

La cita en la música electroacústica latinoamericana: fragmentación, memoria y resignificación

Judkovski, D.

RESUMEN

Enmarcado en el proyecto de investigación "*Sonidos en movimiento: préstamos, apropiaciones y migraciones sonoras en música electroacústica*" (Untref), este artículo intenta reflexionar sobre los alcances, implicancias y usos de la cita como procedimiento discursivo en el contexto de la música electroacústica en Latinoamérica. Plantea problemáticas como la referencialidad, la fragmentación, la memoria, la migración y la resignificación en tanto componentes que delimitan el campo de acción de la cita y expone un recorrido histórico de su uso. Asimismo, propone cinco cuestiones a visualizar en el análisis de obras electroacústicas que utilizan citas y culmina comentando su abordaje en algunas obras de compositores latinoamericanos que están incluidas en la *Colección de Música Electroacústica Latinoamericana* de la *Fundación Daniel Langlois para el Arte, la Ciencia y la Tecnología* (Montreal, Canadá), creada por el compositor argentino Ricardo Dal Farra.

ABSTRACT

Framed in the research project "*Sounds in motion: sound borrows, appropriations and migrations in electroacoustic music*" (Untref), this article tries to reflect on the implications and uses of quotation as a discursive procedure in the context of electroacoustic music in Latin America. It raises problems such as referentiality, fragmentation, memory, migration and resignification as components that delimit its field of action and exposes an historical framework of its uses. Likewise, five issues to be visualized in the approach to electroacoustic works that use quotations are presented and culminates by commenting on their use in some works by latin american composers belonging to the *Latin American Electroacoustic Music Collection* of the *Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology* (Montreal, Canada), created by the argentine composer Ricardo Dal Farra.

PALABRAS CLAVE

Cita, música electroacústica, fragmentación, memoria auditiva, resignificación.

KEY WORDS

Quotation, electroacoustic music, fragmentation, aural memory, resignification.

CONTEXTO

Este artículo fue elaborado a modo de informe y reflexión en el marco del proyecto de investigación "Sonidos en movimiento: préstamos, apropiaciones y migraciones sonoras en música electroacústica", dirigido por Raúl Minsburg. Dicho proyecto se enmarca en la convocatoria del bienio 2018/19 del IIAC (Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

INTRODUCCIÓN

Todo emprendimiento creativo pone de relieve la dificultad de eludir herencias e influencias. Éstas se erigen como un cúmulo de visiones, saberes, aprendizajes, posicionamientos y experiencias previas que permean y fluyen con naturalidad en toda producción artística. Indefectible y necesariamente se parte de y se convive con lo heredado. En este sentido, la situación de *tabula rasa*, de desandar hasta el vacío total para gestar desde allí, tiene una gran cuota, en lo concreto, de ideal imaginario.

En tensión con lo disponible y lo recibido se erige, y con fuerza, la imperiosa necesidad de buscar lo novedoso y lo original. De correrse de lo ya hecho para dar lugar a lo posible. "Podría ser de otra manera" resiste el espíritu creativo, apuntando hacia lo incierto, hacia el futuro, aunque indefectiblemente se vaya a topar con construcciones ya arraigadas y evidenciadas, que están en realidad allí, no para ser cristalizadas o reificadas, sino para despertar el espíritu de lo problemático, quizás como genuina y esencial fuente del despertar creativo, y dar así paso a la resignificación y la renovación de lo heredado.

"La tradición debe ser comprendida no solamente como acción de recepción y de transmisión, sino como re-creación del sentido (...). Si se la entiende como transmisión de un *depositum*, se queda en transmisión muerta si no es interpretación continua del depósito. El verdadero maestro es más que una memoria. Su relación con la tradición no es puramente pasiva. Recibe el sentido adquirido, pero jamás pensará tener derecho a re-transmitir sin de antemano haber producido su novedad personal." ([1] Ouaknin, 2006, p.16)

Se instala, así, un encuentro dialógico en tensión fructífera, fortalecido en el ámbito de la creación artística, entre pasado y futuro, entre tradición y renovación, herencia y novedad, entre lo común y lo singular.

Si enfocamos esta tensión en el ámbito del arte sonoro/musical, vemos que un cúmulo de formas discursivas, sistemas de organización de parámetros, técnicas, tecnologías, abordajes instrumentales y sonoridades, si bien van expandiendo progresivamente el espectro en el que habitan en busca de lo renovado, lo ya hecho en generaciones anteriores resulta ser determinante. Ya la idea de "obra" como producto de expresión creativa o de "concierto"

como ritual en tanto modo de revelar hacia un afuera esas expresiones, ponen en evidencia la influencia ineludible de cosmovisiones heredadas - entramados históricos y sociales - de las cuales ningún artista puede evadirse. Cosmovisiones que remiten a un complejo y vivo modo de concebir y habitar el mundo, dentro del cual el músico, indefectiblemente, se inserta y ubica su obra. Con sólo decidir escribir, por ejemplo, un “la” central para ser tocado en el piano - enfatizando incluso ese instrumento y aún el hecho de ser escrito -, toda una estructura histórico-filosófica, simbólica y paradigmática (la historicidad de ese la central en el piano), recae, nutriéndola, sobre esa nota, sobre su sonoridad e, incluso, sobre su recepción. Así, en una nota vive, aún latente, mucho más que una nota. Latencia viva, móvil, que constantemente solicita ser resignificada. Y no sólo la música en sí, sino incluso las modalidades, comportamientos o formatos en que se desarrollan los procesos creativos que gestan y exteriorizan esa música, tienden a ser permeables a influencias y herencias, a asemejarse y aún replicarse, cristalizándose, por ejemplo, en la figura del “creador” o “compositor” como actor histórico-social. Así también las modalidades y alcances perceptivos en relación a qué y cómo escuchamos se ven fuertemente influenciados.

Estas problemáticas, centrales en cuanto a la sociología, política e historia de la creación artística, proponen un marco problemático propicio a este escrito, que nace con un tono reflexivo en el seno del proyecto de investigación *“Sonidos en movimiento: préstamos, apropiaciones y migraciones sonoras en música electroacústica”*, proyecto que tiene como uno de sus objetivos centrales reflexionar sobre la utilización de la cita en la música actual, específicamente en el ámbito de la producción de música electroacústica latinoamericana. La cita problematiza este juego en tensión que planteamos arriba entre tradición y renovación, entre lo instituido y lo novedoso. El abordaje de la cita, sobre sus límites, usos, alcances y recepciones, puede resultar ser un disparador reflexivo propicio para cuestionarnos también en torno a problemáticas quizás más de fondo propias de la esencia estructural del quehacer artístico en la actualidad, sobre sus particularidades y ramificaciones.

OBJETIVO

Este trabajo tiene como objetivos:

- Exponer problemáticas planteadas en el desarrollo del proyecto de investigación *“Sonidos en movimiento: préstamos, apropiaciones y migraciones sonoras en música electroacústica”*, que se focalizó en el abordaje de la cita en la música electroacústica latinoamericana.
- Definir y reflexionar en torno a los límites, alcances, usos y recepciones de la cita en la música en general y circunscribir aspectos que la conforman.
- Analizar implicancias y resultantes posibles de dichas características en relación con la escucha.

- Realizar una revisión ágil en torno a su utilización en una selección de obras paradigmáticas de la historia de la música.
- Definir aspectos fundamentales que permitan analizar y comparar su uso en diferentes obras, particularmente en el marco de la música electroacústica.
- Abordar una revisión analítica y reflexiva de las obras que utilizan citas, provenientes de la *Colección de Música Electroacústica Latinoamericana* de la *Fundación Daniel Langlois para el Arte, la Ciencia y la Tecnología* (Montreal, Canadá), realizada por el compositor e investigador argentino Ricardo Dal Farra.

