grabados, sean musicales o no, y reconocibles como tal? ¿Por qué un/a creador/a elige utilizar un fragmento musical ya grabado y qué significa para quien lo escucha?

Palabras clave: Sonido – Referencialidad – Cita - Apropiación

Abstract

Sampling is very popular amongst commercial music, although it is also present in electroacoustic or acousmatic music as well as soundscapes, radio-art, sound-art and other non-musical media from radio transmissions and television like speeches, advertisements, and others. Artistic expressions like collage, meta collage, appropriation, intervention, plunderphonic, remix, parody, allusion and paraphrasing have become part of the landscape of contemporary artistic creation; they usually have ambiguous boundaries but without being a problem for the musicians/composers. It's safe to say, without a doubt, that sampling, or sampling culture, is one of the most innovative and active movements of the last decades. But what are its origins? Under which circumstances did we began to

consider using previously recorded and distinguishable pieces? Why does a creator/composer chooses to use a pre-recorded musical fragment, and what does it mean for the listener?

Key words: Sound – Referentiality - Quote - Appropriation

La gran actividad desarrollada en la actualidad alrededor de lo que hoy en día se denomina *sampling* –la captura y reutilización de un fragmento sonoro o musical grabado y reconocible, en mayor o menor medida, como tal–, incluye y cruza diferentes prácticas artísticas, géneros musicales y distintas tecnologías en un extenso período de tiempo. La aparentemente sencilla e inocua tarea de cortar, literalmente, un fragmento de cinta analógica, o realizar el mismo procedimiento virtualmente en un entorno digital, involucra ideas y conceptos muy dispares como los de recontextualización y resignificación, cuestiona la tradicional y ‘romántica’ noción de originalidad –esto es: de quién es la idea y, por tanto, a quién pertenece la obra–, y con esta también la figura del creador/compositor y, como consecuencia, el costado más político y comercial que es de quién es la propiedad de una determinada obra. Además, quien utiliza un determinado fragmento musical o sonoro ya grabado, lo elige por determinadas razones más o menos conscientes que involucran sus preferencias, sus referentes personales o ponen en juego cuestiones extramusicales –desde aspectos identitarios, pertenencia a un lugar de origen o generacional, auto percepciones de género hasta una referencia más o menos explícita a una postura ideológica–.

Hay que tener en cuenta que este recurso fue novedoso, durante el siglo XX y en la historia de la música, debido justamente al surgimiento de la grabación y la posibilidad de utilizar sonidos fijos en un soporte y extraerlos de allí. El poder disponer de cualquier tipo de sonido una vez que estuviera grabado trajo aparejado otra problemática: la de la referencialidad del sonido, es decir, la potencialidad que tiene el sonido de generar imágenes o asociaciones en el oyente, sean sonidos –reconocibles o no– o música ya grabada, utilizada como un sonido más. En efecto, además de ser portador de una determinada información acústica, el sonido puede producir imágenes en el oyente, así como diferentes estados emocionales. Es lo que plantea Simon Emmerson cuando afirma que el sonido puede generar un “complejo (...) ambiguo de estímulos auditivos, visuales y emocionales” (1985: 17). Y más aún, el sonido puede ser altamente evocativo de épocas

y de lugares, de situaciones personales y colectivas. Si bien este trabajo no profundizará especialmente en la referencialidad del sonido, es importante tener presente su alcance en relación con la temática estudiada, de la que es parte constitutiva.

De Schaeffer a Elvis

El origen de lo que actualmente denominamos *sampling* se remonta a 1948, en los inicios de la música concreta, cuando Pierre Schaeffer comienza a utilizar las grabaciones en discos para generar sonidos. Si bien durante la década de 1940 ya venía trabajando en la experimentación sonora, dedicado fundamentalmente al trabajo radiofónico, un accidente inesperado producido por una marca en los surcos de un disco –que hizo que la púa leyera indefinidamente el mismo fragmento produciendo el recurso conocido como *loop*–, es el hecho que captura la atención de Schaeffer y a partir del cual comienza su investigación sistemática sobre las posibilidades estéticas y tecnológicas de este nuevo tipo de música. Es así como los *Cinq études de bruits*, compuestos en 1948, contienen, entre otros, *loops* de sonidos de trenes, voces, toses y melodías de diferentes instrumentos, junto a otro tipo de sonidos menos reconocibles, todos ellos extraídos de diferentes discos. Si bien no era la primera vez en la historia de la música que se utilizaban sonidos claramente referenciales,¹ no era algo habitual en la década del 40.

