



La Semana del Sonido

Rosario 2014

Rosario, Argentina, 12 y 19 al 23 de mayo de 2014

Sentido y espacialidad en la musicalización de las glosas de *Figuración de Gabino Betinotti*

Oscar Pablo Di Liscia
Universidad Nacional de Quilmes
E-mail: odiliscia@unq.edu.ar

1 Introducción

En este trabajo se tratan algunos aspectos de la espacialidad del sonido en función del sentido, en la musicalización de parte de la obra *Figuración de Gabino Betinotti* (Basada en el libro homónimo de Oscar Steimberg con música de Pablo Di Liscia).

La espacialidad del sonido es un rasgo de éste que usamos constantemente en la vida cotidiana para relacionarnos con nuestro entorno. Es por ello un área de estudio muy pertinente al tema de la Semana del Sonido 2014, que se dedica al *Paisaje Sonoro*.

De manera general, se puede decir que la espacialidad del sonido aporta información relevante acerca de la ubicación y eventual movimiento de las fuentes sonoras respecto de nosotros mismos y respecto del entorno en el que se encuentran (*Localización*), acerca de la irradiación de energía de las fuentes sonoras (*Directividad*) o respecto de las propiedades del entorno mismo. Las fuentes sonoras tienen, por así decirlo, una manera particular de *habitar* y *describir*, a través de sus características espaciales, los entornos en una *escena auditiva*.

Naturalmente, la espacialidad del sonido ha sido abundantemente investigada, principalmente en la Percepción Auditiva (Audición Espacial), en la Ingeniería de Audio y las Técnicas de Procesamiento de Señales Sonoras (principalmente, en el diseño de sistemas de distribución espacial de sonido para audio y audiovisuales y en las técnicas de Espacialización) y en la Acústica Arquitectónica (en el diseño de entornos o recintos para la audición). Mención destacada merecen asimismo, todos los trabajos que tratan el uso estético y/o funcional de la espacialidad del sonido en producciones sonoras o audiovisuales.

Existe, por consiguiente, una abundante bibliografía que da cuenta de las investigaciones y desarrollos en la espacialidad del sonido¹, pero el tratamiento que se le dará en este trabajo no es técnico ni tecnológico, sino que persigue el objetivo de poner al alcance de los músicos y público en general no experto en este tema, de qué manera este rasgo particular del sonido fue usado en función del sentido en la musicalización de texto en una obra que está destinada a distribuirse en un medio con formato estándar de la industria de audio².

2 Sobre *Figuración de Gabino Betinotti*

La obra musical *Figuración de Gabino Betinotti* existe gracias al libro homónimo³ del Poeta y Semiólogo argentino Oscar Steimberg. Gabino Betinotti es un personaje imaginario creado por Steimberg, cuyo nombre deriva de dos famosos payadores: Gabino Ezeiza y José Betinotti. Este personaje es una especie de marginal del Tango que en todo el libro presenta una visión desviante del género a través de sus canciones y sus glosas. En las palabras de Oscar Steimberg:

*(...) Como otros personajes de estas orillas, Gabino Betinotti habría sido tanguero, letrista, payador solitario. Pero rozando la fama apenas con su nombre -ya que otro Gabino, Ezeiza, "oscuro de piel, no de palabra", fue el último de los payadores con abierta parada política y filosófica- y con su apellido, ya que otro Betinotti, José -el hijo, según entrañable verso, de una madre querida- abrió para la canción rioplatense el ramal de la más dolida expresión personal. Su vida de artista empezó y terminó en un Tango Park de figuras de cartón y alambre; allí cantaba, no para su público, sino para esos mamarrachos, a los que había dado los nombres de las figuras de la música, la glosa o la canción. Y alzaba su cerrazón ante ellos, llevándole a los tangos de todos una contra sorda, seguidora, buscando en ellos también alguna falta, alguna ausencia (...).*⁴

La estructura del libro es una sucesión de letras de canciones del género de tango (tango, vals, milonga, candombe, etc.) entre las que se van intercalados pequeños textos denominados *glosas*. Al considerar a estos textos junto con la primera acepción del término *glosa*⁵, se puede advertir que "oscurecen más de lo que aclaran", y que en esa

¹ Para un tratamiento conciso pero variado de varios de los aspectos de la espacialidad del sonido mencionados, a partir del cual se puede obtener también bibliografía y referencias a recursos técnicos para profundizar el área específica de interés, véase: Basso, Di Liscia y Pampin (Compiladores) (2009): "Música y Espacio: Ciencia, Tecnología y Estética", Colección Música y Ciencia, UNQ, Argentina.

