UNIVERSITAT DE BARCELONA

La voz fijada

Intersecciones entre el sonido y las palabras en el ámbito de la exploración visual y tecnológica. Mecanismos de producción, acciones de fijación y transferencia dentro del relato artístico contemporáneo

Pia Sommer

Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència ***Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons***.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia ***Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons***.

This doctoral thesis is licensed under the ***Creative Commons Attribution 4.0. Spain License***.

UNIVERSITAT DE BARCELONA

LA VOZ FIJADA

Intersecciones entre el sonido y las palabras en el ámbito de la exploración visual y tecnológica.
Mecanismos de producción, acciones de fijación y transferencia
dentro del relato artístico contemporáneo.

LA VEU FIXADA

Interseccions entre el so i les paraules en l'àmbit de l'exploració visual i tecnològica.
Mecanismes de producció, accions de fixació i transferència dins del relat artístic
contemporani.

Pía Sommer

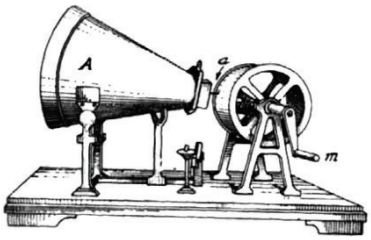
ESTUDIOS AVANZADOS EN PRODUCCIONES ARTÍSTICAS

Facultat de Belles Arts

LA VOZ FIJADA

Intersecciones entre el sonido y las palabras en el ámbito de la exploración visual y tecnológica. Mecanismos de producción, acciones de fijación y transferencia dentro del relato artístico contemporáneo.

Pía Sommer Catalán



Directores de la Tesis:

Eloy Puig Mestres y Martí Ruiz i Carulla

RESUMEN

La voz fijada es una investigación de carácter intermedia que pone foco en el estudio y análisis de obras y procesos vinculados a la poesía y su relación con el sonido y su visualidad. Se trata de un acercamiento al ejercicio sonoro y por tanto a una selección de obras y artistas que mediante la ejecución de prácticas escriturales no convencionales intersectan el campo de la tecnología a través de mecanismos de producción y fijación en diversos momentos de la historia. Bajo el concepto de poesía *expandida* y de *literatura no lineal* de Rosalind Krauss y Belén Gache, se articulan las bisectrices conceptuales y teóricas del estudio, pasando por una revisión de los lenguajes escritos y de programación actual a través de veinticuatro casos de estudio comparados del que nace la construcción de un relato colectivo en el cual se incluyen procesos creativos vinculados a la voz como materia artística. En este sentido, la tesis cuenta con el análisis de obras que exploran diversos tipos de registros escriturales entre los siglos XIX, XX y XXI, tales como notaciones, partituras gráficas, esquemas, poemas visuales, escrituras sonoras u otras expresiones y transferencias donde se roza el límite entre lo visual, lo verbal y lo audible. A partir de esto, el concepto de fijación se contempla como una acción central del estudio, la que permite explorar los vínculos entre composición y ejecución de las piezas, observando que la grabación sonora del poema tanto como la composición escritural de los sonidos forman parte de un mismo asunto.

Entre las referencias bibliográficas se encuentran autoras/es como Gabriela Milone, David Toop, Boris Groys, Carmen Pardo, Michel Chion y Giovanni Tacet. Como resultado paralelo al cuerpo teórico, la tesis incluye tres procesos creativos y una obra realizada en el marco de prácticas colaborativas: el disco *Aparador Sonor* (Discos P.M., 2024). Finalmente, como parte del corpus documental de la investigación se incorporan dos Anexos, en los que se reúnen partituras gráficas, escrituras sonoras y las entrevistas de los casos de estudio.

Palabras claves: POESÍA EXPANDIDA / PRÁCTICAS INTERMEDIA / FIJACIÓN / PARTITURAS GRÁFICAS / ESCRITURAS SONORAS / ARTE COLABORATIVO

RESUM

La veu fixada és una recerca de caràcter intermèdia que se centra en l'estudi i anàlisi d'obres i processos vinculats a la poesia i la seva relació amb el so i la visualitat. Es tracta d'un acostament a l'exercici sonor i, per tant, a una selecció d'obres i artistes que, mitjançant l'execució de pràctiques escripturals no convencionals, intersequen el camp de la tecnologia a través de mecanismes de producció i fixació en diversos moments de la història. Sota el concepte de poesia expandida i de literatura no lineal de Rosalind Krauss i Belén Gache, s'articulen les bissectrius conceptuals i teòriques de l'estudi, tot passant per una revisió dels llenguatges escrits i de programació actual mitjançant vint-i-quatre casos d'estudi comparats, d'on neix la construcció d'un relat col·lectiu en el qual s'inclouen processos creatius vinculats a la veu com a matèria artística. En aquest sentit, la tesi compta amb l'anàlisi d'obres que exploren diversos tipus de registres escripturals entre els segles XIX, XX i XXI, com ara notacions, partitures gràfiques, esquemes, poemes visuals, escriptures sonores o altres expressions i transferències on es frega el límit entre allò visual, allò verbal i allò audible. A partir d'això, el concepte de fixació es contempla com una acció central de l'estudi, la qual permet explorar els vincles entre la composició i l'execució de les peces, observant que la gravació sonora del poema, tant com la composició escriptural dels sons, formen part d'un mateix afer.

Entre les referències bibliogràfiques s'hi troben autores i autors com Gabriela Milone, David Toop, Boris Groys, Carmen Pardo, Michel Chion i Giovanni Tacet. Com a resultat paral·lel al cos teòric, la tesi inclou tres processos creatius i una obra realitzada en el marc de pràctiques col·laboratives: el disc Aparador Sonor (Discos P.M., 2024). Finalment, com a part del corpus documental de la recerca, s'incorporen dos annexos on es reuneixen partitures gràfiques, escriptures sonores i les entrevistes dels casos d'estudi.

Paraules clau: POESIA EXPANDIDA / PRÀCTIQUES INTERMÈDIA / FIXACIÓ / PARTITURES GRÀFIQUES / ESCRIPTURES SONORES / ART COL·LABORATIUABSTRACT

ABSTRACT

Fixed Voice is an intermedia research project focused on the study and analysis of works and processes related to poetry and its relationship with sound and visuality. It proposes an approach to sound-based artistic practice and, consequently, to a selection of works and artists who, through the execution of non-conventional writing practices, intersect the field of technology by means of mechanisms of production and fixation at various moments in history. Under the conceptual frameworks of expanded poetry and non-linear literature proposed by Rosalind Krauss and Belén Gache, the theoretical and conceptual axes of the study are articulated. The research includes a review of written and programming languages in contemporary creation, developed through twenty-four comparative case studies from which a collective narrative emerges—one that integrates creative processes centered on the voice as artistic matter. In this sense, the thesis examines works that explore different forms of scriptural and sonic notation from the nineteenth, twentieth, and twenty-first centuries, such as notations, graphic scores, schemes, visual poems, sound writings, and other expressions or transpositions that touch the threshold between the visual, the verbal, and the audible. Within this framework, the concept of fixation is considered a central operation of the study, allowing for the exploration of the relationship between composition and performance, where both the sound recording of the poem and the written composition of sounds are understood as part of a shared creative concern.

Among the bibliographic references are authors such as Gabriela Milone, David Toop, Boris Groys, Carmen Pardo, Michel Chion, and Giovanni Tacet. As a parallel outcome to the theoretical body, the thesis includes three creative processes and one collaborative artwork: the album Aparador Sonor (Discos P.M., 2024). Finally, as part of the documentary corpus, two appendices are incorporated, gathering graphic scores, sound writings, and the interviews corresponding to the analyzed case studies.