Ese primer *loop* accidental, y todos los que después fueron realizados intencionalmente, posibilitó algo más que una repetición indefinida: dio lugar a la creación de patrones rítmicos a partir de una repetición sin ningún tipo de variación,² hizo posible que se comenzara a escuchar el sonido en sí mismo, más allá de atribuirlo a alguna causa o fuente, y más allá de su significado. En palabras del propio Schaeffer:

Todo fenómeno sonoro (como las palabras de un idioma) puede tomarse por su significado relativo o por su propia sustancia. Mientras el significado predomine y sea el enfoque principal, tenemos literatura y no música. Pero, ¿cómo podemos olvidar el significado y aislar *lo en sí mismo* del fenómeno del sonido? Hay dos pasos preliminares 1) Distinguir un elemento (escuchándolo en sí mismo, por su textura, materia, color) y 2) Repetirlo.

¹ Podemos considerar la obra radiofónica *Cinque sintesi radiofoniche* de 1933, de Filippo Tommaso Marinetti, como una de las pioneras en utilizar sonidos reconocibles, como sonidos de la naturaleza, voces, músicas, entre otros.

² Cualquiera de los Estudios de 1948 pueden ejemplificar este recurso. Sin embargo, el primero de ellos, el *Etude aux chemins de fer* (Estudio de los ferrocarriles) es muy claro en la utilización del *loop* como patrón rítmico.

Repita el mismo fragmento sonoro dos veces: ya no hay evento, sino música (2012: 13, traducción del autor).

Una vez que estaba/n seleccionado/s el o los *loops*, éstos tenían que ser disparados manualmente desde un reproductor de discos y, a su vez, eran enviados a través de una mesa de mezclas a un grabador de discos para que puedan ser almacenados y reproducidos. Este procedimiento constituía un antecedente de la técnica de ‘cortar y pegar’, que se comienza a utilizar en Francia dos años más tarde, a partir de 1950, con la llegada del grabador de cinta abierta, facilitando mucho la operación. Sin embargo, al avanzar en sus búsquedas e investigaciones teóricas y artísticas, el uso del *loop* en Schaeffer comienza a ser cada vez menor³ y, casi de forma coincidente, deja de utilizar sonidos referenciales en sus obras, con la idea de evitar asociaciones extra musicales para que los sonidos sean percibidos fundamentalmente como forma y estructura. Como plantea Daniel Teruggi:

Lo que Schaeffer estaba buscando era usar sonidos sin relación con un significado específico, es decir, ‘escucharlos por sí mismos’ sin ninguna referencia externa que pudiera contaminar la percepción. (...) si las primeras reglas operacionales desaparecieron muy pronto en la historia (...) de la música concreta, su influencia ha continuado en el tiempo como una referencia importante generando así una especie de regla universal: no te olvides que un sonido, antes de significar algo, es un sonido y tiene que ser considerado principalmente como tal. Esta idea permite que cualquier sonido sea considerado como un sonido posible para hacer música. Siempre debemos buscar el ‘sonido en sí mismo’! (2007: 214, traducción del autor).

En definitiva, la utilización de sonidos provenientes de grabaciones previas, y reconocibles como tal, trajo como consecuencia, en la estética de la música concreta, la problemática de la referencialidad. Para Schaeffer esos sonidos generaban secuencias dramáticas, no musicales. Y para evitarlas, propuso al menos dos recursos: aislar y repetir el sonido. Esto trajo como resultado un sonido extraído de su contexto, lo que permitía que la atención se focalizara en su sustancia, el sonido ‘en sí mismo’.