METODOLOGÍA

Alcances de la cita

Durante los encuentros del equipo en torno a este proyecto se intentó, no sin dificultad, enmarcar a qué llamamos cita y cómo opera en el contexto en que se hace presente. Problemáticas que buscaban respuestas ante el abordaje central del proyecto, arraigado concretamente en la escucha, selección y clasificación de obras que utilizaran citas, extraídas de la *Colección de Música Electroacústica Latinoamericana* de la *Fundación Daniel Langlois* (Montreal, Canadá), que incluyera una importante muestra de la producción de música electroacústica latinoamericana entre 1957 y 2007, ordenada por décadas y compositores. Dado este marco, un cúmulo de preguntas se fueron haciendo presentes, centrados en los ¿qué?, los ¿cómo?, en los ¿para qué y por qué?, así como en los modos posibles de recepción.

Este caudal de cuestionamientos nos incita a intentar enmarcar el alcance de lo que concebimos como cita, de cómo opera y cómo se recibe. Podemos decir, en principio, que se trata de un recurso o procedimiento creativo que imprime características particulares a nivel discursivo. La cita apela a la presencia, en una obra nueva (que podemos llamar *de arriba*), de material sonoro de músicas preexistentes (que podemos llamar *de origen*). Como expresa Raúl Minsburg ([2] Minsburg, 2017), “es el uso de música preexistente como un sonido más, disponible en la paleta sonora del compositor” (p.1).

Veamos algunas otras características que conforman y dan sentido a esta idea de citar. En primer lugar, la cita pone en juego la referencialidad. Al aparecer la referencia, se activa el poder de la asociación como herramienta de construcción formal. Asociación con algo que existe previamente, excediendo y ampliando los marcos de la obra de arriba. Hay un “más allá” de la obra que estamos escuchando que comienza a intervenir en el nuevo flujo discursivo. Cuando aparece lo referencial, se despierta también el exceso y la ampliación en relación a los límites de la obra. La obra que cita se amplía y excede a sí misma.

En segundo lugar, la cita requiere también de la activación de la presencia de algo previo, con contenido histórico, un guiño al pasado, a lo ya constituido y heredado: un intento de traer un objeto sonoro específico del pasado. Por tanto, en todo proceder de cita permea la memoria, fuerza compleja del aparato psíquico que enriquece, principalmente en torno a la escucha, los sentidos inherentes de la obra. En relación a la memoria, enfatizamos entonces su complejidad y fluidez en cuanto a la construcción de la temporalidad, impactando de lleno en la construcción de lo que llamamos forma musical. Como expresa Freud ([3] Freud, 1986), “nuestro mecanismo psíquico se ha generado por superposición de capas, porque de tiempo en tiempo el material existente de huellas mnémicas experimenta un reordenamiento según nuevas concernencias (...) la memoria no existe de manera simple sino múltiple” (p. 218). La memoria es una entidad siempre en construcción, compleja y creativa, que constantemente se transforma y, al transformarse, repercute inclusive sobre el hecho recordado, lo cual pone en juego un complejo movimiento temporal, en donde incluso el pasado se modifica a través del presente. Es interesante, en este sentido, la alusión freudiana a la idea de *huella* mnémica: una huella no implica materia en sí, sino más bien se trata de una impresión que construye un espacio vacío sobre la materia que solicita ser llenado, es decir, resignificado.

En nuestro contexto, podemos decir que la cita no sólo transforma la obra de arriba, sino que vendría también a reconstruirse a sí misma, a renovarse y resignificarse, operando sobre el material de origen y sobre la obra de la cual se extrajo, dando cuenta que el hecho citado no es nunca un hecho acabado ni definitivo, sino que sufre un proceso de transformación a través del pensamiento del artista y la escucha. Esto nos impulsa a la idea, planteada por Adorno, de la obra de arte como un ser vivo cambiante, que a partir que se gesta, sigue continuamente transformándose:

“Las obras de arte en cuanto algo espiritual no son nada en sí definitivo. Forman un campo de tensiones de todas las voluntades y fuerzas posibles, de las tendencias internas y de lo que se les opone, de los logros y de los necesarios fracasos. Una y otra vez, de ellas se desprenden, surgen objetivamente nuevos estratos; otros se hacen indiferentes y se extinguen.” ([4] Adorno, 2006, p. 556)

Una cita, aún textual o literal, por el simple hecho de erigirse como tal, amplifica y redirecciona el espectro de sentidos, tanto de la obra de origen como la de arriba, proponiendo un juego interactivo fluido en constante reconstrucción.

En tercer lugar, con la cita aparece la idea de algo ajeno o foráneo que el artista trata de hacer propio, lo cual nos permite hablar de apropiación y de migración. Ajenidad inicial que, según los modos en que es tratada en cada caso, puede acomodarse, resaltarse o incluso fundirse en el nuevo contexto o hábitat temporal que se le presenta. Aun así, lo foráneo siempre está presente, en tanto estamos ante lo pasado que se inmiscuye en el presente y, como vimos, reconfigura las constelaciones temporales que el fragmento citado y la obra

de origen tenían hasta el momento. Pero aún fundida en el nuevo discurso, el fragmento mantiene su calidad de extranjero, de invitado.

En cuarto lugar, la cita apela a lo fragmentario, en tanto se trata siempre de una extracción de ese todo que es la obra de origen. Siempre es material fragmentario y recontextualizado proveniente de una entidad mayor, que el artista que cita, por alguna razón, quiere específicamente traer y resaltar. Aun queriendo apelar a toda una obra, y quizás, con esa obra, apelar a todo un paradigma de pensamiento contextual musical, cultural y/o político que excede pero que enmarca a esa obra, la cita concretamente es siempre un retazo.

En quinto lugar, en cuanto a su sustancialidad, la materia que conforma el fragmento citado suele estar constituido por material sonoro también del orden de lo musical, es decir, del mismo mundo de la obra de arriba. Aunque puede también provenir, más aún hoy en día y en el marco de la música electroacústica, de diferentes fuentes y/o niveles sonoros: puede aparecer incluso como palabra hablada, recorte sonoro histórico, extracto periodístico o radiofónico, paisaje sonoro, etc. Con lo cual, la cita abre a la integración compleja de una variedad de tipos de materialidad sonora.

En sexto lugar, podemos visualizar un espectro amplio de posibilidades en relación a cómo la cita se adapta o inserta en su nuevo hábitat. Al ser foráneo, este material previo se inmiscuye, de diferentes maneras y niveles, en la lógica de un nuevo discurso musical, en ciertos casos sobresaliendo o evidenciándose, como un *insert*, en otros ocultándose a tal punto de quedar completamente diluido u oculto en la lógica discursiva de la obra de arriba. Y aún expuesta, puede reaparecer con diferentes niveles y modalidades de evidencia o reconocimiento. La obra de arriba puede operar resaltando su existencia, como un cartel luminoso en la oscuridad, o fagocitar la cita dentro de sus lógicas particulares, sin que sea posible percibirla como tal, como en un intento del compositor de usar el objeto citado tan sólo como disparador o generador de forma. Así, el material citado puede ser fragmentado más aún, transpuesto, distorsionado, aumentado, condensado, superpuesto a otros elementos, enmascarado, ocultado, etc., llegando incluso a no dar ningún indicio del reconocimiento de su procedencia original. Problemáticas que nos cuestionan en cuanto al recorte de la definición y alcances de la cita: ¿hasta dónde el hecho de tomar material foráneo, anterior y fragmentado implica citar? ¿La cita debe estar explícita? ¿Cuánto? ¿O sigue siendo cita en la medida en que, aunque no la reconozcamos, sabemos que, enmascarada, procesada, diluida o silenciada, está allí? Cuestionamiento que nos induce a pensar que el modo en que se inserta en la nueva obra pone sobre el tapete la problemática sobre su existencia e identidad.

