

“I Sing the Body Electric”
Reflexiones sobre la música
En la era electrónica

Existe la hipótesis de que el primer instrumento de cuerda fue el arco de un cazador. Y si escuchamos a las mujeres Peules de Benín dando palmadas al ritmo de los enormes pestiles (miden casi un metro cada uno) con los que machacan el mijo, nos daremos cuenta de que de ahí a ciertos instrumentos de percusión no hay más que un paso. Así pues, la estrecha relación que muchas culturas establecen entre su música y sus actividades cotidianas se ve reflejada en una relación similar entre la tecnología musical y la de estas actividades. En nuestra cultura también se produce este tipo de transferencias tecnológicas, a pesar del mayor distanciamiento entre actividades cotidianas y música. Un aparato que mide patrones de vibración (y por tanto, de “fatiga”) en el metal de los aviones, sirve hoy a los *Luthiers* en su intento de construir violines con las mismas características acústicas que los famosos *Stradivarii*. Igualmente, la música electroacústica es fruto directo de la experimentación que compositores europeos y americanos de postguerra llevaron a cabo con herramientas diseñadas para efectuar pruebas en los talleres de electrónica. Ni que decir tiene que si una cultura demuestra una continua y veloz evolución tecnológica, su música también ha de reflejarla.

En nuestra cultura, desde más o menos principios del siglo XX, la tecnología musical ha sufrido una bifurcación. Donde antes sólo había instrumentos, es decir una tecnología comparativamente simple para producir música, ahora hay que añadir todos los aparatos que sirven para reproducirla. La existencia de esta tecnología reproductora ha supuesto un cambio radical en nuestra actitud hacia la música, y en nuestra experiencia de ella. Por tanto, hemos de reconocer que dos de las personas que más han influido en la música de este siglo son Thomas Edison y Guglielmo Marconi.

Sin lugar a duda, el soldado raso de esta nueva categoría de tecnología musical es la radio, un aparato cuyas dimensiones y apariencia externa han ido menguando en proporción inversa al crecimiento tiránico de la televisión. Presente tanto en casa del músico como en la del melómano, reproduce música de una forma menos fiel que una buena pletina de *cassette*, *compact disc* o tocadiscos, pero ofrece dos alicientes importantes. Primero, libera al oyente de la necesidad de tomar decisiones, salvo la más rudimentaria: la de encender o apagar. Segundo, le permite oír el sonido de seres humanos hablando. Cualquiera persona que vive, o haya vivido, largas temporadas en soledad habrá experimentado una especie de *horror vacui* o simple *ennui* que le lleva a encender la radio, aun cuando no la escuche activamente, sencillamente para llenar el silencio con voces humanas.

Para hacernos una idea de hasta qué punto la radio ha cambiado nuestra relación con la música, pensemos en J. S. Bach, que, según sus biógrafos, viajó casi trescientos kilómetros a pie para escuchar al compositor Buxtehude interpretar sus obras al órgano. Esta historia nos revela dos cosas: un intenso deseo de oír una música muy específica (Buxtehude interpretado por Buxtehude), y un esfuerzo sobrehumano por conseguir oírla. Qué distante nos resulta esto del diario acto de encender la radio y oír lo que el presentador de turno quiera pinchar... Ni que decir tiene que hay gente que mira las listas de programación de las pocas emisoras que las publican, y escogen lo que va a escuchar (aunque no cuándo). Así, salvando los frecuentes cambios de programación, logran oír lo que activamente seleccionan de la oferta previamente

determinada por el director de programación. Pero este grado de iniciativa por parte del radio oyente me parece la excepción y no la regla.

La radio, pues, supone un acceso muy fácil a la música, y también la posibilidad de escuchar música sin tener que elegirla. De hecho, el proceso de elegir lo que uno quiere escuchar es forzosamente menos directo en la radio que en otras tecnologías afines, como el tocadiscos, la pletina, etc. La abrumadora abundancia y continuidad (lo que no significa forzosamente variedad) de la oferta musical que nos brinda la radio responden a decisiones de programación en las que el oyente *individual* influye más bien poco. A menudo esto causa una inversión en el proceso de elección, convirtiéndolo, más bien, en un proceso de rechazo en el que uno oye pasivamente lo que se emite, tomando una decisión activa (cambiando de emisora o apagando) sólo cuando suena algo que uno *no* quiere escuchar. Considerando desde el punto de vista del compositor, esto quiere decir que el sonido se convierte en el fondo, y el silencio en la forma, ya que es el silencio y no el sonido el que responde a un deseo y un acto de voluntad.