Contemporáneamente a lo que ocurría en Francia, más precisamente en París, surge en Alemania, en la ciudad de Colonia, una posición diferente en el abordaje del material

³ En los tres estudios de 1958-59 ya prácticamente no hay ningún *loop*, al menos con un uso tan claro como en los estudios de 1948.

sonoro generado por tecnología electrónica. Me refiero a la llamada *Elektronische Musik*, término empleado para designar la música hecha en los estudios radiofónicos alemanes, en la NWDR de Colonia. Todos los sonidos eran generados electrónicamente y utilizados con un criterio ordenador derivado del serialismo, cultivado especialmente por compositores como Karlheinz Stockhausen o Pierre Boulez. En este caso no había problemática alguna en relación a la utilización de sonidos previamente grabados y su referencialidad: estos eran directamente evitados, en tanto la búsqueda estética se centraba en la creación de sonidos electrónicos cuyos componentes espectrales eran determinados a priori por el compositor. Menciono esta forma de trabajo porque es ésta la manera de trabajar que va a impactar en la Argentina –según explicaré más adelante–. Unos pocos años separan la corriente francesa de la alemana: en 1948 se realiza el primer Concierto de ruidos en Radio France y en 1951 se constituye en París el Primer Grupo de Investigación en Música Concreta (GRMC), el mismo año en que el alemán Herbert Eimert crea el primer estudio de música electrónica en Colonia, al cual se suma Stockhausen en 1953. También es por esa fecha, en 1954, cuando se realiza en Radio Colonia el primer concierto con obras electrónicas.

Posteriormente, a comienzos de la década de 1960, es cuando se empiezan a componer algunas obras utilizando sonidos grabados que hacen referencia a músicas de otros estilos, géneros y culturas. En primer lugar, tenemos la *Wireless Fantasy*, de 1960, de Vladimir Ussachevsky, compositor ruso radicado en Estados Unidos. En esta obra, en la que el compositor hace un homenaje al nacimiento de la radio, se puede escuchar un fragmento del *Parsifal* de Wagner, a manera de cita, tratado electrónicamente para que suene como si fuera una transmisión de onda corta. Un año después, el compositor norteamericano James Tenney realiza una obra muy innovadora para la época: el *Collage No. 1 (Blue Suede)*, hecho íntegramente a partir de fragmentos de la canción *Blue suede shoes* interpretada por Elvis Presley⁴. Esta obra es particularmente interesante para la época por dos razones: por un lado, el material sonoro de partida no es del compositor sino que fue hecho, y grabado por ‘otro’. Es decir, parte de materiales que no le son propios. Por otro lado, esos sonidos, no sólo pertenecen a otro género musical sino que además son de una canción muy de moda en aquellos años, de la que Tenney, de alguna manera, se apropia,

⁴ Anticipándose más de veinte años a lo que, posteriormente, John Oswald denominaría *Plunderphonics* (Del Inglés, *to plunder* = saquear, robar), es decir, música compuesta íntegramente a partir de grabaciones existentes.

fragmentándola y aplicándole a los fragmentos distintos tratamientos (tales como cambios de altura y de duración, filtrado, reversa, etc.), de manera tal que la canción y la voz de Elvis sólo se reconocen en determinados momentos, generando una especie de ‘juego’ con la referencialidad de la canción: en algunos momentos se reconoce claramente, en otros se escucha algo que resulta parecido y en otros se desdibuja totalmente.⁵ En 1966 Karlheinz Stockhausen compone *Telemusik*, la primera obra en la que explora y trabaja con sonidos que no fueron generados exclusivamente por medios electrónicos, incorporando sonidos provenientes del archivo de los Estudios de la NHK, la radio estatal japonesa en donde compuso la obra. Allí pudo escuchar y analizar grabaciones de música folklórica de tradiciones de diferentes regiones del mundo (Japón, Bali, China, Vietnam, Hungría y de diversos países africanos), las cuales fueron transformadas por medio de efectos y procedimientos pero siempre eran reconocibles en calidad de música o canto folklórico. Este procedimiento representa una variante de los dos casos anteriores, conformando algo así como una cita indirecta:⁶ se reconoce la presencia de cantos folklóricos pero en ningún momento se reconoce puntualmente qué canto o que melodía se está escuchando. Lo mismo ocurre con *two times two* del argentino Alcides Lanza, compuesta en 1967, que incluye un fragmento de tango levemente transformado, aunque claramente reconocible por su rítmica y melodía, sin que se reconozca qué tango es en particular.⁷ Esta obra interesa particularmente porque se trata, al menos por lo investigado hasta el momento, de la primera obra latinoamericana en incluir una cita.⁸ Dedico el próximo apartado a revisar qué estaba pasando en ese momento en nuestro continente, y especialmente en la Argentina.