² El *CD Audio*.

³ Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999.

⁴ Texto de Oscar Steimberg para el programa de la presentación escénica de *Figuración de Gabino Betinotti* en el Centro Nacional de la Música (Buenos Aires) el 31 de Octubre de 2013, en base a fragmentos de su *Glosa Previa*.

⁵ Según el diccionario de la RAE: *Explicación o comentario de un texto oscuro o difícil de entender*.

sombra acecha mucho de lo que Gabino Betinotti tiene para decir a través de su cuidada mezcla de ingenuidad y sagacidad.

Si bien desde la creación del libro⁶ varios compositores realizaron canciones en base a alguno de sus textos, la versión casi integral de éste fue plasmada en una obra cuya música original pertenece al autor de este artículo⁷.

3 Dos espacios y su relación

La organización de la obra musical sigue la del libro en la que se basa ya que, como éste, consiste en una sucesión de canciones con glosas intercaladas, siguiendo el orden en el que aparecen en el libro, pero suprimiendo algunas de ellas. Y así es como la obra, en su única versión disponible hasta ahora, quedó registrada en un CD editado en la *Tango Series* de BAU Records en 2009, con un subsidio del Fondo Nacional de Las Artes que corresponde al Primer Premio del *Concurso Régimen de Fomento a la Producción Discográfica de Música de Tango* otorgado a su música. Los intérpretes fueron Brian Chambouleyron (Voz), Diego Schissi (Piano), Santiago Segret (Bandoneón), Juan Pablo Navarro (Contrabajo) y Mirta Wymmerszberg (Flauta), con intervenciones de Pablo Di Liscia (Guitarra) y Oscar Steimberg (voz). La mezcla y ecualización estuvo a cargo del autor y de Mariano Cura y la masterización a cargo de Daniel Hernández. Se presentan las 21 pistas del CD para hacer manifiesta la estructura mencionada y facilitar la discusión que seguirá. Se ha utilizado una sangría para diferenciar a las glosas y las canciones.

1-Glosa Previa

2-Vals de la Glosa (Vals)

3-Glosa I

4-Te evoco por el percal (Milonga)

5-Glosa II

6-Cerrazón - Prueba 1 (Tango)

7-Glosa III

8-Cerrazón - Prueba 2 (Tango)

9-Glosa IV

10-Auto viejo (Milonga Tanguada)

11-Glosa V

12-Aquí estoy, cafetín (Tango)

13-Glosa VI

14-Viejo Criado (Tango-Canción)

15-Glosa VII

⁶ Mucho antes que su edición, la primera versión que conoce el autor de este artículo data de 1983.

⁷ Con la sola excepción de la música del *Vals de la Glosa*, que fue compuesta por Darío Steimberg, hijo de Oscar Steimberg.

16-Salud, dinero ni amor (Tango-Bolero)

17-Glosa XII

18-Tango de la Bruja (Milonga Tanguada)

19-Glosa XV

20-Letra muerta (Tango)

21-Glosa XVI

Mientras que la grabación y proceso de las canciones se resolvió usando las técnicas y recursos habituales para producciones de esta naturaleza, la realización sonora y grabación de las glosas planteaba un desafío singular. Una simple grabación de estas por parte de un locutor habría, sin duda, escindido la obra en dos niveles diferenciados, pero habría disminuido la riqueza del diálogo entre estos que está presente en el texto. Otra cuestión que se habría resentido también, es la continuidad de la obra. La decisión del cantante de asumir ambos niveles (canciones y glosas) produce un especial guiño entre ambas que fue preciso cuidar y enriquecer.

Se pensó, entonces, en dos "espacios" en los que cada uno de estos flujos de sentido se manifiesta. Uno, el de la voz y los instrumentos con las canciones y el otro, el de las glosas recitadas y musicalizadas, principalmente a través de fragmentos de sonidos instrumentales procesados: una suerte de "electroacústica de bajo perfil". Estos dos espacios no son solamente acústicos, sino que tienen sus características musicales y de organización sonora que los muestran y definen. Se comentan brevemente sus características en lo que sigue.

El espacio en el que transcurren las canciones es el más tradicional o habitual en las realizaciones de esta naturaleza. Los instrumentos y la voz fueron grabados y mezclados persiguiendo imágenes espaciales contenidas en un sólo ambiente acústico en el que las fuentes sonoras involucradas tienen comportamientos "normales", es decir, los instrumentos y la voz, producen fuentes virtuales que están ubicadas de manera fija allí donde se espera que un conjunto de esa naturaleza se sitúe. El tiempo de reverberación, su coloración y decorrelación, imitan un recinto de ejecución de características estándar (sala de conciertos o recitales). La tasa entre reverberación y sonido directo sitúa a las fuentes sonoras levemente "hacia atrás" del frente. Se persigue una imagen sonora verosímil.