Keywords: EXPANDED POETRY / INTERMEDIA PRACTICES / FIXATION / GRAPHIC SCORES / SOUND WRITINGS / COLLABORATIVE ART

AGRADECIMIENTOS

A todas las personas que me guiaron en esta exploración, en especial a mis directores Eloy Puig y Martí Ruiz, a mi familia nuclear Samira y Ferran; a mis padres, hermanos y amigas/os. A las/os artistas que participan de la investigación, ya que sin sus relatos esta tesis no sería posible. *La voz fijada* también agradece a las/os creadoras/es de herramientas tecnológicas y digitales que favorecen a la investigación artística y al intercambio.

Esta tesis fue escrita bajo las influencias musicales de Sonic Youth, John Zorn, Music of Gurdjieff and the Hartmann, Patti Smith, Flying Lotus, Fátima Miranda, Elvis Presley y LIZ, entre otras/os.

ÍNDICE

Agradecimientos.

12 **PRESENTACIÓN.**
14 A) Introducción y marco teórico.
21 B) Hipótesis y objetivos.
27 C) Preguntas de investigación.
29 D) Metodología.
33 E) Estructura.
36 Referencias.

38 **I. ANTESALA.**
Conceptos, mecanismos de fijación y representación en la escritura sonora.

40 I.1. Sonidos fijados. *Otra literatura.*
47 I.2. Mecanismos de fijación en los siglos XIX, XX y XXI.
59 I.3. Seis partituras representativas. Breve análisis.
76 I.4. Trabajo de campo. Cartas, suelos y espacio expositivo.
85 I.5. Comentarios.
93 Referencias.

96 **II. CASOS DE ESTUDIO.**
Obras y agentes contemporáneos.

98 *Exposición.*
102 II.1. **Bloque 1.** **La voz y la poesía como práctica artística intermedia. Alfabetos imaginarios, dibujos y poemas gráficos.**
103 II.1.1 Introducción. Corrientes y movimientos artísticos pre existentes.
113 II.1.2 Reflexión en torno a las voces de:
Martín Bakero (Francia), Jessica Pujol (Catalunya),
Eduard Escoffet (Catalunya), Dirk Huelstrunk (Alemania),
Animaría Briede (Chile), Jaap Blonk (Holanda),
Gerard Altaió (Catalunya), Constanza Jarpa-Luco (Chile).

140 II.2. **Bloque 2**. **Voz y tecnologías**.
Mapas, circuitos y lenguajes de programación.
141 II.2.1. Introducción. La expansión de la escritura.
146 II.2.2. Glosa.
151 II.2.3. Reflexión en torno a las voces de:
Lina Bautista (Colombia-Catalunya), Christian Oyarzún (Chile),
Carlos Edelmiro López (México), Constanza Piña (Chile-México),
Laura Llaneli (Catalunya), Federico Eisner (Chile),
Felipe Cussen (Chile), Eugenio Tiselli (México),
Jörg Piringer (Alemania), Martín Gubbins (Chile),
José Manuel Berenguer (Catalunya).

178 II.3. **Bloque 3.** **Performances de la voz.**
En un sentido material de las palabras.
II.3.1. *Atrio:* La voz del pensamiento y la lectura.
184 II.3.2. Reflexión en torno a las voces de:
Edu Comelles (España), Marcela Labraña (Chile),

Macarena García Moggia (Chile), Fernando Pérez (Chile),
Carlos Henrickson (Chile).
197 II.3.3. *Tabla de entrevistadas/os.*
201 II.3.4. Comentarios Bloques 1, 2 y 3.
207 Referencias.

210 **III. PROCESO ARTÍSTICO.**
Colaboraciones.

211 ***Nota.***
212 III.1. **VOY. Proceso.**
Agentes: Carlos Edelmiro López, LauraLlaneli, Lina Bautista y Federico Eisner.
222 III.2. **LAB VIRTUAL. Proyecto 1.**
Agentes: Citlali Hernández y Lina Bautista.
227 III.3. **KHIPU. Proyecto 2.**
Agente: Constanza Piña.
228 III.3.1. La cuestión temporal.
234 III.3.2. Sobre Constanza Piña y los *Khipus* astronómicos.
238 III.3.3. La idea del *Khipu* como poema expandido.
241 III.3.4. *Au Claire de Lune.*
243 III.3.5. Metodología de la Obra.
246 III.3.6. Cuestiones previas al método de codificación.
249 III.3.7. Implementación de la obra.
251 III.3.8. Montaje y exposición.

260 III.4. **APARADOR SONOR. Obra.**
Agente: Federico Eisner.
260 III.4.1. El disco.
263 III.4.2. Portada y lista de reproducción.
264 III.4.3. Documentación (selección).
275 III.5. **Comentarios.**
276 Referencias.

278 **IV. CONCLUSIONES FINALES.**
Aportaciones, limitaciones y nuevas líneas de investigación.

291 **Índice de figuras.**
293 **Bibliografía Aplicada.**

——

299 **Anexos I y II.**
300 Índice. Anexos I y II..
302 Aclaración ANEXO I
304 **ANEXO I. PARTITURAS GRÁFICAS Y ESCRITURAS SONORAS.** Siglos XX y XXI.
305 Partituras gráficas.
350 Escrituras sonoras.
433 **Anexo II. Entrevistas.**

Sé que alguien leerá esto con una voz que no es mía,

pero ese sonido que resuena en la cabeza al leerlo también es mi voz.

Una voz que es nuestra.

Carlos Edelmiro López

PRESENTACIÓN.

A) Introducción y marco teórico.
B) Hipótesis y objetivos.
C) Preguntas de investigación.
D) Metodología.
E) Estructura.
Referencias.