Mirando a Europa (por un tiempo)

Al escuchar muchas de las obras electroacústicas argentinas (e incluso también muchas latinoamericanas), que fueron compuestas en las primeras décadas en que se establece

⁵ En palabras de Tenney: “la considero una celebración de Elvis Presley y me agrada pensar que es una obra que le hubiera gustado”. Citado por Polansky (1984: 145, traducción del autor)

⁶ Sobre la diferencia entre estilo directo y estilo indirecto, ver Beltramino y Minsburg (2006).

⁷ En un reciente intercambio personal de mails, el compositor admite no recordar, después de tantos años, de que tango se trata.

⁸ Esta investigación resulta particularmente difícil, dada la carencia en Latinoamérica de archivos de música hecha con tecnología —y podríamos extenderlo a la música contemporánea en general—. La afirmación se basa en la consulta del archivo *online* de la Fundación Daniel Langlois, único archivo de música electroacústica latinoamericana. Disponible en <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=547>

este tipo de música, la sensación es que podrían haber sido hechas en cualquier otro país. Para ser más directo: en Alemania o Francia, donde comenzó una parte de la historia que nos ocupa.

Para explicar las razones de esta asimilación, hay que remontarse a los orígenes de este tipo de música en Argentina. La música electroacústica en sus inicios tuvo como protagonista central, al menos institucionalmente, a Francisco Kröpfl, quien funda en 1958 en la ciudad de Buenos Aires, junto a Fausto Maranca, el Laboratorio de Fonología Musical, el primero de estas características en Latinoamérica. No sólo era un ámbito para la creación y la investigación sino también para la enseñanza, actividad que fue clave para el desarrollo posterior que tuvo la música electroacústica en el país. Es en este Laboratorio donde Francisco Kröpfl compone sus primeras obras, como el *Ejercicio de texturas*, de 1959, el *Ejercicio de impulsos*, de 1959–60, y donde fueron a estudiar y a trabajar Dante Grela, Eduardo Tejeda, José Maranzano, Jacqueline Nova y Eduardo Bértola, entre otros.

Kröpfl estaba totalmente comprometido con los procedimientos seriales provenientes del dodecafonismo vienés, practicados por Shöenberg, Berg y, muy especialmente, Webern; los cuales fueron derivados de la música instrumental hacia la generada electrónicamente, lo que constituía en ese momento la técnica de composición utilizada en los laboratorios de la Radio Colonia, especialmente en los trabajos de Stockhausen y Herbert Eimert, entre otros. Muchas de las obras compuestas en esta primera etapa en la Argentina tienen esta impronta. Es importante tener en cuenta que no sólo había una similitud estética con la ‘escuela de Colonia’ sino que, de alguna manera, ése era el modelo a seguir. La idea o, mejor dicho, la ideología de mirar a Europa como referencia o como portadora de una dirección de la que había que estar al tanto, no era algo nuevo ni original de Kröpfl. Responde a una forma de entender y practicar la cultura muy arraigada en nuestro país que se remonta a sus orígenes y a su constitución como nación.

Kröpfl fue discípulo del compositor Juan Carlos Paz, quien había introducido las técnicas dodecafónicas. Paz era un artista que expresaba sus ideas no solamente en la propia música sino también a través de la palabra escrita. En muchos de sus textos reaparecen

las dos caras de la misma moneda: por un lado, una gran admiración por Schönberg,⁹ y por otro, un claro desdén por cualquier otra propuesta que no adopte los modelos centro europeos. Por ejemplo, en su libro fundamental, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Paz habla sin rodeos del ‘retraso’ latinoamericano; un retraso que es ‘espiritual, técnico, especulativo y estético’. Según Paz:

(...) el artista culto de Latinoamérica está infinitamente más cerca de Picasso, de Joyce, de Schoenberg, de Max Bill, de Webern, de Tzara, de Arp, de Pound, de Vantongerloo, de Le Corbusier, que de los araucanos, los collas, los naturales de la región del Amazonas, del altiplano, de la manigua cubana o de los elementos indígenas de México. (1971: 466).