En séptimo lugar, resulta interesante reflexionar sobre sus intenciones o razones: ¿para qué citar? Puede haber un intento de homenaje, de reconocimiento de autoridad o reivindicación de una obra o compositor del pasado. Puede intentarse dialogar o interactuar con ese pasado. Hay, como planteamos en relación a la operatividad de la memoria, un juego interesante en cuanto a la complejización de lo temporal en esto de apelar al pasado, qui-

zás un intento de borrar límites entre las dimensiones temporales. Los abordajes e intenciones son innumerables, pero lo que sin duda es claro es que el objeto citado tiene un alto y atomizante valor histórico, ya sea en cuanto a un imaginario colectivo común, o en un nivel quizás de intimidad mayor, un valor más oculto, sólo para el compositor. La cita, o mejor dicho, el hecho de citar, nos dice mucho sobre el modo de relacionarnos con problemáticas relativas a las herencias culturales.

Por último, estas problemáticas también direccionan las preguntas inherentes a su escucha, a cómo es recibida. La cita, cuando se evidencia, despierta una atención particular: atomiza la percepción, que tiende a concentrarse particularmente en el material recobrado por sobre el resto de los materiales sonoros que la obra de arriba propone. Su aparición y más aún su reconocimiento en un nuevo contexto, puede despertar diferentes reacciones emocionales (placer, familiaridad, autoridad, reconocimiento, asombro, etc.), como cuando vemos una persona que conocíamos en un contexto y, sorpresiva e inesperadamente, nos la encontramos en otro.

Asimismo, visualizada la escucha a partir de los diferentes niveles y modalidades de exposición o evidencia de una cita, el hecho que se presente, ya sea claramente expuesta, o bien, procesada, oculta o diluida, pone en juego fuerzas como la ambigüedad o la sugerencia como herramientas de construcción discursiva, determinando también diferentes tipos y niveles de tensión e impacto en cuanto a la interacción que se genera entre obra y oyente. Fuerzas que despiertan también un interesante juego constructivo y perceptivo de *revelación* y *ocultamiento*, apelación a lo penumbroso y a lo sensual, dando cuenta de la complejidad y riqueza potenciales del uso de la cita como herramienta discursivo-musical y sus impactos receptivos.

De alguna manera, la cita expande y enriquece en cuanto a posibilidades discursivas y a su recepción, impactando sobre los límites referenciales y los alcances semánticos y simbólicos de la obra de arriba, al conectarla e interactuar con obras o materiales sonoros previos. Asimismo, la obra de origen, al ser fragmentada, migrada e insertada en un nuevo contexto sonoro y cultural, sufre también renovaciones y resignificaciones. Juego con lo temporal que pone de relieve con contundencia la apelación a la memoria y a las capacidades asociativas que despierta, propiedades intrínsecas, aunque no exclusivas, de la escucha, proponiendo un campo extenso y variado en cuanto a las resultantes perceptivas y sus impactos con relación al vasto universo de construcción de imaginarios, sentidos y simbolismos. En este sentido, la utilización de la cita como procedimiento creativo pone en juego diferentes y complejas problemáticas relacionadas con las ideas de apropiación, recontextualización, migración, absorción, referencialidad, resignificación y recurrencia. Así también, despierta la reflexión sobre cómo operan en los discursos sonoros diferentes fuerzas como la memoria, la fragmentación, la inspiración, la distorsión, la evocación, el homenaje y aún cuestiones extremas como la copia y el plagio.

Revisión histórica de la cita en la música

El uso de este procedimiento discursivo no es novedoso. Ha sido vastamente utilizado a lo largo de la historia de la música, no sólo como herramienta de evocación del pasado, sino, aún más, apelando a ese juego discursivo ambiguo y penumbroso que propone la presencia - ya sea expuesta u oculta o diluida - de lo foráneo en un nuevo contexto musical. Con esta conciencia e interés de alcance y profundidad ha sido utilizada ya desde tiempos remotos, como herramienta potente a nivel discursivo. En este sentido, un recorrido histórico, aún ágil y superficial, sobre su uso en el ámbito musical, puede resultar pertinente.

La utilización de melodías populares profanas en obras litúrgicas ha tenido una gran expansión en el Medioevo y en el Renacimiento, evidenciado, por ejemplo, en el uso del *cantus firmus* como motor compositivo para misas y motetes. El *Sederunt principes* (ca. 1200) de Perotin, considerada una de las primeras manifestaciones polifónicas en la música occidental, despliega una gran variedad de ideas melódicas y rítmicas basadas todas en la aumentación duracional al extremo de un *cantus firmus* preexistente. Procedimentalmente, cada nota del *cantus firmus* se sostiene y aumenta durante varios compases (o lo que, en rigor, hoy llamamos así), construyendo las voces superiores a partir de cada nota pedal que surge de la cita, otorgando diferentes resultantes armónicas y determinando las diferentes secciones formales de la obra. En este caso la cita no se hace evidente, sino que, estimamos, le sirve a Perotin como recurso con el fin de desplegar diferentes y renovadoras resultantes armónicas. Nos preguntamos entonces, en el marco de la problemática planteada sobre los alcances de una cita, si es posible hablar en este caso de cita *per se*, en tanto no hay evidencia ni reconocimiento, sino tan sólo una apelación a material del pasado, tradicional, para construir, a partir de éste, un nuevo andamiaje discursivo.

Otro caso paradigmático, posterior, es la utilización de la canción popular medieval *L'homee armé* como material de origen en una gran cantidad de composiciones. Reconocidos compositores renacentistas (Josquin de Prés, Guillaume Dufay, Cristobal de Morales y Pierluigi da Palestrina, entre otros) han utilizado esta canción para componer sus misas. La Misa *L'homme arme* (1464) de Guillaume Dufay, utiliza la cita como procedimiento compositivo en la construcción artesanal de las voces. Dufay, al igual que Perotin, no intenta evidenciar ni hacer reconocible la cita, en tanto, aun siguiendo la secuencia melódica original de la obra de origen, la inserta en las voces medias (concretamente en el tenor) e incluso aumenta la duración de cada nota, diluyendo la posibilidad de ser reconocida. De alguna manera, la cita se revela más en el título de la obra que en su discurrir musical concreto. En esta obra, al igual que en *Sederunt Principes*, visualizamos, aún en épocas tempranas, la utilización de material sonoro previo operando sobre una obra nueva, no con un intento de ser evidenciada ni reconocida sino tan solo como recurso procedimental.

Más cercano en el tiempo, hacia fines del siglo XVIII, Beethoven compone sus *12 Variaciones para piano y cello* a partir del tema "*See the Conquering Hero comes*" del oratorio Judas Maccabeus de Georg Frederic Haendel. Más allá de estimar que estamos ante una especie de homenaje de Beethoven hacia Haendel, en tanto variaciones, aparece la idea de tomar un tema previo como objeto generador de discurso, para ser elaborado, fragmentado, extendido, transformado (allí reside la fuerza de la variación). Procedimiento que expone la

idea de procesar un material original a través del pensamiento musical y expresividad propios de un compositor posterior. En este caso, a diferencia de los dos anteriores, la cita efectivamente se hace presente con evidencia, en tanto se expone al inicio de la obra, como suele ser el formato tradicional de los temas con variaciones, pero sólo como inicio o disparador al despliegue creativo de las variaciones. La variación, como posibilidad de la cita, extiende y profundiza los sentidos del tema original, visualizados a través de nuevas perspectivas o dimensiones ocultas que, de alguna manera, se encontraban en potencia en la obra de origen y que ahora se revelan. Resignificaciones y recontextualizaciones son actualizadas aquí, poniendo claramente la impronta problemática de la utilización de la cita como reflexión en cuanto a la tensión vivificante entre tradición y renovación.