El segundo aliciente, la presencia de una voz humana, también puede influir en el proceso de elección. Una “personalidad” radiofónica, o un *disk-jockey* con un estilo particular, puede ser suficiente para que muchísimos oyentes dejen la elección de la música en sus manos. Pero... ¿sintonizan porque comparten sus gustos en música, o porque les encanta su voz, forma de hablar, planteamientos vitales, etc.? En todo caso, en lo que se refiere a nuestra experiencia de la música a través de las tecnologías de reproducción, la comparativa pasividad de escucha sitúa la radio en un plano intermedio entre el disco (léase *cassette*, *compact disc*, etc.) y el hilo musical.

Algunos querrán entender esto como una condena global, como si estuviéramos equiparando la música que se oye en la radio con las edulcoradas ñoñeces con las que nos invade el hilo musical. En realidad, hemos de observar que, en el caso de la radio, la relativa imposibilidad de escoger específicamente lo que vamos a escuchar puede ser hasta beneficiosa, ya que nos brinda la oportunidad de descubrir obras, e incluso estilos musicales de los que ni siquiera habíamos oído hablar. En el caso del hilo musical, esto nos parece harto improbable.¹

Si la radio nos ha enseñado a elegir la música mediante un proceso de rechazo, el disco nos ha revolucionado el concepto de su categorización. Claro está que existían distintas categorías de música antes del disco, pero, en gran parte, éstas coincidían con las funciones sociales que cumplían. Así, teníamos (y todavía tenemos) música de iglesia, música de baile, cantos de trabajo (de los pescadores, etc.), y más tarde, música de concierto, etc. Pero el disco, y más aún su comercialización, trajo consigo la necesidad de una categorización orientada no hacia el uso de la música, sino hacia su venta. Y este cambio se ha visto reforzado por la relativa asequibilidad económica de los tocadiscos, pletinas, etc. Dos factores fundamentales influyen en este proceso: la nueva manera de escuchar música que nos ofrece esta tecnología casera, y nuestra libertad de elección ante una inmensa y variadísima oferta discográfica.

¹ No obstante, debo parte de mi admiración por la figura de Billie Holiday justamente al hilo musical. La descubrí a los 16 años, mientras cursaba secundaria en Wiesbaden, Alemania. Sus canciones me parecían soberbias, llenas de emoción y sorpresas, y tan relevantes en ese momento como lo habían sido, seguramente, varias décadas antes, cuando las grababa. Tres años más tarde, me había mudado a Estados Unidos para estudiar en el New England Conservatory de Boston. Sentado en un café en Virginia, me dí cuenta de que varias de las piezas que sonaban en el hilo musical las había oído cantar por Billie Holiday. Constaté entonces que, como canciones, eran relativamente pobres: compuestas con poca imaginación y aun menos sofisticación armónica. En suma, la grandeza no provenía de las canciones, sino de la imaginación, emoción y creatividad con que las cantaba Billie Holiday.

Si las categorías musicales antiguas hacían también referencia a actividades sociales era porque esa música se escuchaba en una situación social. Pero poco tiene de social el sentarse en una silla y escuchar un disco en casa, por no decir el tenerlo puesto mientras uno lee, cocina, ordena la casa o estudia. En este sentido, oír música se convierte en una actividad esencialmente individual. Es más, se convierte en *oír* música, ya que no sólo se pierde la actividad social originaria, sino también la sensación de comunión con los demás oyentes, y todas las sensaciones visuales, etc., asociadas con la experiencia de la música en vivo. Las repercusiones de este cambio han provocado curiosos intentos por parte de varios medios (discos, la radio, la televisión) de reproducir algunas de las sensaciones asociadas con la experiencia comunitaria original. En los discos se concede una importancia específica a las grabaciones “en vivo”, pues se sabe que el músico no toca de la misma forma en un estudio de grabación que delante de un público humano. En la televisión, las comedias americanas incluyen el sonido de un ficticio público riéndose cada vez que uno de los actores dice algo “gracioso”. Y en la radio, muchos programas invitan a los oyentes a llamar y charlar con el presentador, revelándoles a los demás oyentes que no son los únicos que escuchan. En cada caso, estas prácticas suponen un sucedáneo de aquella comunión presente en la experiencia social de la música, inalcanzable para el oyente solitario.