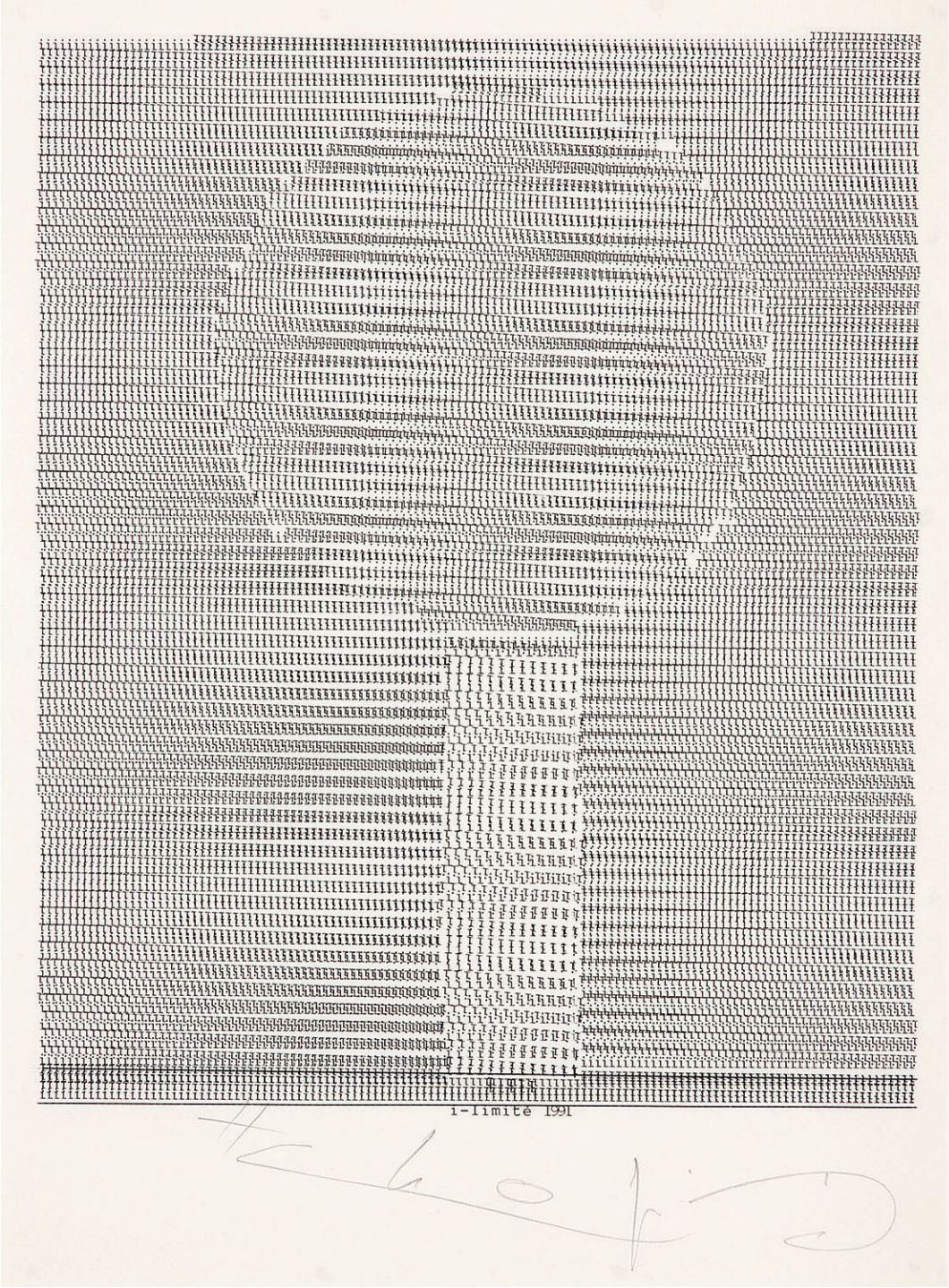


Figura 1. Chopin, H. (1922-2008). *I-Limité* (Dactylopoème. [Maquina de escribir sobre pape]. MutualArt.

… la poesía no es un metalenguaje sino
la exposición de la materia misma de la lengua […]
los sonidos en la poesía son materia, más allá
o más acá de las significaciones.

Milone, G. (2022), *Ficciones fónicas*, p.32.

A) Introducción y marco teórico.

*La voz fijad*a es una investigación que se sitúa en el marco de producción actual y preexistente de las artes sonoras, se trata de un reconocimiento sobre la interacción entre las prácticas escriturales del sonido, la poesía, las artes visuales y audibles vinculadas al acto de fijación. Esto implica una exploración sobre la representación de las ideas y la imagen sonora. Transitaremos por el estudio de *la voz fijada* identificando tres vías de teorización: la palabra como algo *matérico,* la voz como materia dentro del lenguaje artístico y el vínculo material del sonido en cuanto a la producción de lenguajes. A partir de esto, se buscará identificar por medio de veinticuatro casos de estudio un panorama de creación dedicado a la escritura de lenguajes intermedia, exponiendo las intersecciones entre la composición de partituras gráficas, escrituras sonoras, trabajos de programación y performances vinculadas a la producción de arte contemporáneo.

La tesis aborda cómo la relación entre la poesía sonora y los sonidos fijados a partir de las tecnologías de registro, complejizan la experiencia poética expandiendo sus límites más allá de la palabra escrita. Se exploran entonces las correspondencias entre texto, sonido y también el uso de tecnologías digitales, proponiendo preguntas sobre la voz como material de registro, el papel de los lenguajes de programación y la percepción de la lectura. Así mismo, la metodología del estudio se desarrolla desde una perspectiva colaborativa, combinando teoría, entrevistas con artistas internacionales y procesos de creación colectiva, destacando que el arte actual no solo se expande materialmente, sino que desborda hacia otras disciplinas, proponiendo conceptos como "hibridación" o "transversalidad" para describir las dinámicas predominantes en la producción artística contemporánea.

Por otra parte, la fijación dentro del estudio, se observa como parte de una acción que consta entre el ejercicio compositivo y el momento de la ejecución de una obra, es decir, una operación que actúa como uno de los principios pertinentes a la construcción, configuración y

transferencia de los lenguajes visuales y sonoros. Se hace necesario también una revisión histórica sobre las conexiones existentes entre los mecanismos de fijación y las corrientes del arte sonoro, con el objetivo de reconocer y reflexionar acerca de cómo *se fija*n los discursos del arte en cada época; es así que en el primer Capítulo de la investigación, se ha organizado un apartado en orden cronológico en el que se examinan diferentes mecanismos de fijación entre los siglos XIX, XX y XXI, diferenciando tipos de grabaciones mecánicas, eléctricas, magnéticas y digitales en relación a la materia de estudio. Un ejemplo de esto que se menciona es el Fonoautógrafo (1857)[1], mecanismo por medio del cual se obtiene la primera grabación de la voz humana, modificando entonces las formas de entender, escuchar y visualizar el sonido por medio de la observación de las ondas de modulación dibujadas en 1860. Otra referencia, es el compositor e investigador francés Michel Chion[2], quien comprende *la fijación* "como una forma más de expresión"(Chion, 2013)[3], siendo una de sus primeras piezas electroacústicas y de música concreta, sencillamente, el registro de su voz con una grabadora. Así, las creaciones que se analizan durante la investigación pueden atender a diferentes tipos de registro, soportes, formatos, funciones y formas, desde una grabación sonora con fines exploratorios, pasando por la composición de escrituras gráficas, diagramas, partituras, poemas visuales, la escucha de otras dimensiones por medio de antenas (voces remotas), o en otros casos, la activación de texto por medio de la computadora: los lenguajes de programación.

Bajo la premisa de la palabra como *algo matérico*, se destacan dentro de la investigación las corrientes y movimientos artísticos que abren interrogantes específicas acerca de la producción de la imagen sonora y su relación con la literatura y las artes visuales. En esto, hay que decir que *La voz fijada* comienza en el año 2019 con el título de *Tecnologías de la voz, de la voz grabada a la oralidad digital,* más tarde, en 2020, se configuró una estructura denominada *Contenedor digital intermedia de especies vocales no-convencionales en el S XXI,* un almacenador de la información que se repartía en tres asuntos: un *archivo*, una *colección* y un *muestrario*, los que contaban en ese orden, con un grupo de obras, la reunión de unas entrevistas y el registro

[1] El Fonoautógrafo fue el primer mecanismo de grabación sonora de la voz de la voz humana, de Édouard-Léon Scott de Martinville, (1857). Un tipo de membrana que cumplía una función de registro similar a la del pabellón auditivo humano y que fue creada por Édouard-Léon Scott de Martinville (1817-1879). De esta grabación se conoce sólo un fragmento de la canción francesa anónima Au Clair de la Lune, que durante el tercer Capítulo revisaremos como parte de un proceso de análisis y posibilidades de resultados frente a la idea de *la voz fijada* en la Era digital.

[2] Chion, Michel (1947). Compositor de música concreta, cineasta, investigador y ensayista. Profesor de la Universidad de Paris III. En 1991 edita su manifiesto El arte de los sonidos fijados. Es autor de La música en el cine, La audiovisión y El sonido. Una antología de su obra musical se ha publicado con el título de LÓpera concret. Fuente: El arte de los sonidos fijados. Taller de ediciones. Centro de creación experimental. Traducción: Carmen Pardo. ISBN: 84-922224-3-3. Depósito legal: M-29505. http://michelchion.com/ Visitado el 04.11.2023

[3] Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=AfEWWnSa6Cg Visitado el 09.07.2022

de procesos creativos y de laboratorio en paralelo al estudio teórico. También, se pasó por otros títulos posibles, tales como: *Gráficas audibles y poéticas anti representativas en la digital media*, o bien, *Poesía visiva y de sonido, migraciones gráficas y audibles en Latinoamérica y Europa entre 1950 y el siglo XXI*, y capítulos como *La cuestión de lo mental-musical en la dimensión sonora del lenguaje, Gráficas audibles. Visualidad que suena.*