El espacio en el que transcurren las glosas presenta una gran variedad y ciertas anomalías en comparación con el de las canciones. En primer lugar, la reverberación y ecualización sitúan a la voz del recitante, en general, muy cerca de los altoparlantes, más adelante de la voz que canta las canciones. El tiempo de reverberación es más corto y la ecualización refuerza levemente las frecuencias bajas de la voz. Se persigue la sensación de que la voz de las glosas habite el espacio del oyente, mientras que los instrumentos y la voz de las canciones habitan un espacio externo al oyente, ajeno al espacio de audición. Ello es de por sí paradójico, ya que la primera tiene con frecuencia un comportamiento imposible para una fuente sonora "natural": la voz de las glosas se mueve y se desdobra espacialmente en varios planos. Resumiendo:

Canciones: -Cantadas.

-Fuentes fijas situadas en ubicaciones habituales para el tipo de conjuntos.

-Reverberación de recinto de conciertos o recitales.

- Imágenes espaciales verosímiles y coincidentes con la ubicación de fuentes "reales".
- Ubicación levemente "hacia atrás", recinto virtual externo al del oyente.
- Mezcla y ecualización que persigue naturalidad y homogeneidad.

- Glosas:
- Habladas.
 - Fuentes móviles.
 - Reverberación con tiempo breve.
 - Desdoblamiento de las mismas fuentes.
 - Ubicación cercana a los altoparlantes: tendencia a "habitar" el espacio de audición del oyente.
 - Mezcla y ecualización heterogénea.

Las canciones y glosas no están simplemente yuxtapuestas, se producen, además, varios tipos de solapamientos que permiten que la obra fluya entre los dos espacios descriptos.

4 Análisis

En lo que sigue se comentarán, a modo de ejemplo de lo antes presentado, algunas de las musicalizaciones de las glosas y su relación con las canciones que les siguen y/o las preceden.

Glosa II / Cerrazón-Prueba 1: La música de la Glosa II es un punteo en el que una guitarra se desdobra en varias a través de una repetición variada de un patrón rítmico que se va haciendo más redundante y se disuelve al final. La voz de las glosas se ubica a la izquierda, sin movimiento, pero el estrato de la guitarra es inquietante: produce unísonos con distintos acentos y timbres sobre una sola nota al comienzo, con distintas ubicaciones angulares, y se abre en registro levemente. El relator comenta el agobiante ejercicio de los punteos previos a la guitarreada ("*horror de forasteros*") y las consultas de Gabino a sus *mamarrachos de cartón* sobre la calidad de sus canciones. Las respuestas contradictorias de estos se marcan con los sonidos espaciados en registro y en localización angular. Cerca del final de la glosa, cuando los punteos se disuelven, Gabino recita una "glosa propia": "*le hablo a usted, Don, y no me oiga: hablar es no esperar nada de vuelta*". Este texto es recitado por Oscar Steimberg, el autor de *Figuración de Gabino Betinotti*, como una especie de mediador entre los dos espacios y con el fondo de la introducción de la canción que le sigue: Cerrazón-Prueba 1. La continuidad se produce por medio de la voz del poeta, sobre la derecha y sorpresivamente, escondiendo el comienzo de la canción.

Glosa III / Cerrazón-Prueba 2: la Glosa III no tiene música, pero la voz se desdobra en "quien habla" y "quien relata". El desdoblamiento se realiza a través de dos recursos: el cambio de la voz en el ángulo horizontal (*panorámico*) y la ecualización. Gabino hace una mención expresa a los dispositivos tecnológicos ("*Yo sé que ustedes manejan mi voz con ese botón, con esa perillita, y mi voz sube y baja*"), sólo que aquí no se usan como él lo menciona. La ecualización produce en la voz un color enrarecido, con una

sensación de altura espectral más alta y a cada frase, la voz se torna incorpórea, se traslada desde un extremo a otro en el ángulo de audición. Mientras el ángulo de ese traslado se va cerrando, la ecualización se va normalizando hasta alcanzar, cuando la voz se ubica nuevamente en el centro, el timbre original de la voz del comienzo. Allí comienza otro proceso gradual: el acercamiento de la voz hacia el oyente, a través también de la ecualización⁸ y se superpone, nuevamente, con la introducción instrumental de la canción que sigue.