Para el músico, la aparición de esta tecnología supone la pérdida de un cierto tipo de control. Puede que insista en concebir su música en términos de una de las funciones sociales tradicionales, y hasta asuma el papel que le corresponde en la sociedad, haciéndose llamar compositor de música para conciertos, bailes, religiosa, etc. Pero desde el momento en que sus obras aparecen en disco, es el oyente el que decide su función y contexto. Por mucho que el titán de la composición teutona diga: “Me vi obligado a cuidar de todos los detalles en la puesta en escena florentina de [mi ópera] *Sirius*, empezando por la elección de un espacio adecuado”, el gran Stockhausen se encontraría indefenso ante el hecho de que un disco de la obra se convirtiera en nuestra música preferida a la hora de fregar los platos... De hecho la imposición por parte del oyente de su propio contexto y función auditivos supone, inevitablemente, un alejamiento del significado y experiencia originales de una obra musical. Y cuanto más distancia haya entre los criterios impuestos por el oyente y los fines para los que fue concebida una determinada música, más distorsión se producirá. Este puede ser el caso de grabaciones etnomusicológicas de ceremonias africanas, o sin ir tan lejos, de discos de música religiosa del Renacimiento. Para el africano tradicional resulta inconcebible, o por lo menos incomprensible, experimentar sólo la parte sonora de una ceremonia, ya que para él es inseparable de todo lo demás. En el caso de la música religiosa del Renacimiento, entrarían en juego no sólo el entorno social original, sino también una “correcta” actitud de escucha musical que evitara el disfrute pecaminoso tan bien descrito por San Agustín en sus *Confesiones*.

No podríamos dar por terminada esta breve consideración de la tecnología reproductora de música sin observar que, llevada a su extremo esta forma de escucha no sólo pierde su base social original, sino que puede ser hasta antisocial, por ejemplo cuando se pone el tocadiscos para no tener que escuchar las peleas de los vecinos, o el *walkman* para crear una especie de escudo de realidad virtual sonora que nos aísla durante un viaje en metro.

Si la tecnología ha cambiado nuestra manera de escuchar música, no ha sido menor su influencia en todos los aspectos de su elaboración. La introducción de la cinta magnética justo después de la Segunda Guerra Mundial fue seguida por el desarrollo de la síntesis electrónica y los microprocesadores. Juntos, permitieron el

salto definitivo hacia la situación actual, en la que instrumentos tradicionales como el violín compiten con una voraz tecnología electrónica todavía en su infancia.

Hasta principios de los años setenta, la creación de la música electrónica era un proceso laborioso y costoso realizado principalmente en laboratorios universitarios, centros de investigación y emisoras de radio nacionales. Ello, a su vez, limitaba el acceso a esta música a un reducidísimo número de compositores. Al principio se manejaban sonidos reales (o “concretos”) grabados en disco y más tarde en cinta magnética, pero pronto se comenzó a experimentar con sonidos sintetizados y procesados electrónicamente. El desarrollo de los primeros sintetizadores modulares por inventores como Moog o Buchla, y más tarde la digitalización que permitió la síntesis digital y la implementación del sistema MIDI (Musical Instrument Digital Interface) abrieron las puertas a la comercialización a gran escala de esta tecnología, situándola al alcance de músicos de todos los estilos.

A medida que ha evolucionado la tecnología de la música electrónica, ha evolucionado también su orientación estética y su papel en la música en general. En sus principios, durante los años cincuenta, se trataba de una música llena de posibilidades en manos de compositores orientados hacia la experimentación. Para ellos, estas nuevas posibilidades *exigían* una estética igualmente nueva cuya definición había de centrarse principalmente en dos aspectos: la paleta sonora y el control formal.

La codificación de la paleta sonora resultó ser una ardua tarea, ya que combinaba un trabajo taxonómico con consideraciones fundamentales sobre la naturaleza del lenguaje musical. Con la primitiva tecnología de los años cincuenta era fácil generar nuevos sonidos, pero lo que resultaba casi imposible era encontrar una manera orgánica y coherente de utilizarlos para crear un discurso musical. En todas las músicas, un sonido asume un significado según el contexto en el que está situado y las relaciones que establece con otros sonidos. En el caso de la primera música electrónica, los compositores se encontraban con un inmenso vocabulario sonoro nuevo que sencillamente no funcionaba con la gramática musical existente. La búsqueda de criterios para clasificar o simplemente escuchar esos nuevos sonidos generó muchas obras, algunas más musicales que otras, y no menos palabras, como el brillante aunque algo impenetrable *Tratado de los objetos musicales* de Pierre Schaeffer.