En los diversos momentos por los que se movilizó la tesis, contó con diversas/os referentes teóricos, tales como David Toop, Boris Groys, Carmen Pardo, las lecturas de Michel Chion y Gabriela Milone, la tesis de Marina Buj y Federico Eisner, como también y de manera fundamental se debe mencionar que la reflexión se construye a través del diálogo proporcionado por las/os artistas entrevistadas/os en el segundo Capítulo de la tesis: Jaap Blonk, Anamaría Briede, Jörg Piringer, Laura Llaneli, Lina Bautista, Constanza Piña, Eduard Escoffet y Carlos Edelmiro López. Son solo algunas/os de las/os entrevistadas/os que apuntan a la configuración de metodologías renovadas de grabación y composición respecto de las formas y los medios de fijación del siglo pasado en materias de registro, texto y *oralidad*. En este sentido, nace la idea de vincular la investigación al concepto de poesía expandida[4] derivada de los campos expansivos en la escultura de Rosalind Krauss, y de las *literaturas no lineales* de Belén Gache[5], desde las que se articulan las bisectrices conceptuales y teóricas de la investigación[6], porque considerando que en la actualidad existe un aumento en la producción referente al los lenguajes de programación y uso de aparatos electrónicos, se ha de ha de recalar en el hecho de cómo la poesía y su intersección en el campo sonoro se han infiltrado paulatinamente desde mediados del siglo XX

[4] "Con el término de *campo expandido*, la crítica de arte estadounidense Rosalind Krauss puso de manifiesto en 1978 la ampliación del ámbito de la escultura hacia nuevas prácticas artísticas que trabajan con medios híbridos como el arte del paisaje, el video arte y el arte procesual […] siguiendo la interpretación post-estructuralista del texto realizado por Roland Barthes y utilizado por Krauss como modelo para la comprensión del objeto artístico, sería posible encontrar una nueva manera de comprender la escritura […] desde la página impresa hacia otros formatos como la performace o la instalación artística".
Fuente: https://zaguan.unizar.es/record/46940/files/texto_completo.pdf Visitado el 10.04.2024.Visitado el 11.04.2024.

[5] Belén Gache es escritora y poeta. Es española y argentina. Vive y trabaja en Madrid. Desde los años 90, ha realizado obras de poesía conceptual y de literatura experimental y expandida tales como videopoemas, instalaciones sonoras, poesía electrónica y proyectos mixtos. Es considerada una de las poetas pioneras en el uso de medios digitales. En 2012, su proyecto Word Market, fue comisionado por Turbulence.org con fondos del National Endowment for the Arts (EE.UU.). Su pieza Radikal Karaoke forma parte de la Colección de ELO (Electronic Literature Organization). Varias de sus obras, entre ellas, los Wordtoys, pertenecen al archivo internacional de net art Netescopio (MEIAC, España). Referencia: http://belengache.net/ Visitado el 10.04.2024.

[6] Es importante mencionar seguido de esto, el texto *Escrituras nómades* de Belén Gaché, Primera edición: Buenos Aires, Limb0 Ediciones, 2004. Ensayo en el que se menciona la idea de la migración de las palabras hacia un cambio de parámetro en el ejercicio literario. En la contraportada del libro dice: "Si bien mucho se ha hablado sobre este tema desde contextos cercanos a las teorías de los nuevos medios, aquí se acentúa en cambio la continuidad de estas prácticas a lo largo de la historia de la literatura. Los nuevos dispositivos de escritura, surgidos a partir de medios digitales, permiten alcanzar dimensiones antes no previstas en estrategias escriturales tales como la no linealidad de las tramas, la interactividad o el reparo en la materialidad de los signos. Sin embargo, es cierto que este tipo de experiencias no son nuevas en el campo literario. Desde los *Carmina figurata* hasta los poemas dadá, desde el *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne hasta los viajes africanos de Raymond Roussell, desde el *Coup de dés* de Mallarmé hasta el *Nouveau roman*, desde los lenguajes inventados de Khlebnikov hasta el *Oulipo*, desde Joyce hasta los *event scores* de Fluxus, se han buscado nuevas formas de decir y de narrar intentando escapar de modelos canónicos y automatismos lingüísticos". Fuente: http://belengache.net/novedades/enomades.html Visitado el 15.03.2023.

en la producción contemporánea. Algunos ejemplos de lo que veremos, son las influencias del movimiento literario *Zaum* (Rusia, 1913)[7], propulsado en el siglo XX por los poetas Velimir Khlébnikov y Aleksei Krutxónikh, quienes buscaban el sentido de lo sonoro en sus composiciones y quienes luego figurarían históricamente como el punto inicial de hibridación entre las prácticas de escritura y sonido. Otro ejemplo mencionado serán los denominados *Caligramas* (1918) de Guillaume Apollinaire, uno de los precursores del arte caligramático, quien puso atención a la generación de las palabras dentro de una dimensión visual, contribuyendo al ejercicio histórico de composición en el espacio en blanco de la página. También, es influyente la poesía cantada de Cecilia Vicuña[8], artista chilena que potenció el arte *povera* en los años 70s a través de su *arte precario*, acentuando las relaciones sonoras y textuales que fomentaba su práctica: ejercicios de conexión entre las unidades básicas de la palabra escrita (morfemas), sonadas (fonemas) y su forma de representación (poema visual)[9]. Por otro lado, se mencionan durante la tesis, las influencias de la publicación *El arte de los ruidos* (1913, L'arte dei Rumori), manifiesto futurista escrito por Luigi Russolo, las derivas surrealistas, la *Ursonate* (1932) de Kurt Schwitters (1887-1948), el movimiento Fluxus, y el caso de Henri Chopin[10] (1922-2008), conocido por realizar uno de los primeros ejercicios de grabación con una finalidad estética: imágenes vocales desarrolladas sobre papel, declamadas en voz alta y fijadas en cinta magnetofónica; los llamados *Dactylopoèmes*[11], momento en el que al parecer se abre la dimensión hacia lo que hoy

[7] "Un momento clave de la historia fue cuando los futuristas rusos inventaron el concepto záum (en ruso, заумь; zaum), un intento de crear un lenguaje universal para la poesía. Según Alekséi Kruchiónyj, en "La declaración de la palabra", el nuevo lenguaje *záum* es una forma liberadora de la poesía ya que, siendo vacía de un sentido racional, permite un lenguaje *transmental*". Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Poes%C3%ADa_fon%C3%A9tica Visitado el 07.11.2023.

[8] Sobre Cecilia Vicuña: https://es.wikipedia.org/wiki/Cecilia_Vicu%C3%B1a. Visitado el 09.11.2023.

[9] Se refiere a aquella escritura poética donde se destacan los componentes gráficos o visuales del lenguaje escrito, entendiendo la materialidad de la palabra y/o del signo lingüístico (tipografía, color, tamaño, disposición en el espacio, etc.) como recurso significante para la obra. En ocasiones, es posible apreciar la introducción de imágenes, las que, desplegadas en el soporte, se vinculan semánticamente a los elementos textuales. Así, esta práctica pone en jaque la sintaxis lineal y el uso tradicional del lenguaje para la producción de significado, abriendo un campo amplio de posibilidades asociativas entre los distintos componentes del poema. En estas modalidades experimentales y expansivas de la poesía contemporánea, se han establecido, asimismo, diálogos con la música y el sonido (poesía fónica y sonora), con las artes escénicas (poema acción), con la escultura y el arte objetual (poema objeto) y con los nuevos medios de la imagen. […] En Chile, Vicente Huidobro (1893-1948) incursionó tempranamente en la poesía visual, con un caligrama publicado en 1912. Otros importantes exponentes locales han sido Guillermo Deisler, Cecilia Vicuña, Gregorio Berchenko (1939-), Gonzalo Millán (1947-2006), Juan Luis Martínez, Carmen Berenguer (1946-) y Hernán Meschi, cuyos trabajos han explorado las fronteras entre literatura y artes visuales. Fuente: http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-88874.html Visitado el 03.02.2023

[10] "Chopin fue un practicante francés de la poesía concreta y la poesía sonora, bien conocido durante la segunda mitad del siglo XX. Su trabajo, aunque iconoclasta, encajó dentro del espectro histórico de poesía mientras se transformaba de una tradición hablada a la palabra impresa y ahora de nuevo a la palabra hablada otra vez (Wendt 1996, 112). Creó un cuerpo grande de registros sonoros pioneros a través de cintas de grabación tempranas, tecnologías de estudio y los sonidos de la voz humana manipulada. Su énfasis en el sonido es un recordatorio de que el lenguaje deriva tanto de las tradiciones orales como de la literatura clásica, de la relación de equilibrio entre el orden y el caos". Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Henri_Chopin Visitado el 14.11.2023