Así, da por sentado una sola posibilidad de ‘artista culto’, que es aquel que mira y tiene a Europa como referencia. Este tipo de afirmaciones de Paz (que abundan en sus escritos), expresadas generalmente sin ningún tipo de rodeo ni de corrección política, hay que entenderlas en un marco general de posicionamientos políticos y estéticos de la época, especialmente vinculados al debate ‘nacionalismo/universalismo’. En *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, Omar Corrado señala, refiriéndose al período que transcurre en esas décadas, que ese debate “fue un tópico persistente en el campo musical argentino”, y ubica a Paz claramente del lado del universalismo.

Su asunción de la dodecafónica no hace sino intensificar el enfrentamiento con el nacionalismo. Construcción emblemática del internacionalismo de entre guerras y de las vanguardias musicales preocupadas por un nuevo orden constructivo, el método dodecafónico no sólo resuelve a Paz problemas técnicos planteados por la evolución de su propio lenguaje: le garantiza quedar en las antípodas del nacionalismo musical y político. La militancia dodecafónica (...) es también, indirectamente, una opción política; el nacionalismo está allí inscripto por ausencia. (2010: 323).

Más allá del debate en sí mismo, es necesario hacer un par de observaciones acerca de la forma en que ese debate fue asumido. En primer lugar, una cuestión que no es meramente nominativa. Ya desde la fórmula que lo enuncia (nacionalismo/universalismo), se parte de una premisa incorrecta. Si bien el debate es conocido bajo esta oposición particular, sería más correcto pensarlo como debate ‘nacionalismo/europeísmo’, ya que no existía

⁹ En una carta fechada el 10 de junio de 1938, Paz le escribe a Schönberg: “Le podría interesar, Maestro, saber que hice todo lo que pude para estudiar sus obras y sus escritos a pesar de la gran distancia que me separa del centro de la verdadera cultura musical europea”. Citado en Buch (2007: 14, traducción del autor)

una verdadera mirada universal o, peor aún, se consideraba a Europa como ‘el universo’ en sí mismo. En segundo lugar, se suele identificar al nacionalismo como una música portadora de elementos rítmicos, melódicos, armónicos o tímbricos vinculados al país de origen del compositor. Y el universalismo, al estar despojado de estas características, suele ser una música más abstracta. Por lo tanto, se establece una asociación de conceptos de carácter verdaderamente jerárquico, según la cual, por un lado, está el universalismo –que, en realidad, ni siquiera representa a Europa en su totalidad sino que se circunscribe a los países más poderosos económicamente–, vinculado a la abstracción, y por otro, los nacionalismos, con su color local y su exotismo. Como si ya en el planteo mismo del debate se disfrazara una cuestión mucho más profunda, vinculada a la oposición clásica de la filosofía occidental entre la razón (caracterizada por la abstracción y representada además por Europa) y los sentidos. Por algo, muchas veces se utilizó la expresión ‘música pura’ para referirse a la europea, abstracta, con todas las connotaciones que la palabra “pureza” contiene.

Volviendo a Kröpfl, quien fue formado en la tradición y procedimientos dodecafónicos, éste consideraba la música llamada electrónica –es decir, cuyos materiales eran generados electrónicamente a partir de osciladores– como una extensión de los rigurosos procedimientos seriales de control de la materia sonora. En el prólogo a la edición en castellano de la revista *Die Reihe*, Francisco Kröpfl escribe:

Los músicos seriales perseguían una identidad absoluta entre la estructura total y los elementos que la componen. Esto puede lograrse con ayuda de los recursos electrónicos en proporción no alcanzable en el terreno instrumental. (...) Es posible moldear el organismo sonoro en un continuo, desde la determinación del mínimo componente hasta la integración de la forma total. (1985: 14).

La idea era lograr un discurso unificado, por medio de los procedimientos seriales, extendiéndolos a la generación misma del timbre, allá donde el compositor instrumental no podía llegar. En esas obras se escuchan diferentes construcciones de espectros, de carácter electrónico y de origen sintético, que se suceden en una construcción musical que busca esta identidad absoluta antes mencionada. Lo que se percibe, como resultante, es una falta total de referencialidad en el sentido amplio del término: los sonidos no tienen ninguna vinculación con sonidos ‘reales’, ni siquiera con los instrumentales, y la organización musical, no tiene relación alguna con los recursos heredados de la tradición

clásica romántica. Una música radicalmente nueva en todos sus aspectos: sin ningún vínculo, a partir de su novedad misma, con el pasado así como tampoco con su lugar de producción.