En la misma medida en que fueron abstractos y filosóficos los primeros intentos de codificar la nueva paleta sonora, fue concreto el trabajo formal en cinta magnética. Por primera vez en la historia de la música, el tiempo, eje principal de forma y discurso, se hacía visible, palpable y manejable. Si la cinta magnética pasaba sobre los cabezales del magnetofón a quince pulgadas por segundo, entonces quince pulgadas de cinta igualaba a un segundo de música. No sólo podía medirse un segundo con una regla, sino que se podían cortar trocitos de cinta/tiempo en extensiones/duraciones arbitrarias y juntarlos hasta conseguir un trozo de quince pulgadas/un segundo. El resultado: ritmos completamente irracionales con una duración total absolutamente racional y por tanto controlable de manera coherente. Incluso las frases repetidas podían hacerse juntando el principio y el fin de un fragmento (a veces de varios metros) de cinta y pasándolo repetidas veces por el magnetofón. Así, hasta la repetición y su periodicidad se hacían palpables en forma de un bucle de cinta.

Quizá el aspecto más curioso de este período de investigación y experimentación electrónica fue su influencia posterior en la música generada con medios más tradicionales. En la etapa pre-digital de la música electrónica era difícil, y a veces imposible, generar sonidos perfectamente afinados (con respecto a las

tradicionales notas Do, Re, etc.). Esta dificultad, junto con la gran facilidad con la que se podían generar timbres nuevos (aquí utilizamos la palabra “timbre” en su sentido musical, para referirnos al “color” del sonido), y la necesidad de encontrar un nuevo paradigma para el discurso musical, obligaron a una reconsideración de la tradicional jerarquía de parámetros musicales. En ésta priman melodías, armonía y ritmo (no necesariamente en este orden, pero ése sería otro artículo). Melodía y armonía constituyen las dos formas de plasmar notas de alturas diferentes en el eje temporal. En la melodía, las notas suenan consecutivamente; en la armonía, suenan simultáneamente. Por lo tanto, una música hecha con sonidos cuyas alturas no son perceptibles (o por lo menos, no codificables) no puede tener ni melodía ni armonía en el sentido tradicional.

Como resultado, y en su búsqueda de una nueva base para el discurso, los primeros compositores de música electrónica dieron una especial importancia al timbre, a cuestiones de textura y densidad, y a los ritmos irracionales. El resultado fue una serie de recursos expresivos nuevos y aparentemente inseparables del medio electrónico originario. Pero, inevitablemente, estos compositores sintieron la necesidad de traslucar sus nuevos recursos a la música hecha con instrumentos tradicionales, como señala Luciano Berio.² Los resultados han sido fascinantes, dando lugar, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, a una explosión del lenguaje de la música contemporánea. Desde la perspectiva de los años noventa, veinte más tarde, muchas de estas obras revelan debilidades directamente atribuibles a la crisis de los valores y lenguajes musicales en esa época. Pero las grandes obras de ese período sentaron precedentes ineludibles (aunque difícilmente centrales) para cualquier compositor actual, especialmente los trabajos para combinaciones de instrumentos acústicos y sonidos electrónicos (como los *Synchronisms* de Mario Davidovsky, o *Differences* y *Laborintus 2* de Luciano Berio) y ciertas obras orquestales puramente acústicas de Iannis Xenakis (*Terretektorh*, *Nomos Gamma* y otras), György Ligeti, o los compositores de la llamada “escuela polaca” como Krzysztof Penderecki o Henryk Gorecki. Todas estas obras proponen un lenguaje musical y un corpus de técnicas instrumentales directamente relacionados con una investigación sonora posible, en gran parte, gracias al desarrollo de la música electrónica.