Más en concreto aún, en los inicios del siglo XX, Charles Ives utiliza fragmentos de obras musicales previas en varias de sus obras. Aún siempre recontextualizadas, en su *Segunda sinfonía* (1901) apela a las notas iniciales de la *5ta. Sinfonía* de Beethoven, reorquesta un fragmento de la *1era. Sinfonía* de Brahms, apela a corales de Bach, así como a melodías populares estadounidenses. En su *Cuarteto de cuerdas Nro. 2* (1913), utiliza fragmentos de la *Sexta sinfonía* de Tchaikovsky, de la *Novena Sinfonía* de Beethoven y de canciones populares estadounidenses.

Este atravesamiento de material previo dentro del pensamiento musical de un compositor posterior, pone en evidencia no sólo un intento de apelar o evocar lo pasado, sino, en ciertos casos, un intento por expresar la particularidad sensorial que ese objeto/evento sonoro es percibido, vivido, sufrido, por el artista de apropiación. Esto se hace quizás evidente en el caso de Charles Ives, quien intenta no simplemente transcribir lo que escuchó, sino expresar la vivencia personal de una experiencia sonora, una especie de actitud aural. Ives nos abre a la problemática, infinita, de la escucha, no en este caso de un oyente a secas, sino más precisamente del compositor como oyente. La cita pone en juego una modalidad de escucha del compositor en relación a los materiales de origen. Esto se evidencia en lo que plantea, por ejemplo, en relación a su obra *Central Park in the dark* (1906):

“La pieza tiene la intención de ser una pintura en sonido a partir de los sonidos de la naturaleza y de eventos que un hombre habría escuchado unos treinta años atrás (antes que la energía a combustión y la radio monopolicen la tierra y el aire), sentado en un banco en el Central Park en una noche de verano. Las cuerdas representan los sonidos nocturnos y la silenciosa oscuridad, interrumpida por sonidos (el resto de la orquesta) del Casino más allá del lago, de cantantes callejeros viniendo del Círculo cantando, en algunos puntos, las tonadas de esos días, de unos noctámbulos de Healy silbando la Freshman March, un desfile callejero, o un “break down” a la distancia, de vendedores de periódicos llorando “uxtries”, de pianolas tocando un ragtime guerrero en un apartamento “detrás de la pared del jardín”, un coche en la calle y una banda callejera aunándose en coro, un autobomba, una cabina a caballo corriendo, tierras “más allá de la valla y más allá”, los gritos de los caminantes, nuevamente se escucha la oscuridad, un eco más allá del estanque y caminamos a casa.” ([5] Christensen, 1996, p. 55)

Posiblemente, contando con tecnología de grabación más accesible y portátil, Ives hubiera realizado un paisaje sonoro de esta pieza. En *Central Park in the dark* hay una apelación referencial a la complejidad de superposición politonal y polirrítmica por capas de sonidos cotidianos, de melodías escuchadas, de sonidos lejanos, cercanos, etc. Se trata quizás de la evocación de un paisaje sonoro o, más aún, de un intento de reconstrucción de una vivencia sonora. Enfatizamos esta intención de Ives de reproducir en su obra lo que “un hombre habría escuchado unos treinta años atrás”. Nos cuestionamos si esto implica en rigor citar, en tanto no hay en esto una obra concreta de origen. Pero abre una nueva perspectiva: no traer del pasado una cita sino una “escucha” o una supuesta situación de escucha en el pasado. Esta idea de evocar un paisaje sonoro no es tampoco invención de Ives. Comenta Gustav Mahler, por ejemplo, en relación con su *Quinta Sinfonía*, su intención de evocar en su obra el modo en que se comportan polifónicamente los sonidos en la cotidianeidad:

“Mahler una vez trató de explicar al director Bruno Walter el origen de su nuevo lenguaje de contrapuntos. Estaban en una feria campestre. Mahler llamó la atención de Walter respecto del panorama de sonidos conflictivos - organillos, risas, gritos, cantos, galerías de tiro, una banda militar - . “¿Oye eso? Eso es polifonía y de allí es de donde la obtengo...Así es como - a partir de muchas fuentes diferentes -, deben llegar los temas y como estos deben ser completamente diferentes uno de otro en lo que respecta a ritmo y melodías - y cualquier otra cosa es sólo escritura de partes y homofonía disfrazada-. Lo que el artista debe hacer es organizarlos en una entidad inteligible.” ([6] Kramer, 1993, pág. 422)

Es interesante notar los orígenes y las escuchas que despiertan en un compositor - en este caso de la talla de Mahler - la necesidad de búsqueda de nuevas experiencias y resultantes musicales, aquí concretamente en relación a nuevas posibilidades de contrapuntos y superposiciones melódicas. Es decir, la escucha atenta y profunda de un compositor, dispara renovaciones discursivas que impactan en la ampliación de los límites o marcos ya establecidos.

Desde otra perspectiva y ya bien entrado el siglo XX, vinculado a las corrientes deconstructivistas y posmodernas, Luciano Berio lleva al extremo la utilización de la cita y el collage en su obra *Sinfonía* (1968), tomando fragmentos de una gran variedad de obras paradigmáticas de la historia de la música (obras de Mahler, Beethoven, Schoenberg, Debussy, Ravel, Boulez y Berg), en diálogo con fragmentos de obras literarias (de Samuel Beckett, Claude Levi Strauss, entre otros). Compuesta como tributo u homenaje a Gustav Mahler, al inicio del tercer movimiento - titulado “In ruhig fliessender bewegung” (“en un movimiento suave y fluido”), idénticamente que el Scherzo de Mahler - Berio aclara en la partitura: “*Tempo dalla Scherzo (III mov.) della II Sinfonia di G. Mahler*”. Es muy claro al respecto con relación a su obra: “música de diferentes períodos, de diferentes culturas hablando entre ellas, comentándose entre ellas” expresada en el documental *Voyage to Cythera* (dir. Frank Schaffer, 1999), dedicado a esta obra. En *Sinfonía* hay una clara intención por explicitar y evidenciar las citas. Es interesante notar que el fragmento citado del *Scherzo* de la *Segunda Sinfonía* de Mahler está basado en una canción previa también compuesta por Mahler, *Des Antonius von Padua Fischpredigt*, que alude a la música de Bohemia que Mahler escucha-

ba en su infancia. Se da aquí una situación muy curiosa, una especie de potenciación o profundización en la idea y utilización de la cita: Berio, en su Sinfonía, cita el Scherzo de la Sinfonía II de Mahler, el cual está compuesto a partir de una canción previa del mismo compositor, que a su vez está compuesta a partir del recuerdo aural de sonoridades de la infancia de Mahler. Glorificación de la cita, gestada a partir de capas superpuestas de material cargado de valor histórico personal y colectivo.