En síntesis, los inicios de la música de carácter experimental en la Argentina, realizada íntegramente a partir de tecnología electrónica, están enmarcados en este contexto de ‘una mirada hacia Europa’, por un lado, y de una gran abstracción en su producción musical, por otro. Estas dos cuestiones, desde una perspectiva que trata de pensar el vínculo de la creación sonora con su lugar de pertenencia, se complementan.

La proyección de la estética de Kröpfl, y por tanto de la música electrónica alemana, interesa especialmente por lo siguiente. En el año 1962, se funda el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), perteneciente al histórico Instituto Torcuato Di Tella, cuya financiación provenía, en parte, de la empresa Siam. Y en el año 1967, en el marco del CLAEM, se inaugura formalmente el Laboratorio de Música Electrónica, con Francisco Kroöpfl como docente a cargo de composición con medios electrónicos. El CLAEM se convirtió en un importantísimo punto de encuentro para estudiantes y compositores de toda América Latina: por un lado, recibió la visita de compositores europeos y norteamericanos como Luigi Nono, Iannis Xenakis, Bruno Maderna, Aaron Copland, Olivier Messiaen, Vladimir Ussachevsky y Luigi Dallapiccola. Por otro lado, se estableció un sistema de becas para toda Latinoamérica (por lo general se otorgaban unas doce becas por año, aunque hubo años que fueron menos), que permitió un rico intercambio de ideas y experiencias en las generaciones más jóvenes. Entre los nombres de estos becarios (una lista numerosa: en total unos cuarenta y ocho), figuran los de quienes después dejarían su huella en la música electroacústica del continente: los peruanos César Bolaños, Alejandro Núñez Allauca y Edgar Valcárcel, la colombiana Jacqueline Nova, el ecuatoriano Mesías Maiguashca, el chileno Gabriel Brncic, los brasileños Jorge Antunes y Marlos Nobre, el boliviano Alberto Villalpando, el uruguayo Coriún Aharonián y los argentinos Oscar Bazán, Eduardo Kusnir, Luis María Serra, Mariano Etkin, José Maranzano y Alcides Lanza, entre muchos otros. Al escuchar muchas de las obras electrónicas latinoamericanas compuestas por ellos durante la década del 70, se hace evidente la influencia de la estética de la Escuela de Colonia introducida por Kropfl, incluso cuando ya el mismo Stockhausen –como señalé anteriormente– estaba tomando otro camino.

En este contexto es interesante señalar la obra *Auto retrato sobre paisaje porteño* de Jorge Antunes, compuesta durante los años 1969–1970, que incluye un fragmento de un tango de Francisco Canaro, tomado de un disco que el compositor había comprado de segunda mano (‘usado’) en el barrio de San Telmo. Antunes utiliza el fragmento tal como está, con el sonido ‘sucio’, y en un momento determinado, se genera un *loop*, producto de una rayadura. El compositor va a tomar esa repetición para que, lentamente, vaya generándose un ritmo de samba, con su rítmica característica. No parece casualidad que Alcides Lanza, un argentino viviendo en Canadá, haya utilizado un tango como cita, ni que Antunes, un brasilero viviendo temporalmente en Argentina, haya utilizado un tango que lentamente se convierte en una samba. Por el motivo que sea, estas citas, este pionero *sampling* latinoamericano, dan cuenta de una búsqueda personal ligada a una posición cultural, ‘situada’, más allá de aspectos meramente formales.