La transición de tecnología analógica a digital supone unos cambios en la música electrónica tan drásticos que sólo ahora comenzamos a darnos cuenta de los resultados. Con esta transición la síntesis musical ha salido del laboratorio universitario para situarse en casi todos los demás ámbitos de la creación musical. Y si esta transición tecnológica ha permitido la comercialización a gran escala de la música electrónica, en gran parte es porque la síntesis digital permite un tipo de control ampliamente superior a lo que ofrecían anteriores tecnologías. Entre otras cosas, le permite a un compositor (y aquí utilizo esa palabra en su sentido más elástico) disponer de un aparato cuyo precio ronda las trescientas mil pesetas y que viene de fábrica con un banco de sonidos que imitan instrumentos acústicos con un parecido realmente sorprendente. De esta forma, sin tener ni las más mínimas nociones de la síntesis propiamente dicha (por no decir de su historia, sus obras maestras, etc.), es posible crear obras nominalmente electrónicas que en realidad no son más que imitaciones electrónicas de una factura acústica tradicional. Esta concepción es diametralmente opuesta a los valores estéticos y a la laboriosa investigación sonora y de lenguaje musical de los pioneros de la música electrónica, pero es sorprendentemente interesante desde el punto de vista económico.

² Berio/Dallmonte, *Intervista sulla musica*, Editori Laterza, Roma/Bari, 1981.

Curiosamente, pues, los esfuerzos puramente estéticos de Xenakis, Ligeti *et al.*, para acercar el lenguaje instrumental acústico a la paleta sonora y a las bases organizativas de la música electrónica se ven, en la actualidad, en brutal contraste con esfuerzos, motivados principalmente por intereses económicos, por acercar la paleta sonora y las bases organizativas de la música electrónica a las prácticas más tópicas de la música acústica. ¿Cuántas veces hemos oído sin escuchar una banal banda sonora de televisión que, en un momento dado, nos llama la atención con un sonido lo suficientemente torpe como para revelar que la obra entera es sintética, hecha sin un solo instrumento “real”? Lo que suena a flauta en un sintetizador, lo que suena a piano es un sintetizador, lo que suena a contrabajo es un sintetizador...

Pero no perdamos la perspectiva. No hay razón, ni lógica, para juzgar una banda sonora televisiva con los criterios estéticos de la música “de arte”, sea o no electrónica. No obstante, sorprende ver hasta qué punto una tecnología cuya aparición removi6 los cimientos del discurso musical, haya podido integrarse en sectores de la música en los que la innovación y la indagación son factores secundarios o, en muchos casos, totalmente ausentes.

Más halagüeño, y mucho más interesante en la actualidad, es el trabajo con sintetizadores y ordenadores realizado por compositores e intérpretes pertenecientes al cada vez más elástico mundo de la música contemporánea. Si originalmente la composición de música electrónica consistía en elaborar sonidos en un laboratorio, y después grabarlos en cinta magnética para (a veces) luego manipular la cinta, la transición a la síntesis digital permite realizar la mayor parte de este trabajo en un ordenador. En los últimos años se ha empezado a explorar el uso de esta tecnología en escenario, diseñando programas de ordenador que responden a los sonidos tocados por intérpretes vivos, y sistemas de procesamiento que permiten convertir los sonidos de instrumentos acústicos en señales digitales tan transformables como los sonidos de origen electrónico. Lo más sorprendente de esta nueva tecnología es su inmediatez, que permite su uso mientras se está tocando una obra, con el ordenador y demás dispositivos electrónicos en el escenario al lado de los intérpretes de carne y hueso. De allí la expresión *real-time electronics*, o sea, “electrónica en tiempo real”, aunque “en tiempo musical” podría ser más exacto.

Las posibilidades de esta tecnología, con su inevitable redefinición del proceso musical, están efectuando cambios en el mundo de la música que observadores perspicaces como el compositor y académico Eric Salzman vislumbraron hace ya veinte años.

A medida que el impacto de la tecnología se hace sentir de lleno en toda la cultura musical, la antigua institucionalización de la música deviene cada vez más inservible. Como resultado los compositores comienzan a organizar sus propios conjuntos interpretativos para la difusión de su música, en muchos casos creando y construyendo nuevos instrumentos electrónicos y no electrónicos para ello. Se hace cada vez más difícil separar el acto creativo del de tocar música; esa separación sólo es posible en culturas estables con formas institucionales altamente sensibles.³

Cabe observar que si hace veinte años Salzman acacaba la gradual reaparición de la figura del compositor/intérprete a la inestabilidad de nuestra cultura y la poca sensibilidad de sus instituciones, hoy esta falta se ve exacerbada por el progresivo alejamiento de estos músicos de precisamente las mismas convenciones culturales a