Un caso de cita casi textual podemos también ver en la obra *Makrokosmos III - Music for a summer evening* (1974) del compositor norteamericano George Crumb, escrita para dos pianos amplificados y percusión. En el último movimiento (*Music for a starry night*), con gran evidencia inserta tres fragmentos de la Fuga VIII del Libro II de *El clave bien temperado* de J.S. Bach. Crumb expone estos tres fragmentos, todos apareciendo en gran contraste tímbrico y armónico en relación a lo que ocurre previo y a posteriori de cada inserción. La cita es evidentemente textual. Incluso está escrita entre comillas, cual cita literaria. A la vez, es claramente fragmentaria: cada inserción comienza y culmina a mitad de compás, como si Crumb hubiera cortado un jirón al azar de la partitura de la fuga bachiana e insertado en su obra. Aún textual, suena con variaciones de índole tímbrico-texturales, en tanto Crumb pide que se extienda una hoja de papel sobre las cuerdas, con la intención que suene más metálica, como un clave (“*like a ghostly-surreal harpsichord*”) y ciertamente difusa (pide 1/2 pedal con la indicación “*blur!*”). Asimismo, un vibrafón en *ppp* colorea y resalta resonancias de algunas de las notas del fragmento citado, generando un complejo tímbrico más rico que el original y un espacio sonoro enrarecido (“*a dream-like echo*”, indica Crumb al percusionista). En esta obra, en tanto claramente evidente, y siendo única (a diferencia del caso de la Sinfonía de Berio que apela a un espectro de varias obras del pasado), se resalta esta cualidad de lo foráneo inserto en un nuevo contexto, en una vivencia sonora colmada de penumbra y ensueño.

Si nos centramos en la música argentina de la segunda mitad del siglo XX, encontramos casos significativos y renovadores en la utilización de la cita. Gerardo Gandini compone su *Lunario sentimental* a partir de material que remite al *Pierrot Lunaire* de A. Schoenberg y en su obra *Eusebius - Cinco nocturnos para orquesta* (1984/85) recurre a una pieza del Ciclo de piezas para piano *Davidsbündlertänze* (Danzas de la Liga de David) Op. 6, de Robert Schumann (la Nro. 14). En *Eusebius* Gandini selecciona ciertas alturas de la obra original de Schumann para cada Nocturno, filtrando las restantes para los otros, con la idea de lograr resultantes interválicas particulares para cada pieza (en la primera abundan cromatismos, en la segunda cuartas y quintas, etc.). Estas alturas y sus ubicaciones en el compás se mantienen, mientras son intervenidas paramétricamente en cuanto a duración, intensidad y articulación. Lo que más se resalta es la prolongación de las notas extraídas de la obra de Schumann (procedimiento que, de alguna manera, nos recuerda, aunque con resultados diferentes, a la aumentación de las notas del *cantus firmus* en el *Sederut Principes* de Perotin), logrando espacios sonoros, resonancias o reminiscencias que evocan un aire lejano, débil y diluído de la sonoridad shumanniana. No hay aquí, pareciera ser, un intento de evocar una tradición, en tanto los procedimientos que sufre el material original los despoja casi de su total integridad sonora. Aparece la cita en tanto recurrencia a material mu-

sical del pasado con el objetivo de ser metamorfoseado paramétricamente, logrando resultantes completamente renovadas. En relación a *Eusebius* y *Lunario sentimental*, escribe Mariano Etkin:

“En ambas obras -como en otras del autor- se produce un efecto de cambio de foco, de distorsión del texto original. El compositor se convierte en una lente que, a través de diversos procedimientos compositivos, nos acerca al fragmento citado hasta volverlo abstracto. Así, los materiales son casi totalmente despojados de la estética de la que provienen y pasan a formar parte de un contexto hospitalario en el cual el huésped es fagocitado por el compositor.” ([7] Etkin, M., Cancián, G., Mastropietro, C., Villanueva, M.C., 2001, p.35)

Es interesante y realmente original esta idea de zoom, de acercarse a la obra de origen a tal punto que perdemos la noción contextual y el fragmento se torna abstracto. Como si en un cuadro nos centráramos fijamente en una pincelada, la amplificáramos y así la concibiéramos como una entidad visual en sí misma, despojada ya de la obra a la cual pertenece: esa pincelada cobra entidad de obra. En el caso de estas dos obras de Gandini, visualizamos una fuerte dilución del material de origen, haciendo uso de originales mecanismos técnicos y estéticos. Dilución que se acerca, tomando en cuenta los niveles de evidencia de la cita, a las experiencias de Perotin y Dufay en esta idea de metamorfosis paramétrica profunda del material sonoro de origen. Expresa el mismo Gandini:

“ (...) en mi caso la utilización de citas es una especie de procedimiento esquizofrénico que consiste en tomar determinados materiales de un autor para que después no sean reconocidos. Los materiales que yo tomo de otros compositores pueden tener un valor simbólico personal pero no lo tienen para los demás.” ([7] Etkin, et. al., 2001, p.36)

Destacamos en el caso de *Eusebius* cómo la escucha y pensamiento singulares de un artista permiten retomar y resignificar obras de un pasado que, aunque pareciera ya conocido y comprendido, se renueva, revivifica y fortalece. Posteriormente, tomando *Eusebius* de Gandini como material de origen, Marcelo Delgado compuso su obra *Escrito sobre escrito* (2017), generando una compleja y rica cadena asociativa Schumann/Gandini/Delgado. El hecho de citar hila y aúna, a través de sus obras, a compositores de diferentes épocas y contextos. Y, a través de ellos, propone hacer interactuar, aún subrepticamente, paradigmas culturales que a priori parecieran ser distantes y diferentes.

La cita en la música electroacústica

Si bien en las obras abordadas, enmarcadas en la música instrumental, hemos encontrado casos en los cuales la cita tiende a ser textual, esta posibilidad cobró un potencial inusual a partir de las posibilidades técnicas (y sus resultantes estéticas) propias de la música electroacústica, dentro de un espectro que se extiende entre la extrema literalidad y la manipulación de señal a tal punto de quedar completamente opacada e inadvertida.

Aun así, en los comienzos de la música acusmática, por diferentes razones, la cita no ha sido extendidamente utilizada. Por un lado, la actitud estética estaba focalizada más en la abstracción, alejándose de todo tipo de referencialidad, buscando la generación de “sonidos nuevos”, nunca escuchados previamente. Cuestión reforzada por la influencia de Pierre Schaeffer, quien apuntaba a escuchar el sonido “en sí mismo”, despojado de toda significación externa al hecho sonoro, haciendo hincapié en una *escucha reducida*, es decir, buscando la reducción de todo sonido a sus características paramétricas, despojado de todo indicio de referencialidad a una fuente sonora. En paralelo a las búsquedas de Schaeffer en Francia, surge en Alemania la *Elektronische Musik*, focalizada en la utilización de sonidos electrónicos generados por síntesis, logrando resultantes estéticas en las cuales la abstracción continuaba las búsquedas heredadas de la música instrumental propias del dodecafonismo y el serialismo integral. En respuesta a estos posicionamientos, Luc Ferrari plantea la idea de *música anecdótica*, dando lugar así a la idea de una *música expandida*, es decir, tomando en cuenta las dimensiones simbólicas, con toda su carga de ambigüedades y referencialidades posibles. Asimismo, hacia fines de los 60' aparece la idea de paisaje sonoro, fuertemente impulsada a partir de la gestación del movimiento *World Soundscape Project (WSP)*, liderado por el compositor y educador musical canadiense Murray Schafer, proyecto que promovió la creación de música apelando a la utilización de sonidos ambientales.

Dado este contexto inicial, la utilización de la cita en el vasto espectro de la música electroacústica ha proliferado de diferentes maneras, con diferentes intenciones y resultantes sonoras, promovida principalmente por la posibilidad del *sampling*, es decir, de capturar, procesar y reutilizar cualquier material grabado, que comenzó a utilizarse y difundirse a partir de la segunda posguerra.