Nuevos aires, nuevos vientos

Con el paso del tiempo, la posibilidad de grabar sonidos y utilizarlos musicalmente dio lugar a dos maneras diferentes de incluirlos en una composición musical (al menos en la tradición europea) que no son incompatibles entre sí. Además de la que mencionamos previamente, centrada en la figura de Pierre Schaeffer y cuyo interés está puesto en las cualidades del sonido en sí mismo, surge posteriormente otra vertiente, sin un nombre particular que la identifique. En esta se encuentra Luc Ferrari, concretamente a partir de su obra *Heterozygote* compuesta entre 1963-64, con la llamada ‘música anecdótica’ como uno de sus pioneros, en la cual los sonidos son utilizados por su referencialidad y no solamente por su valor puramente musical. También podemos mencionar en ésta última línea la corriente llamada *soundscape* (término traducido habitualmente como *paisaje sonoro*), la cual, dejando de lado sus intenciones ecológicas, refleja claramente la idea de utilizar el sonido como evocación de un espacio, sea real o imaginario. El término surge entre fines de los 60 y principios de los 70 alrededor de Murray Schafer quien organizó y dirigió el *World Soundscape Project* (WSP), un proyecto educacional y de investigación radicado en la *Simon Fraser University*. Este fue el marco en el que se desarrolló esta noción a partir del intento inicial de prestar atención a los sonidos ambientales, buscando especialmente generar conciencia sobre la polución sonora. Posteriormente el concepto

derivó en un tipo de música llamada *soundscape composition* que, de acuerdo a Barry Truax: “Es un tipo de música electroacústica (...) caracterizada por la presencia de sonidos ambientales reconocibles con el propósito de invocar las asociaciones, recuerdos y la imaginación del oyente en relación al paisaje sonoro” (2002: online).

El compositor Jonty Harrison ilustra con cierta dosis de humor estas dos posiciones cuando relata:

Mi viaje acusmático parece llevarme a una calle ancha. Un lado de la calle tiene un cartel que dice ‘*rue Schaeffer*’ — aquí la preocupación es sobre abstraer datos musicales abstractos de objetos sonoros sin hacer referencia a su proveniencia—. (...) El nombre del otro lado de la calle es difícil de leer pero estoy seguro que dice ‘*Schafer Street*’ —donde el sonido natural es usado precisamente a causa de su proveniencia y donde su significado no reside en lo puramente musical— (2000: s/d, traducción del autor).

La posición de Harrison, compartida por muchos compositores, es situarse o sentirse en un “punto inestable en algún lugar por el medio del camino” (2000: s/d, traducción del autor). Es decir, no se trata de posiciones opuestas ni irreconciliables. Estas perspectivas acerca de la referencialidad o no del sonido cambian el eje de la clásica discusión establecida a principios de los años 50 en Europa, expandida y sostenida por más tiempo en muchos otros países, incluido el nuestro: estéticas en apariencia opuestas, como la electrónica y la concreta, coincidían en evitar la mencionada referencialidad. De la misma manera, se fue extendiendo cada vez más la utilización de música previamente grabada, en una nueva composición. Podemos mencionar, por ejemplo, la obra *Contrapunto*, de 1972 del mexicano Mario Lavista, que contiene una gran cantidad de citas, entre ellas de Mahler, de The Beatles, de Janis Joplin, del himno de Estados Unidos o la obra *Tramos*, de 1975 del argentino Eduardo Bértola, un verdadero *collage* hecho íntegramente a partir de capturas de emisiones radiofónicas.

Apropiaciones sonoras, territorios e identidad

A partir de la extensión, flexibilidad y sobre todo del incremento de la capacidad de procesamiento y almacenamiento en memoria que trajo la tecnología digital, esta práctica se fue extendiendo cada vez más. Abundan los ejemplos tanto del uso de citas, de géneros

y de estilos diferentes, como de *collages*, apropiaciones, intervenciones, etc. No es solamente debido a una cuestión de posibilidades tecnológicas, sino también por renovadas búsquedas estéticas de lxs diferentes compositorxs y artistas sonorxs. Esta renovación significó una apertura hacia diversas posiciones y planteos estéticos, para los cuales la referencialidad del sonido dejó de ser un problema a evitar. Muchas de estas posiciones se vinculan con el interés de dejar de lado la mirada europeísta que caracterizó una parte de la historia, para tratar, en cambio, de generar una mirada –y una historia– propia. Más allá de la riqueza sonora y artística de muchas de las producciones actuales, esto se relaciona directamente con la importancia de plantear una perspectiva diferente sobre la interacción entre músicxs, o artistas, y su comunidad. ¿Cuál es el vínculo, o qué tipos de vínculos, se pueden generar desde una perspectiva totalmente abstracta o ‘abstraída’? La discusión, muy actual entre quienes trabajamos con este tipo de lenguaje, supone la necesidad de tener presente a lxs oyentes, para que un público cada vez más amplio pueda tener la experiencia de este tipo de lenguaje. Esto último puede derivar en múltiples estrategias creativas.