[11] Poemas diseñados con maquina de escribir y fijadas una a una las letras sobre el papel, se podría decir que un evento sonoro para único oyente; poemas dactilares (digitales), dinamizados en voz alta y simultáneamente grabados en cinta (vueltos a fijar) a tiempo real.

conocemos como “poesía sonora”. De igual manera, es citada la producción del movimiento *letrista*[12] francés en los años 50s, con el trabajo y búsqueda estética de tipografías móviles devenidas de *las cuevas del dadaísmo*, creaciones que se basan en la configuración de lenguajes por medio de dispositivos de transferencia gráfica. Por otro lado, Larry Wendt[13] publica *Sound Poetry: I. History of Electro-Acoustic Approaches II. Connections to Advanced Electronic Technologies* [14] (2013), donde se describe una parte de la historia sobre las composiciones entre texto y sonido en relación a la poesía sonora. Aparecen también reflejados algunos estilos de interpretación de la poesía y se sondean las características estéticas y prácticas de las tecnologías que se utilizan. Este artículo, forma parte de algunos de los elementos que promueven el interés por este estudio, donde la voz, la palabra y la escritura de los sonidos, confluyen en una infinidad de tipos de registros, soportes, dinámicas, formas y funciones. Un ejemplo actual es la poesía digital, las escrituras logarítmicas, ensayos sobre el lenguaje, la generación de códigos para partituras, mapas sonoros, alfabetos por medio de softwares, del poema objeto a la plasticidad del silencio, hardward y arte generativo por medio de la utilización de texto. Christian Oyarzún (Chile), uno de los artistas que forma parte de la investigación lo resume así:

> … la práctica o el ejercicio poético obedece a ejes de construcción algorítmica; ya sea desde la métrica o el cadáver exquisito podemos extraer un conjunto de reglas o procedimientos con los cuales escribir o componer algorítmicamente […], la programación es el medio fundamental con el que produzco obra y experiencias, y la voz y la palabra han sido partes fundamentales de mi trabajo, ya sea como voz sintetizada, text-to-speech, o como sampleo. (Oyarzún, 2024)

En el segundo capítulo, se contempla un Bloque denominado *Performances de la voz, En un sentido material de las palabras*, destinado al análisis del sonido del pensamiento como almacenador (de lo) intangible, de aquello que siendo invisible se materializa por medio de la fijación de los silencios, como una información no revelada (voces veladas) contenedora de una

[12] El Letrismo fue continuación de movimientos artísticos anteriores, como el futurismo ruso, el futurismo italiano y el dadaísmo. Sus cultores creaban construcciones sonoras en las que solo el valor estético de las palabras, las sílabas o incluso las onomatopeyas sin valor imitativo eran tomadas en cuenta, con lo cual acercaban la poesía a la música. Posteriormente, los cultores del Letrismo intentaron que su movimiento abarcara todas las artes. https://beriomolina.com/wp-content/uploads/2019/08/Letrismo.pdf Visitado el 29.12.2023

[13] Artista estadounidense (nacido en 1946, Napa, CA, EE. UU.) Se centra en composiciones de texto, sonido y poesía sonora.

[14] Sound Poetry: I. History of Electro-Acoustic Approaches II. Connections to Advanced. Electronic Technologies. Author(s): Larry Wendt. Source: Leonardo, Vol. 18, No. 1 (1985), pp. 11-23. Publicado por: The MIT Press. http://www.jstor.org/stable/1578088 Visitado el 26.11.2023

imagen acústica capaz de modificar la percepción sonora si se la materializa. Uno de los ejemplos es la pieza *Music for Solo Performer* (1965) de Alvin Lucier, donde la actividad cerebral dinamiza los instrumentos de percusión dispuestos en el espacio físico, transmitiendo las señales —oscilaciones alfa— como datos que permiten la activación sincronizada de elementos auditivos y visuales dentro del espacio expositivo; en este caso la fuente no es visible y lo que se ve y se oye es traducido por la puesta en marcha de un ejercicio eléctrico de captación de vibraciones. Otro ejemplo son las relaciones mentales/musicales en la poesía de Ezra Pound[15], aquí la ejecución rítmica en la poesía sería uno de los parámetros a analizar, ya no tanto desde un aspecto mental, sino que desde una mirada del registros cognitivo asociado a la construcción del material poético, en los bordes del lenguaje como diría Gabriela Milone, situando a la voz de el/la poeta primero como sonido y luego al poema como objeto que vibra por medio de la manifestación material de las palabras. Ponge a través de la lectura de Milone anuncia: *las palabras son cosas sonoras*. (Milone, 2022, p.24).

Así mismo, existen referencias a otras corrientes donde se localizan autores como Bob Cobbing (1920-2002) y Joan la Barbara, una escena local e internacional contemporánea que incluye a poetas como Eduard Escoffet y Jessica Pujol (Cataluña) y Jöerg Piringer (Alemania), investigadoras/es como Federico Eisner y Felipe Cussen, programadoras/es de lenguajes como Eugenio Tiselli (México) y José Manuel Berenguer (Cataluña), entre otras/os agentes. De esta misma manera co-existen en el trabajo de investigación las voces de la poesía concreta del Brasil y el movimiento Zaj en Barcelona propulsado por las ideas y la huella de John Cage, las/os que promovieron nuevas maneras de escuchar y componer a finales del siglo XX y principios del XXI, dando lugar a sucesos y piezas que hoy forman parte sustancial de un panorama de producción activa; como por ejemplo el grupo internacional *Language is a Virus* (2019), una comunidad virtual que nace en plena pandemia *Covid-19* proclamada en redes sociales por los artistas Martín Bakero desde Francia, Felipe Cussen en Chile y Gerard Altaió situado en Cataluña. Hoy en día forman parte de este movimiento creadoras/es como Bartolomé Ferrando, Maja Jantar, Zoë Skoulding, Ana María Briede, Gonzálo Henriquez, Amanada Irarrázabal y La Orquesta de Poetas, entre otras. Es así que la tesis pretende arrojar una reflexión colectiva proporcionada por medio de las veinticuatro entrevistas aplicadas en el segundo Capítulo, y de lo cuál también se desprenden los resultados finales que corresponden al Proceso creativo: la voz actúa como material de registro y la(s) obra(s) fija un relato colectivo de la época.

[15] Ezra Weston Loomis Pound (Hailey, Idaho, 30 de octubre de 1885-Venecia, 1 de noviembre de 1972) fue un poeta, ensayista, músico y crítico estadounidense. Fue un artista expatriado y una figura destacada de los principios de la poesía modernista, perteneciente a la generación perdida (*Lost Generation*). https://es.wikipedia.org/wiki/Ezra_Pound Visitado el 15.07.2022



Figura 2. Llaneli, L. (2021). *Screamqueens. La condición vocal*. [Solidificación en vidrio de una frecuencia vocal). Casal Solleric. Palma de Mallorca.

B) Hipótesis y objetivos.