Proyecto de investigación “Sonidos en movimiento: préstamos, apropiaciones y migraciones sonoras en música electroacústica”

Como hemos indicado, el foco de este proyecto está puesto en identificar y describir los diferentes usos que ha tenido la cita en la música electroacústica latinoamericana entre las décadas de 1950 y 2000. Hemos utilizado como fuente la *Colección de Música Electroacústica Latinoamericana* de la *Fundación Daniel Langlois para el Arte, la Ciencia y la Tecnología* (Montreal, Canadá), gestado por el compositor e investigador argentino Ricardo Dal Farra. Si bien dicho archivo no contiene la totalidad y vastedad de la producción musical comprendida en ese periodo, representa un caudal relevante que expone un panorama ciertamente amplio y significativo. El archivo consta de 1723 obras. Para trabajar en la escucha del material hemos seleccionado un recorte, abordando sólo las obras compuestas estrictamente para cinta magnética sola, dejando de lado las obras mixtas o con electrónica en vivo. La escucha fue ordenada por décadas, siguiendo la lógica del orden del archivo. Asimismo, dada su vastedad, sólo hemos trabajado con una muestra significativa por década (alrededor de un 15% del total).

Una serie de cuestionamientos se instalaron en relación al alcance de la cita, a su uso y a su escucha: ¿A qué llamamos, en rigor, cita? ¿Qué busca un músico al citar? ¿Cómo se cita? ¿Cómo se escucha? ¿Cuando percibimos una cita, se debe tratar necesaria y exclusivamente de un fragmento de obra musical reconocible? ¿Cuán reconocible? ¿Podemos considerar como cita un material que pareciera ser o aludiera a alguna obra reconocible, pero sin evidencia ni exactitud plenas (p. ej.: cita de “algún tango” o de un “aire tanguero”)? ¿La cita debiera necesariamente ser de material “musical” o puede provenir, por ejemplo, de material radiofónico o de cualquier otro uso de la palabra? ¿Y si se trata de una referencia, no a una obra particular, sino a cierta sonoridad (p.ej. a la “sonoridad andina”) podemos considerarla cita? ¿Cómo está inserta en la obra? ¿Está procesada de alguna manera? ¿Qué tipo de procesamiento? ¿Qué función formal cumple en la obra de arribo?

A partir de una escucha general, notamos que en el lapso analizado (1957/2007) el uso de la cita se incrementa de manera progresiva. En las décadas de 1950/60, el uso es muy escaso: de las 4 obras catalogadas compuestas durante los 50', ninguna hace uso de la cita. En la década del 60', de 33 obras escuchadas sólo 1 utiliza la cita: *Two times two* (1967), del compositor argentino Alcides Lanza. Se trata, quizás, de la primera obra electroacústica latinoamericana que utiliza la cita¹. En las décadas de los 70' y 80', de 99 obras escuchadas, sólo 12 contienen citas (13%). Con relación a las décadas de 1990 y 2000 la utilización de la cita se incrementa considerablemente: de 80 obras escuchadas, en 20 casos (un 25%) se han encontrado citas.

Una vez obtenido un panorama significativo, la propuesta se focalizó en los tipos de citas utilizadas, cómo se integran en la obra y qué implicancias semánticas o simbólicas despiertan. Así, hemos encontrado 5 cuestiones a visualizar:

- 1) **Tipo de cita:** se refiere al tipo de material de origen, es decir, la materia prima, si así pudiera decirse, con la que está constituida la cita. El material de origen puede provenir, ya sea de un recorte de una obra anterior, que podríamos definir como *materia musical*, o de otro tipo de fuentes - material radiofónico, paisaje sonoro, etc. - que definiríamos como *materia cultural* o *político*. En ciertos casos, el material de origen, aún siendo musical, puede no ser del todo identificable y definido. Por ejemplo, hay casos en que se cita un tango específico reconocible y otros en los que se escucha una sonoridad “tanguera”, sin una identificación definida del tema citado.
- 2) **Nivel de evidencia:** en concordancia con Minsburg y Beltramino ([8] Minsburg y Beltramino, 2009), tomamos inicialmente dos posibilidades generales que inciden en los niveles de reconocimiento o evidencia de la cita. Tomando prestado de categorías del orden de la lingüística, nos referimos a *Estilo directo* (ED) y *Estilo indirecto* (EI). El ED implica una cita textual (o que tiende a serlo), en donde el fragmento es clara-

¹ En rigor, se trata de música compuesta para una película de Jerome Ducrot y basada en pinturas de Luis Felipe Noé, en la cual aparece la cita de un tango distorsionado tímbricamente.

mente reconocible en tanto su fuente de origen. El EI implica algún tipo de procesamiento que repercute en diferentes niveles de reconocimiento, más o menos evidente, según el modo en que ha sido trabajada en la obra de arriba.

- 3) **Modo de procesamiento:** en todos los casos, el material de origen, al erigirse como cita, es de alguna manera procesado. Aunque sea con la intención de ser citado textualmente, eso mismo ya lo modifica conceptualmente. Ya no es idéntico al material de origen, en tanto se inserta y convive en un nuevo hábitat, con nuevos sentidos musicales. En este punto intentamos describir, si es posible, los tipos de procesamientos en referencia a cuestiones paramétricas (tímblica, textura, duraciones, espacialidad, etc.). Pueden aparecer filtrados, ecualizaciones, fragmentaciones, transposiciones, *time stretchings*, *loops*, etc.
- 4) **Función formal:** la idea es describir de qué manera la cita se inserta formalmente en la obra de arriba. Puede, por ejemplo, aparecer sola, entre silencios, lo cual resalta su evidencia. Puede aparecer esporádicamente, muy frecuentemente o sólo en un momento específico de la obra. Puede yuxtaponerse a otras ideas o aparecer superpuesta a otras capas sonoras. Asimismo, el material de origen puede ser utilizado, por ejemplo, como generador de forma, es decir, que aunque no se encuentre expuesto, puede generar un nuevo material discursivo a partir del cual se construyen ideas formales. En este sentido, puede, por ejemplo, fragmentarse en pequeñas células y construir una textura compleja a partir de esas fragmentaciones.
- 5) **Recepción - significancias/simbolismos:** Aquí se intenta describir implicancias relativas a la escucha y los niveles de significancias e incluso simbolismos que despierta. Planteamos arriba, en este sentido, que una de las cualidades inherentes a la cita es la referencialidad, fuerza asociativa que sin duda despierta en un oyente sentidos o significancias particulares, propias de la unicidad o singularidad inherentes a la escucha como fuerza expresiva. Este punto puede otorgarnos respuestas subjetivas, lo cual da cuenta de su complejidad y riqueza.

Consideraciones sobre el uso de la cita en las obras de la *Colección de Música Electroacústica Latinoamericana* de la *Fundación Daniel Langlois* (Montreal, Canadá)

En relación a los tipos de citas, encontramos, en líneas generales, la apelación tanto a materiales musicales, como culturales y políticos. Muchas recurren a músicas populares y folklóricas americanas e incluso a material etnográfico, ahondando en las manifestaciones culturales ancestrales de América, quizás en un intento de reivindicación de derechos (en donde se expresaría una cuestión política, sin duda) o de reflejo de integración social entre las capas que conforman la complejidad de las sociedades contemporáneas latinoamericanas. En este sentido, *Mestizaje* (1994), por ejemplo, del compositor argentino Gonzalo Biffarella, se utilizan materiales sonoros que parecieran ser cantos chamánicos americanos. La cita no intenta apelar a una obra en particular del pasado, sino a una sonoridad

chamánico-americana. La obra integra, digamos que simbólicamente, sonoridades abstractas y referenciales, intentando, creemos comprender, aunar o integrar la abstracción sonora que permite el procesamiento electroacústico, con la evidencia, cruda, de los materiales sonoros de lo autóctono. Esta apelación a material sonoro relacionado a lo autóctono aparece también en *Apabatapabata* (1986), del compositor ecuatoriano Diego Luzuriaga, en la cual se citan y procesan cantos étnicos. Por su parte, la obra *Etnias* (2000), en formato de paisaje sonoro, del compositor brasileño Jonatas Manzolli, cita una variedad de grupos folklóricos brasileños (Congadas, Folia de Reis, Reisado, etc.), con la idea musical de invitar al oyente a explorar la diversidad y complejidad de cada estructura sonora.