³ Salzman, Eric, *Twentieth-Century Music: an introduction*, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey. P. 184.

cuya protección y conservación se dedican estas instituciones. Como observa Salzman:

Cada vez más, los compositores y otros músicos reflexivos, rechazando las alternativas del comercialismo y el aislamiento académico, se ven en la necesidad de reconsiderar el contexto cultural y social en el que hacen música contemporánea, y la música contemporánea en sí no puede eludir los resultados.⁴

Qué ironía el que estos compositores y “músicos pensadores” vean que sólo se puede mantener la relevancia estética, artística y social de la música contemporánea abandonando la camisa de fuerza de convenciones ya trasnochadas, a la vez que los estamentos culturales intentan mantener esta relevancia protegiendo las mismas convenciones de los ataques de estos “radicales”. El error radica en confundir las formas que puede asumir un proceso en un momento dado (especialmente un proceso tan proteico como la creación musical) con el proceso en sí. Proteger las formas cuando han perdido su vigencia para el proceso es proteger la retaguardia menos evolucionada. Peor aún es no apoyar las nuevas formas que, justamente por su novedad, más contribuyen a la vitalidad del proceso y más apoyo necesitan. *Plus ça change, plus c'est la même chose.*

No podríamos terminar este artículo sin comentar el curioso y no poco simbólico fenómeno de los músicos que emplean tecnología de reproducción musical para crear música nueva. Aquí encontramos un discurso musical en el que bloques de información sonora (música grabada en discos, programas de radio, anuncios televisivos, etc.) diseñados para comunicar un mensaje determinado son fragmentados y recontextualizados para crear nuevos mensajes. Esta novedad radica, en parte, en el hecho de que estos bloques nunca son totalmente divorciables de su mensaje original, de forma que el nuevo mensaje también nos brinda, como lectura secundaria, un comentario acerca del mensaje original. En la medida en que el contexto y el proceso de fragmentación son determinantes en el nuevo significado de estos bloques, recuerdan a los magistrales *collages* surrealistas de Max Ernst (por ejemplo *la Femme 100 têtes*). Pero el que contempla los *collages* plásticos está viendo una obra terminada, mientras que quien asiste a conciertos de músicos que utilizan estas técnicas no sólo oye los fragmentos sino que ve el proceso de fragmentación. Y la manera en la que se emplea la tecnología reproductora para generar los fragmentos, o para fragmentar los bloques, también constituye todo un comentario sobre el papel de estas tecnologías y la sociedad que las engendra.

Un temprano ejemplo de esto es el *Imaginary Landscape no. 4* (1951) de John Cage, cuya partitura consiste en instrucciones sobre cuándo encender y apagar doce radios situadas en el escenario, cómo sintonizarlas, cambiar sus respectivos niveles dinámicos, etc. Quizá más curioso visualmente, y sorprendente por su frescura rítmica, es el *scratch* utilizado por músicos afroamericanos del “Hip-Hop” e improvisadores europeos de música contemporánea como Christian Marclay. Esta técnica consiste en girar el plato de un tocadiscos manualmente, controlando la velocidad y dirección de rotación además de la situación de la aguja. Los resultados impresionan tanto por el grado de matización que permiten como por la variedad tímbrica que ofrecen. En un pas más, el artista sonora neoyorkino Nicholas Collins, actualmente director artístico de la STEIM Foundation en Amsterdam, trabaja con un lector de *compact disc* averiado de forma que puede manejar su minúsculo rayo láser para repetir frases o fragmentos de frases *ad infinitum*.

⁴ Idem. P. 184.

Y para terminar este breve repaso de la tecnología musical, citemos lo que puede ser la culminación de esta reinterpretación tecnológica, y un buen ejemplo de la distancia que hemos recorrido desde el arco del cazador: el violín de la artista de *performance* Laurie Anderson. En vez de cuerdas, tiene, donde estaría el puente, un cabezal de magnetofón. El arco, en vez de cerdas, lleva un trozo de cinta magnética. Cuando Ms. Anderson pasa la cinta del arco por el cabezal de violín se oye una vez incorpórea que murmura: “*I dreamed I worked in a Dairy Queen on Mars*” (“Soñé que trabajaba en una heladería en Marte”).