Cuando nos referimos a la poesía expandida durante la investigación, estamos haciendo uso de un concepto que surge por primera vez en los años 70 a través de la crítica norteamericana Rosalind Krauss, y que se refiere a la expansión de las prácticas artísticas, como ocurre con el desplazamiento del texto literario al arte objetual. “Dejan de ser objetos que se meten en los lugares, para ser lugares donde se mete la gente” (Morales, 2017). De esta misma manera, para Belén Gache (2019), “este tipo de literatura experimenta con formas de escritura que desbordan el soporte del libro, y surcan las fronteras de lo visual, lo verbal y lo sonoro”. En ese entonces, el concepto de expansión de Krauss tal vez se refería únicamente a la escultura y la arquitectura, el paisaje de nadie, que describe Krauss en *La escultura en el campo expandido* (1971), pero unos años más tarde, la dimensión del poema comienza a entrar en un discurso que recién comienza a gestarse. Se corresponde con ese traspaso del poema sobre la página (poema tradicional) al poema objeto (poesía visual), la dimensión del poema fonético (cantado) al poema sonoro (grabado), situación que pone como antecedente la dicotomía entre categorías maleables y “categorías históricamente limitadas” (Krauss, R. 1979), o bien donde «los nuevos medios electrónicos permiten, entre otras cosas, una deconstrucción del logo centrismo que ha imperado en el Occidente moderno, a partir, por ejemplo, de la posibilidad de combinar sistemas semánticos diferentes, como el lingüístico y el visual, o de la búsqueda de nuevas sintaxis» (Gache, 2004) .A partir de aquí se desprende una de las siguientes hipótesis:

Si con la llegada de la dimensión sonora y las grabaciones en cinta magnetofónica a mediados del siglo XX se abre la posibilidad hacia una categoría estética expandida y, por tanto, maleable, donde la poesía pasa a tener otra voz con la grabación o donde al menos la voz pasa a constatarse como materia en el lenguaje artístico (voces que arman paisajes, voces que construyen partituras), se instala entonces la pregunta sobre ese traspaso de formas y funciones entre la poesía fonética y la sonora, y, en definitiva, desde el poema moderno a la expansión del poema vinculado al campo de la exploración sonora. En resumidas cuentas, declamar, grabar, reproducir y escuchar la propia voz forman parte de un suceso histórico que determina el momento en que la voz deja de ser solo voz y solo poema, puesto que se convierte en materia sonora. Al examinar durante la investigación diferentes y variados procesos artísticos, aparece información actualizada sobre el trabajo de algunas/os artistas que incluyen dentro de sus

discursos la idea de la expansión del poema y de la encarnación del mundo sonoro en sus producciones. Ahora, dentro de un marco histórico y fundamental, existe esta bisagra temporal, que es Henri Chopin y la consagración de la poesía sonora como canon estético. Así y todo, la producción sigue siendo continua, y el legado de Chopin llega hasta cierto momento del ejercicio, de alguna manera salimos de la poesía sonora y pasamos a la poesía digital u otras formas de comprensión que se conectan con dimensiones insospechadas respecto de la tradición. Para Anamaría Briede, artista visual y poeta chilena que forma parte de este estudio:

> … el soporte visual en noción de partitura tiene que ver con la poesía sonora pero también en cómo diagramamos esas ideas sonoras sobre el papel. Hay una sentido del dibujo que está fuera del patrón de una literatura formal, tradicional. Serían textos con geometrías, que en esa situación grafica del papel y ya estando en los sonidos, una entra desde esa "otra" dimensión que no es la nota tradicional, porque la partitura puede ser hasta la foto de un fragmento de tierra seca. Desde ahí lo tomo y conjugo los sonidos. (Birede, A. 2024).

Incluso desde las formas de utilizar el lenguaje y el diálogo actual, un ejemplo por medio de dos fragmentos extraídos desde la entrevista a Eugenio Tiselli:

> Creo que la poesía digital es un soporte relativamente nuevo que puede dar cabida a la voz. Puede fijarse, y en ese sentido no es tan diferente a la poesía escrita. Simplemente se añaden las posibilidades de cálculo (poesía algorítmica) o de interactividad (poesía hipertextual u otras formas). Pero me interesa más la poesía digital en vivo, sobre todo la que expande las posibilidades del cuerpo y de la voz". "En 2006 creé la herramienta 'Poesía asistida por computadora', que produce frases a partir del siguiente algoritmo: 1) la computadora toma una frase escrita por un(a) poeta humanx, 2) la traduce al inglés usando un servicio de traducción automática en línea, 3) busca sinónimos para cada una de las palabras de esa frase, y 4) la traduce de vuelta al español. (Tiselli, 2023).

Una vez observado esto, nos podemos plantear una cuestión clave, sí respecto de esta materialización de la voz poética (que escribe y que registra) y que Gabriela Milone describe como "materia sonora fluctuante"… ¿Cómo estaría influyendo la tecnología digital en la evolución

de la poesía sonora contemporánea y el panorama de producción global?. ¿Qué sería *la voz fijada* en la Era digital? ¿Es *La voz fijada* la voz de un contexto?. Para esto, se trazan los siguientes objetivos:

OBJETIVO 1: Reunir información sobre arte preexistente.

A través del Capítulo I, Mecanismos de fijación + Anexo I

Reunir información sobre arte preexistente enfocada a mecanismos de grabación y representación del sonido significa apuntar hacia una revisión histórica. Para alcanzar este propósito y establecer un marco de referencia para la tesis, se ha estructurado el contenido de la siguiente manera: en primer lugar, el Capítulo I aborda la fijación sonora, incluyendo un análisis de los mecanismos históricos de registro. Este capítulo se enlaza con el estudio de piezas vinculadas al campo del arte sonoro, permitiendo una comprensión más amplia del tema.

Segundo, se ha configurado un anexo de libre descarga:

- Anexo I: *Partituras gráficas y Escrituras sonoras (siglo XX - XXI).*

Aunque el anexo contiene ambas dimensiones de la composición sonora – partituras y escrituras- se puede visualizar una tendencia al trabajo con notaciones musicales que rozan el límite de lo pictórico y lo gráfico. La diferencia de nombres en el Anexo, se debe a la diferencia que podemos encontrar entre partitura gráfica y escritura sonora para este estudio: esto radica en su propósito y en la manera en que representan el sonido. En el caso de la primera, se trata de un sistema de notación que usa elementos visuales no convencionales (símbolos, líneas, colores, diagramas) en lugar de la notación musical tradicional; su propósito es guiar la interpretación musical sin imponer una estructura rígida, sin embargo, aparecen en ellas el uso de pentagramas. En las escrituras sonoras, se relaciona más con la idea de registrar el sonido a través de diversos sistemas de notación (los que incluyen además símbolos, colores y líneas,, fonografía, o incluso escritura verbal como poemas sonoros, fonéticos o visuales). Si vinculamos esto específicamente a la investigación, la partitura gráfica suele ser un medio de instrucción para la interpretación, mientras que la escritura sonora se acerca más a la fijación o representación del sonido como fenómeno en sí mismo.

OBJETIVO 2: Localizar un panorama de producción vigente.

A través del Capítulo II, Casos de estudio + Anexo II, Entrevistas.

Localizar un panorama de producción vigente se refiere a identificar y analizar una escena global que abarca diversos géneros de producción vinculados a las palabras y el sonido. Esta escena mantiene una continuidad con la propuesta de literatura no lineal, que actualmente aborda procesos de traducción y lenguajes asociados a la tecnología digital. Los veinticuatro casos de estudio seleccionados previamente se presentan en el Capítulo II de la tesis, en el que se incorporan entrevistas específicas que proporcionan datos fundamentales para el análisis y la comparación de esta escena global. En este contexto, se exploran fenómenos sonoros y sus transformaciones, como aquellos que se fijan y aquellos que, estando fijos, se dinamizan mediante la imagen o el sonido. Estas manifestaciones también se consideran, en ocasiones, como fonografías, estructuras de sets o mapas electrónicos.

Una de las interrogantes que guían este análisis es si esta escena ha sido adecuadamente reunida y visibilizada en su conjunto. El objetivo de este apartado es, por tanto, crear un registro de una experiencia compartida, que tiene su origen en el siglo pasado y que sigue desarrollándose actualmente a través de la creación de piezas mixtas, indeterminadas, híbridas, expandidas, entre otras. Esta escena está constituida por agentes (artistas) activos en la producción contemporánea del siglo XXI. Para garantizar la visibilidad de esta información, se presenta un tercer anexo, titulado:

Anexo II. Entrevistas, el cual documenta las interacciones y perspectivas de los agentes implicados en la investigación.

OBJETIVO 3: Representar nuestras ideas sonoras.