La alusión a músicas populares urbanas también es muy frecuente. *Two for two* (1967), de Alcides Lanza, considerada quizás la primera obra electroacústica latinoamericana que utiliza cita, apela, no a un tango en particular, sino a una sonoridad "tanguera". Hacia la misma época, el compositor brasileño Jorge Antunes compone *Autorretrato sobre paisaje porteño* (1970), apelando al tango en un intento de expresar la vivencia de lo "porteño" desde la mirada de un brasileño. Al tango recurre también la obra *Alma mía* (2000), de Graciela Castillo, apelando ya a temas específicos como *Alma mía* y *El choclo*, que interactúan con materiales sonoros provenientes de cuerdas frotadas.

Por otro lado, aparecen citas que aluden a situaciones político-sociales críticas de Latinoamérica. *On the radio oh oh oh* (2000), del compositor chileno Federico Schumacher Ratti, está compuesta en su mayoría por material radiofónico en español y en otros idiomas, que aluden con extrema evidencia a la dictadura chilena. Aparecen con claridad citas como "Sr. Presidente de la República, ¡debe proceder a la inmediata entrega de su alto cargo a las FFAA..." o "Tengo fe en Chile y su destino" y "Viva Chile! Viva los trabajadores!", fragmentos extraídos del dramático discurso de Salvador Allende, minutos antes de su muerte, durante el golpe de estado pinochetista.

Asimismo, la obra *Imposible a la X* (1980), del compositor guatemalteco Joaquín Orellana Mejía, apela a episodios socio-políticos dramáticos relacionados con las comunidades autóctonas latinoamericanas en la actualidad. Expresa Orellana Mejía:

"El título nació de considerar que la paz es "Imposible a la X". Después eso se volvió un enunciado. Estaba inspirada en un asedio militar. Pero en la medida de lo posible, hice la obra lo más despojada de ornamentos estéticos. Mi idea era que penetrara en la conciencia. Y tiene cosas muy impactantes. Comienza con una explosión. También grabé a los niños ruleteros de la noche, "Guajitos, Petapa...". Todas las algarabías del mercado central. Cuando empezaba a oír, a detectar y compactar, me daba cuenta de cuánta riqueza auditiva a uno le pasa inadvertida, porque el oído es mucho más lento que el ojo." ([9] Gamazo, 2016)

Entendemos aquí la fuerza y riqueza expresivas de la cita textual, despojada de ornamentos estéticos, cruda. Es de considerar, que en relación a los niveles de evidencia de las citas,

en líneas generales y más allá del uso de procesamientos sonoros de distinto tipo (fragmentaciones, transposiciones, loops, *pitch bendings*, *time stretchings*, filtrados de frecuencia, etc), se suele intentar evidenciar con claridad el material de origen. Este rasgo es interesante, como una idea o necesidad de, aunque sabiéndose un compositor de música electroacústica latinoamericano inmerso dentro de la vanguardia estética y de los avances tecnológicos culturales más actuales, aun así, intenta evidenciar mantener lazos con la tradición y sus herencias históricas, culturales y políticas.

Por otro lado, en líneas muy generales, en los modos en que se trabajan formalmente los materiales de origen, pareciera haber un intento de hacer interactuar lo abstracto con lo referencial, que nos lleva también a pensar en el encuentro entre lo complejo y lo simple y hasta, quizás, en extremo, podemos conjeturar, lo “espiritual” con lo “material”, apelando a la fuerza expresiva, atractiva y atomizante a nivel perceptivo, de una cita, más aún cuando aparece contrastada con discursos sonoros más abstractos.

Asimismo, conjeturamos, que, siendo que el medio de la música electroacústica es percibido, desde sus inicios, en un creciente alejamiento del público musical general, quedando relegada cada vez más a un público de elite, quizás el hecho de citar con evidencia músicas populares, folklóricas, manifestaciones de la ancestralidad americana o aun así sonoridades que dan cuenta de un arraigo y conexión con cuestiones políticas de común sensibilidad, pareciera fortalecer un intento de mantener cierto lazo “afectivo” con un público más abierto, dando a entender que, aún desde la vanguardia sonora no deja de haber un arraigo emotivo con cuestiones referentes a la historia, la política, la sociedad y la vida actual latinoamericanas. Podríamos pensar también en un intento de expresar, a través de vanguardias estéticas y técnico-sonoras (que, de alguna manera, provienen de otros continentes), cuestiones que se corresponden, atienen e impactan en la construcción de lo que, complejamente, denominamos lo “latinoamericano”.

CONCLUSIONES

La complejidad y riqueza que establece la cita como procedimiento discursivo nos permite reflexionar aún más en relación a algunas cuestiones ya expuestas. Nos interesa profundizar en algunos puntos adicionales.

La cita como flujo interactivo de sentido temporal

A partir del uso de la cita en un discurso musical, no estamos simplemente ante una referencia o alusión al pasado, sino que se gesta un complejo sistema asociativo en el que participan diferentes componentes. Por un lado tenemos el material de origen de la cita. Este material, que proviene de la obra de origen, porta consigo no sólo el pensamiento musical propio del compositor, sino también, como planteamos más arriba, la herencia

musical y cultural que permeó en ese pensar individual y que asimismo engendró y contextualizó esa obra.

En una segunda instancia, ese material de origen se inserta, de la manera que sea, en la obra de arriba, cobrando un sentido renovado, no sólo a nivel musical sino más ampliamente cultural: su historicidad, hasta ahora ciertamente estable, tambalea y se modifica en su nuevo contexto. El compositor de la obra de arriba, al introyectar la cita dentro de su propio pensamiento musical, aún y complejiza con eso la noción del pensamiento musical del compositor de la obra de origen, incluyendo también todo su entorno y herencia culturales.

Finalmente, a partir del tamiz de sentido que atraviesa el material de origen erigiéndose en cita en la nueva obra, un oyente, con todo su complejo aparato aural (sensorial, musical, intelectual, emocional, etc.), le imprime asimismo un nuevo giro de renovación de sentido. Así, no sólo la cita, sino toda la obra de origen se recompone de nuevos sentidos a partir de la renovación de la escucha de un oyente. La cita nos permite visualizar la complejidad interactiva que se da entre los diferentes planos o niveles temporales, permitiéndonos, aún más, enriquecer la noción de escucha musical como una entidad también compleja, específicamente en la construcción de la temporalidad.

La escucha de la cita como encuentro creativo/emotivo

Este flujo interactivo que se logra a través de la utilización de la cita, repercute particularmente en las modalidades de escucha. En un trabajo previo ([10] Judkovski, 2017), hemos ahondado en ciertas cualidades propias de la escucha musical, que pueden resumirse en tres postulados relacionados:

- 1) la escucha es frágil, compleja y laboriosa.
- 2) la escucha es esencial y necesariamente creativa.
- 3) la escucha gesta relaciones emotivas íntimas, personales y únicas.

En relación al primer punto e intentando sintetizar, la escucha expresa su fragilidad, en principio, a partir de la fragilidad inherente al material sonoro en sí, el cual es no más que una vibración sutil, y que imprime una “huella” en la conciencia aural, que se desvanece rápidamente. Fragilidad que se potencia aún más si tomamos en cuenta el silencio como material discursivo. En tanto el sonido, acústicamente, se desvanece rápidamente, la escucha, para gestarse, cuenta tan sólo con una huella mnémica de ese material fugaz, poco asible. Esta fragilidad de la materia aural discursiva exige laboriosamente a la escucha despertar rasgos perceptivos ciertamente complejos, al poner en juego una serie

interactiva de variables sutiles como las fuerzas de internalización, interpretación, abstracción, memoria, inmersión, asociación, predicción, construcción de una “imagen sonora”, emocionalidad, etc. que todo oyente, para que la escucha se erija como tal, necesariamente despierta.