En un artículo sobre el impacto de la cita en el oyente, escribí que:

Para el oyente no experto, escuchar un fragmento musical con rasgos reconocibles en medio de las estructuras, texturas y timbres característicos de la música acusmática, produce ciertas asociaciones y relaciones que le otorgan un significado a lo que está oyendo (2018: online).

Por ejemplo, en lo que respecta al entorno es interesante pensar no solamente desde el ‘paisaje’ sonoro, sino desde el territorio, que implica una toma de posición a partir de un involucramiento que puede dar lugar a muchas situaciones potencialmente ricas para un compositor/artista sonorx, como la participación en una zona de conflicto y disputa, hasta el diálogo con lxs vecinxs/habitantes de un determinado lugar acerca de sus preferencias, sus problemáticas y su memoria sonora, incluyendo a la música como un sonido más. Porque, haya o no elementos musicales folclóricos en una obra, creo que es posible reflexionar acerca de la existencia de algún rasgo de identidad, o de vínculo con una determinada comunidad –sin adherir a ningún ‘nacionalismo’ reduccionista–, que diferencie la música electroacústica, experimental o el arte sonoro realizado en Latinoamérica de la que se hace, por caso, en Europa.

Más allá de las posibles respuestas, importa el hecho de formular un interrogante que excede la intencionalidad estética y que puede ser un gesto político.

Bibliografía

- Beltramino** Fabián y Raúl **Minsburg** (2006) *La cita en la música electroacústica*, Revista Argentina de Musicología. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, 2006, pp. 45 - 60.
- Buch** Esteban (2007) *L'avant-garde musicale à Buenos Aires: Paz contra Ginastera*, *Circuit*, Volume 17, Numéro 2, 2007, pp. 11–33. Disponible en <http://id.erudit.org/iderudit/016836ar>. Acceso: 11 de Noviembre de 2018.
- Castañeira de Dios** José Luis y otros (2011) *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- Corrado** Omar (2010) *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Emmerson** Simon (1985) *Relation of language to materials*, en Simon Emmerson (comp.) *The language of electroacoustic music*, Londres, Macmillan Press.
- Ferrari** Luc (2009) Texto del CD *L'oeuvre électronique*, INA – GRM, París.
- Harrison** Jonty (2000) Texto del *booklet* del CD *Évidence matérielle*, Empreintes DIGITALes IMED 0052, Montreal. Disponible en https://electrocd.com/en/album/2312/Jonty_Harrison/%C3%89vidence_mat%C3%A9rielle Acceso Junio 2019
- Kröpfl** Francisco (1973) Prólogo a la edición castellana, Eimert et al. *¿Qué es la música electrónica?* Buenos Aires: Nueva Visión.

Minsburg Raúl (2018) *Entre música y músicas: la cita en la acústica*, Revista *Estudios curatoriales* [online], Nro. 6. Disponible en http://untref.edu.ar/rec/num6_dossier_4.php Acceso Octubre 2019.

Paz Juan Carlos (1971) *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Polansky Larry (1984) *The early Works of James Tenney, Sounding 13: the music of James Tenney*. Sounding Press, Santa Fe, EE.UU.

Teruggi Daniel (2007) *Technology and musique concrète: the technical developments of the Groupe de Recherches Musicales and their implication in musical composition*, *Organised Sound*, Volume 12, Issue 3, pp. 213-231, Cambridge University Press.

Truax Barry (2002), *Genres and Techniques of Soundscape Composition as Developed at Simon Fraser University*, (disponible en: <https://www.sfu.ca/~truax/OS5.html>, acceso en junio de 2018). Publicado también en *Organised Sound*, N° 7 (1), pp 5-14, 2002.

Schaeffer Pierre (2012) *In search of a concrete music*. University of California Press. Berkeley Los Angeles London.