CAP. III OBRAS Y PROCESOS.

El tercer objetivo de esta investigación se centra en la poesía sonora y nuestras formas de representar nuestras ideas en el campo del lenguaje y el arte contemporáneo. Uno de los resultados clave de este proceso proviene de un extenso trabajo de laboratorio realizado en colaboración con Federico Eisner, investigador y doctor en artes, quien ha llevado a cabo diversos estudios y publicaciones sobre la poesía y su relación con la música, la electroacústica y la performance. A partir de 2020, hemos trabajado juntos no solo en grabaciones y sesiones de interpretación, sino también en la producción de un disco digital titulado *Aparador Sonor* (Discos

PM, 2024), el cual incluye el registro y edición de siete piezas vocales e instrumentales, de las cuales dos fueron generadas utilizando tecnología MIDI. El disco fue presentado en dos conciertos en vivo: el primero en octubre de 2024 en Colonia (Alemania) y el segundo en noviembre del mismo año en Barcelona (España), en la sede de Gràcia Territori Sonor (GTS). La obra refleja cómo la poesía, entendida como una categoría maleable o expandida, se vincula estrechamente con el campo de la exploración sonora y constituye uno de los resultados de la investigación.

OBJETIVO 4: Demostrar la metáfora de *la voz fijada* o la voz de un contexto.

A través de los Capítulos III y IV.

Demostrar la metáfora de *la voz fijada* y qué conlleva este ejercicio de investigación, se refiere a la pregunta de *qué sería la voz fijada en la Era digital*, y que resume y unifica a la vez todas las partes del estudio. Estamos hablando de una *voz colectiva* que fija un discruso común y comparado a partir de los diversos mecanismos de producción que se utilizan para el trabajo artístico. En el año 2019 la investigación estaba en un primer punto de elaboración y se refería casi únicamente y de forma muy amplia al *arte de la fijación vocal* en el siglo XXI entre Latinoamérica y Europa, sin embargo, actualmente, luego de cinco años de estudio, el recorrido nos acerca a la temática de la fijación desde una mirada contextual e histórica, creando finalmente una suerte de postulado en el que se anuncia la posibilidad de que *la voz fijada* habita en cada época y que cada época es a su vez *fijada* por el contexto de producción.

La forma de ejemplificar este objetivo contempla la codificación de la información por medio de una metodología de conteo y ordenación de datos, que incorporando las ideas de Rosalind Krauss, se trataría de una *obra extendida.* La voz de una niña (desconocida) que interpreta la canción *Au Claire de Lune* del S.VII, es grabada por medio del Fonoautógrafo de Martinville en el S. XIX y posteriormente es activada en el siglo XXI por medio de un trazado visible de conducción eléctrica que transporta el sonido del pasado al futuro. Se trata de un proyecto de construcción basado en una obra colaborativa llamada *Khipu*, de la cual se presenta un estudio previo y acabado sobre su procedencia, significado, montaje y proyección.

OBJETIVOS

- Apuntar hacia un coontexto histrórico
- Localizar un panorama de producción vigente
- El poema vinculado a la exploración sonora
- La voz fijada como la voz de un contexto

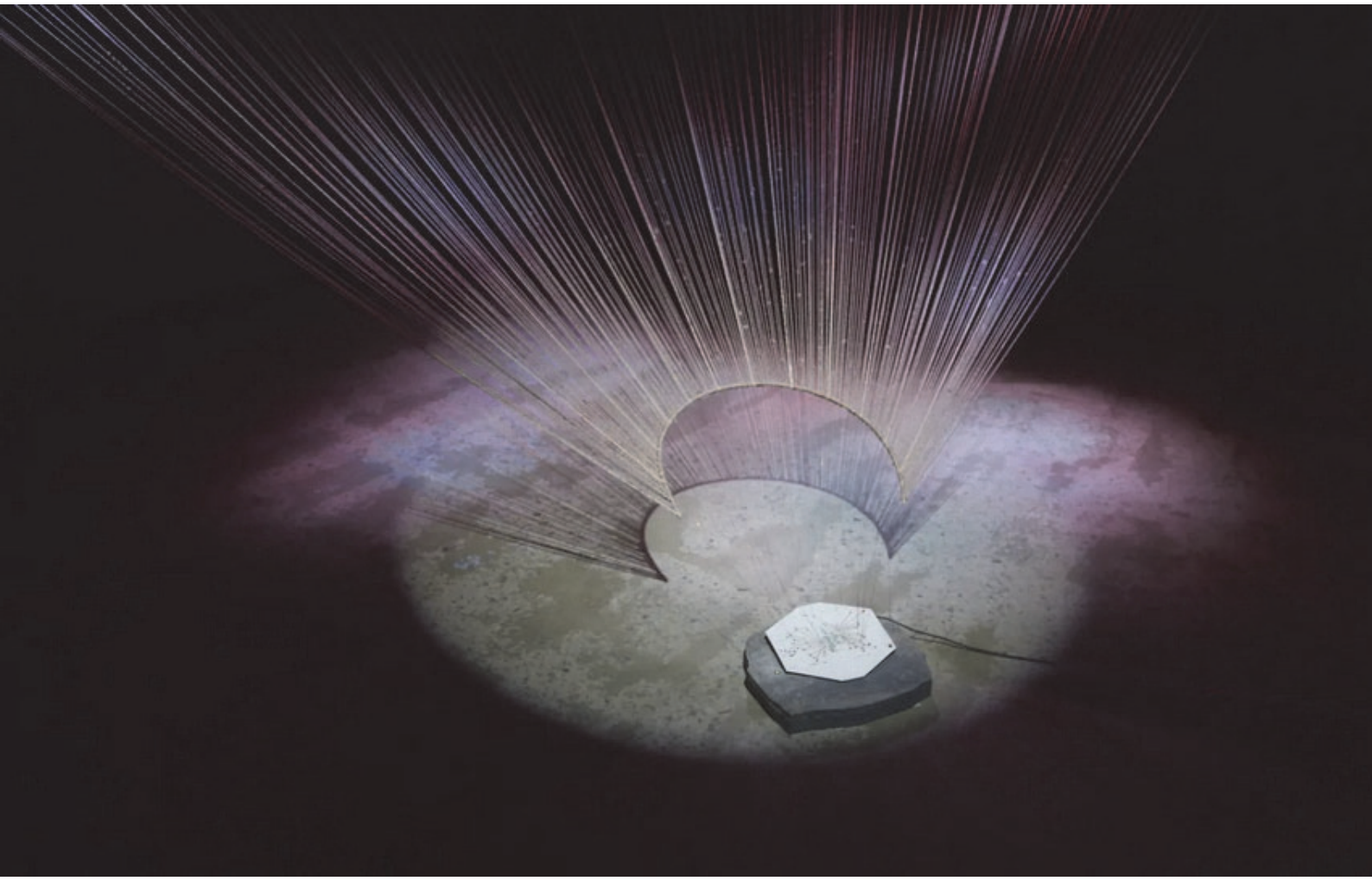


Figura 3. Piña, C. 2020. *Khipu*. Instalación. [Fotografía de la instalación: Camille Montuelle].
https://constanzapinadossier.wordpress.com/khipu/

C) Preguntas de investigación.

What is that noise?
The wind under the door.
What is that noise now? What is the wind doing?
Nothing again nothing.

T.S.Eliot, (1922), *La Tierra Baldía.*
Versos 117-120.

A partir de que la poesía sonora y los sonidos fijados se enlazan a través de las acciones de registro y manipulación, añaden una capa de complejidad a la experiencia del poema, los sonidos fijados se convierten en algo más que simples "ruidos", puesto que se trata de componentes que consiguen transformar la percepción de las palabras, ampliando las fronteras de lo que entendemos por poesía. Por otro lado, y dicho anteriormente, al poner en relación la generación de obras y materiales referidos al trabajo perceptual y conceptual sobre la temática expuesta y que trata de la expansión de algunas prácticas escriturales en la Era digital a partir de los movimientos y corrientes del siglo XX, veríamos cómo se va construyendo esta suerte de reconocimiento de una escena o movimiento potenciada por un incremento en el uso de tecnologías. Por tanto, una de las cosas que nos interesa, sería acentuar las relaciones entre las prácticas de poesía sonora y el uso de herramientas digitales que han permitido nuevas formas de experimentación en la actualidad.