Mecanismo creativo que erige a todo emprendimiento aural como una co-creación entre músico y oyente. Co-creación que, dada la unicidad de la escucha, se renueva aún en cada escucha de ese oyente, y de manera personal e íntima, única e irrepetible. Cualidades que implican, en toda instancia de escucha musical, la gestación también de relaciones del orden de lo emotivo e íntimo entre música y oyente y, más aún, entre músico y oyente, al apelar, en ambos actores, a cuestiones de gran intimidad, del orden incluso de lo inconsciente, erigiendo fuertes lazos emotivos que, podríamos arriesgarnos a enmarcar dentro del orden de lo amoroso.

En el contexto de este trabajo, centrado en la reflexión sobre la cita en la música, y posicionándonos desde la escucha, sus complejidades y riquezas se evidencian a partir de un juego perceptivo de interacción aural basada en: 1) el material de origen (que acarrea consigo a toda la obra, el pensamiento musical del compositor y el paradigma cultural que la engendró); 2) las cualidades particulares y únicas propias de la escucha del compositor de la obra de arriba que decidió hacer uso de ese material de origen y erigirlo como cita; 3) las modalidades de inserción de la cita en la obra de arriba, que se gestan y nutren de lo expresado en el punto 2); 4) las cualidades particulares y únicas propias de la escucha de un oyente.

Interacción que implica un encuentro intelectual/emocional siempre renovado del oyente (en tanto co-creador de la obra) en relación al material de origen de la cita (y en un nuevo contexto), a partir de despertar sus capacidades aurales particulares, y al ser el material de origen (y, por extensión, toda la obra de origen) atravesado, tamizado e introyectado por el pensamiento musical del compositor.

De esta manera, ese material de origen se reconfigura y renueva en cada escucha, que es siempre única e irrepetible, en tanto las escuchas singulares del compositor por su parte y del oyente por la suya, aportan, cada vez, sus renovaciones en relación a las capacidades inherentes a la escucha en sí. Escucha siempre renovada que impregna sobre ese material que dio origen a la cita también de un carácter en constante transformación: la idea de citar cuestiona, problematiza y enriquece, a través de la escucha actualizada, la génesis supuestamente inamovible e imperturbable de ese material original, cuestionando la idea de origen y, por ende, de originalidad. Estamos, como decía Adorno, ante un proceso constructivo infinito.

Correspondencia Memoria/Cita

Esta transformación y reconfiguración que sufre el material de origen a través de la cita, repercutiendo y, si así podría decirse, modificando el pasado, nos permite reflexionar aún en cierta correspondencia operativa que se da entre la cita y la memoria como entidad perceptiva que, como vimos, impacta de lleno en la escucha musical.

Sumado al pensamiento freudiano en relación a la memoria como entidad compleja, por capas, que planteamos más arriba, el escritor Primo Levi trata de describir otros avatares propios de la memoria:

“La memoria humana es un instrumento maravilloso, pero falaz (...) Los recuerdos que en nosotros yacen, no están grabados sobre piedra; no sólo tienden a borrarse con los años, sino que, con frecuencia, se modifican o incluso aumentan literalmente, incorporando facetas extrañas.” ([11] Levi, 2015, p. 21)

Plantea también la posibilidad de “interferencia de otros recuerdos concurrentes” y de una “lenta degradación, una ofuscación de los contornos”, así como el acceso a “estados anormales de la conciencia, represiones, distanciamientos”. Dice asimismo que:

“un recuerdo evocado con demasiada frecuencia y específicamente en forma de narración, tiende a fijarse en un estereotipo, en una forma ensayada de la experiencia, cristalizada, perfeccionada, adornada, que se instala en el lugar del recuerdo crudo y se alimenta a sus expensas.” ([11] *Ibíd.*, p. 22)

En este sentido, todo material recordado se encuentra expuesto a la intervención de borroneos, adornos, aumentaciones, desviaciones, transformaciones, filtraciones, interferencias, degradaciones, falsificaciones. Es decir, constantemente se transforma, distorsiona, modifica y recrea.

En relación a la cita, encontramos una correspondencia entre su tratamiento discursivo y las características transformadoras y perturbadoras inherentes a la memoria como entidad perceptiva. Como notamos más arriba, en la utilización de la cita en la música, aún con la intención de ser literal o textual, el material de origen siempre sufre algún tipo de procesamiento. Y en este punto se corresponde fuertemente con las cualidades que detallamos en relación a la memoria, como si la cita, en tanto procedimiento discursivo, viniera siempre a expresar y evidenciar, orgánicamente, las cualidades inherentes al devenir de la memoria como fuerza perceptiva. Tanto una como la otra transforman, enriquecen y distorsionan entidades del pasado, tornando la vivencia de lo temporal en una experiencia siempre viva, móvil, en la cual nada queda dado ni definitivo. En cierto sentido, el hecho de citar renueva siempre los cuestionamientos sobre la operatividad, e incluso sobre la identidad existencial, ontológica si se quiere, de lo que, de alguna manera, percibimos e intentamos definir como tiempo.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Ouaknin, M. A. Elogio de la caricia. Trotta. Madrid. p. 16. (2006)
- [2] Minsburg, R. “Entre música y músicas: la cita en la acusmática”, Revista Estudios curatoriales, Nro. 6. p. 1 (2017)
- [3] Freud, S. Cartas a Wilhelm Fliess. Amorrortu. Buenos Aires. p. 218 (1986)
- [4] Adorno, T. Escritos musicales I-III. Akal. Madrid. p. 556 (2006)
- [5] Christensen, E. The musical timespace. Aalborg University Press. Aalborg. p. 55 (1996)
- [6] Kramer, J. Invitación a la música. Javier Vergara Editor. Buenos Aires. p. 422 (1993)
- [7] Etkin, M., Cancián, G., Mastropietro, C., Villanueva, M.C. Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini. Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” Nro. 9., p. 35/36 (2001)
- [8] Minsburg, R., Beltramino, F. “La cita en la música electroacústica”, Revista Ideas Sónicas. Centro Mexicano para la música y las artes sonoras. México. (2009)
- [9] Gamazo, C. Plaza Pública. Guatemala. Plaza Pública. Recuperado de: <https://www.plazapublica.com.gt/content/joaquin-orellana-o-una-plaza-triste-y-el-silencio-de-siempre> (2016)
- [10] Judkovski, D. Shemá: la escucha como entidad creativa-emotiva. Inédito (2017)
- [11] Levi, P. Los hundidos y los salvados. Ariel. Buenos Aires. p. 21/22 (2015)
- [12] Ballantine, C. Charles Ives and the meaning of quotation in music. The musical quarterly vol. 65. Nro. 2. Oxford University Press. Oxford (1979)
- [13] Dal Farra, R. El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos. Fundación Daniel Langlois. Montreal (2004)

- [14] De la Motte, D. Contrapunto. Labor. Barcelona (1981)
- [15] Holland, D. An empirical investigation into heightened listening as an access tool for electroacoustic music. De Montfort University. Leicester (2011)
- [16] Minsburg, R. Cortes sonoros: Músicas, apropiaciones, contextos. Inédito (2019)
- [17] Paraskevaídis, G. Latinoamérica Música. Recuperado de:
<https://www.latinoamerica-musica.net/>
- [18] La Fundación Daniel Langlois para el arte, la ciencia y la tecnología. Montreal. Recuperado de: <https://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=513>