Glosa IV / Auto viejo: La presencia del dispositivo tecnológico y sus artefactos y las transformaciones de los sonidos y sus secuencias señalan, de diferentes maneras, la evolución de la tecnología y del género que son los temas centrales de la glosa. La voz se superpone con un montaje de sonidos que son ruidos producidos por púas de tocadiscos de 78 RPM⁹. Estos sonidos, que representan la mediatización tecnológica de la música, se repiten a un ciclo que depende de la frecuencia de giro del disco ($60/78=0.769$ segundos) sufren una doble evolución: por un lado, proliferan, se van superponiendo gradualmente hasta seis secuencias de ruidos isócronos a intervalos de 0.769 segundos pero que, al estar desfasadas, producen una resultante irregular, con un patrón que se reitera. Cerca del final, esta secuencia se va acelerando levemente, hasta asemejarse al patrón rítmico con el que comienza la milonga tanguada "Auto Viejo", que le sigue. Por el otro, se cambia gradualmente la cualidad espectral del ruido a través del uso de una red de filtros¹⁰ los sonidos se van asemejando gradualmente a guitarras con cuerdas de metal y, cerca del final, se vuelven más breves y cortados, similares a los sonidos instrumentales de la introducción de "Auto viejo". Acompaña esta evolución una ocupación gradual de las seis fuentes virtuales (las seis secuencias de ruidos desfasados que se transforman) de todo el ángulo del panorámico estéreo. La voz acompaña la aparición de las diferentes fuentes virtuales de las secuencias en el ángulo de panorámico de manera inversa, es decir, aparece en el ángulo opuesto y gradualmente se va centrando en el panorámico, como al comienzo de la glosa. La voz sigue la evolución del género y de la tecnología, pero la contradice y, finalmente, termina aceptándola.

Glosa XII / Tango de la bruja: En la Glosa XII, no hay música ni sonidos excepto la voz, que otra vez se desdobra en "quien relata", "quien dice" y, además "quien comenta lo que se dice". La disposición angular diferente y opuesta del relator y de Gabino además de la ecualización con color antiguo de éste último permiten que ambos hablen prácticamente de manera simultánea realizando una especie de dramatización del texto de la glosa. "...pero en *el alma que canta* no salen así", le contestan a Gabino varios hablantes que se encuentran bastante lejos (producidos con la misma voz con ligeros desfasajes y ecos). Su respuesta es asumida, esta vez, nuevamente por la voz de Oscar

⁸ El llamado *efecto de proximidad*, que es un refuerzo de la parte baja de frecuencias en la medida en que la fuente sonora se encuentra muy próxima al oyente.

⁹ El medio de grabación y reproducción de sonido de la primera época del músico de tango Julio De Caro, al que se refiere la Glosa IV en su comienzo.

¹⁰ Se trata de filtros *peine (comb)*, que producen que el espectro de ruido se transforme en un espectro armónico cuya frecuencia fundamental está ajustada a la frecuencia de resonancia del filtro (la recíproca de su retardo). Se combinan en este caso con filtros *pasa-altos* y *pasa-bajos*, para reducir el ancho de banda del espectro gradualmente.

Steimberg desde la izquierda con una ecualización diferente, junto con la introducción instrumental al "Tango de la bruja". "...*eso es disfraz...*", dice el poeta, en una doble respuesta, como si aludiera también a los floreos virtuosísticos de los instrumentistas en contraposición con "*las letras*", que parecen ser lo substancial. Pero Gabino, también se disfraza.

Glosa XV / Letra muerta: en esta glosa la voz relata "*pero hubo una noche en el barrio en que Gabino se perdió...*". Es la única en la que, superpuesta con la voz hablada, aparece la voz cantada en un plano espacial muy lejano. La voz cantada repite vocales, las consonantes ausentes y la voz lejana revelan el extravío de Gabino, y anticipan el tango siguiente, "Letra muerta", que comienza diciendo "*hubo una letra de tango que se quedó sin cantor*".

5 Conclusiones

Este trabajo ha enfocado la obra *Figuración de Gabino Betinotti* desde la cualidad espacial del sonido. Por supuesto, esta dimensión no existiría sin una organización musical que le otorgue sentido. El análisis se podría haber centrado en otros aspectos, pero el objetivo ha sido destacar los distintos espacios sonoros y su tratamiento en conjunción con el sentido del texto. La realización sonora de éstos en el formato de CD Audio implicó aceptar limitaciones técnicas, pero estas limitaciones constituyeron un inquietante desafío a enfrentar.