Nos preguntamos:

- ¿Cómo percibimos la voz como material de registro en cuanto a notaciones, qué es lo que se fija?
- ¿Cómo influye un lenguaje de programación en la creación de poemas generados por computadoras?

Por otra parte, en lo que concierne a la relación entre texto y sonido, en el Bloque 3 del Capítulo II, existe la inquietud por resolver el sentido de lo fijado por medio de la escritura y la lectura, considerando el papel del silencio y la voz interna en la lectura como la huella de un sonido velado previamente registrado en la memoria y de cómo esto, afectaría a posteriori en los resultados gráficos y audibles de una obra. Por ejemplo “la situación gráfica” de *Au Claire de Lune*

grabada por el Fonoautógrafo de Martinville, arroja el dibujo de una voz que se puede tratar tanto de *La gran cadena blanca* (1969-1970) de Antoni Tápies, como de la imagen de un *frottage* digitalizado o de una serie de interfaces de poesía logarítmica a tiempo real. Porque entre las palabras y su forma de registro, diríamos que existe una operación que conserva un principio y ejercicio de reconocimiento en que el negro (posiblemente derivado del hollín de los mecanismos de registro antiguos) tanto como en su correspondencia con el carbón en la escritura primitiva, apuntan hacia la idea de la fijación como un evento vigorosamente ligado al concepto de lo fantasmagórico, tanto por su carga poética (de veladura, objeto sonoro oculto), como por su carga sonora (de espectro, objeto sonoro visible y de análisis). Entonces:

- ¿De qué manera la percepción de la voz interna afecta en la experiencia de la producción textual y sonora mediada por el silencio? ¿Se pueden fijar los silencios?

Luego, nos vamos a preguntar por la metáfora de *la voz fijada* producto de los resultados obtenidos a través de piezas de tipo colaborativas, las que llevadas a cabo junto a otras/os artistas durante el tiempo de investigación nos acercarían a esta suerte de resolución referida a la voz de un contexto:

- ¿Es la voz de nuestro contexto el resultado de un diálogo colectivo registrado por medio de los mecanismos de producción de la época?
- ¿Son los lenguajes de programación la voz de nuestro contexto?

Finalmente, podemos desembocar en un sin fin de clasificaciones: voces materiales, contextuales, poéticas, tecnológicas, performáticas, sonoras, una voz monstruosa, atonal, programada, musical, velada, podemos apelar al murmullo y al rezo, a lo gutural, onomatopéyico, polifónico, a una voz fisiológica, dental, labial, a la voz primitiva, migrante, al eco, al susurro, que también es una voz política, y en un listado que se irá extendiendo a lo largo del estudio tanto como se irán ampliando las formas y mecanismos de registro de la poesía, así como las funciones que cumple la fijación dentro de la dimensión sonora. Y en esto, es importante lo siguiente:

¿Cuál sería la dinámica predominante en el arte actual que sigue al proceso o concepto de expansión? Tal vez, lo que podría encajar serían las ideas de "hibridación" o "transversalidad", puesto que actualmente el arte no solo se expande en términos materiales o espaciales, sino que también en términos sociales y tecnológicos.

D) Metodología.

La tesis se inscribe dentro de la línea de trabajo Arte en la Era digital, donde se desarrollan las relaciones entre arte, tecnología y representación de la imagen sonora a través de la práctica y la teorización artística, estableciendo nuevas configuraciones, relaciones y experiencias a partir de un estudio sobre arte pre existente y actual enmarcados en el tema de la voz y su registro. Además, la investigación se construye radicalmente por medio del trabajo artístico colaborativo, ya que de otra manera esto no sería posible.

La metodología se ha tratado específicamente de lo siguiente:

1. Definición del objeto de estudio y de las hipótesis.
2. Planteamiento de objetivos y preguntas de investigación.
3. Búsqueda de contenido y bibliografía referente: textos localizados.
4. Reconocimiento de un panorama preexistente: contexto histórico.
5. Reunión e identificación de un panorama de artistas contemporáneos que trabajan en torno a la materia de estudio.
6. Realización de entrevistas: agentes y obras clave. (Casos de estudio).
7. Transcripción, edición y análisis comparativo de las Entrevistas.
8. Elaboración teórica y conceptual.
9. Análisis y comparación del contenido: orden, temáticas y bloques.
10. Creación de dos obras artísticas de carácter colectivo: procesos de exploración, pruebas, apuntes, dibujos y resultados preliminares.
11. Contenidos gráficos (partituras) en anexos.
12. Resultados flexibles y variables: conclusiones finales.
13. Publicación libre de este estudio.

Sobre las/los artistas que participan en la tesis.

A través de un ejercicio de selección de las/os artistas, se prevé el reconocimiento de una parte de la producción artística latinoamericana y europea del segundo milenio, que dicho

anteriormente: encuentre relación entre prácticas vocales y *fijación* sonora en diversos soportes y formatos. El ejercicio de búsqueda de las/os agentes se formaliza a través de una red de contactos específica y también por medio de la actividad, intercambios e investigación colaborativa, cursos temáticos, navegación internauta y laboratorios.

Sobre las Entrevistas.

Están basadas en un formato periodístico[16]. Este tipo de lenguaje, más cercano a una suerte de reportaje, permite configurar una parte medular de *La voz fijada.* Son alrededor de treinta entrevistadas/os provenientes de diversas partes del mundo y que de forma presencial, telefónica, online y vía e - mail han contribuido a la génesis y desarrollo del segundo Capítulo de la tesis. Es sin duda uno de los ejercicios de búsqueda más prolíferos de la investigación.

Sobre la metodología aplicada a las entrevistas.

Las preguntas están orientadas a temáticas específicas. Cada artista forma parte del sistema que se cruza y dinamiza a través de las respuestas de otras/os Agentes. La intención es un diálogo que se construye de forma colectiva y ensancha el sistema de relaciones. Las preguntas se centran básicamente en siete aspectos: vida y obra, prácticas aplicadas al estudio fonográfico, el sentido de lo fijado (soportes y formatos), medios y conceptos, materialidad, campo de acción y producción actual. Siendo esto un criterio no cerrado, la elasticidad en la conversación es también uno de los aspectos fundamentales en el desarrollo del pensamiento que explora y abre el diálogo y las posibles hipótesis. A partir de la edición y la transcripción de cada entrevista, se procedió a un análisis y comparación transversal de los discursos, identificando coincidencias, contrastes y patrones significativos. Este proceso permitió extraer categorías analíticas que sirvieron como base para la interpretación crítica en relación con los objetivos de la investigación.

[16] El formato periodístico aplica de la siguiente manera: Título del Bloque, Nombre de la/el Agente, link web + Qr de referencia de la/el entrevistada/do y fecha de la entrevista. A partir del año 2005 y hasta el 2018 trabajé como periodista de oficio y editora de arte y cultura en el periódico impreso y digital El Ciudadano www.elciudadano.com, done mi labor fue la de realizar más de un centenar de entrevistas en esos años de ejercicio, y es entonces esta herramienta la que me ha servido para configurar parte de la tesis.

Metodología de creación colaborativa:

No menor, la metodología de la investigación está basada en otro principio: el de la colaboración y cuidados sobre nuestro trabajo. Tanto las Entrevistas del Capítulo II como los procesos colectivos y la obra en el Capítulo III, proceden del trabajo en red, de la exploración y el diálogo compartido y exponencialmente colaborativo entre artistas. Investigar, significa en este estudio co-crear respuestas a unas cuestiones que nos implican a todas.

Sobre la narración de la tesis.

Escribir esta tesis conjuga distintas capas de lectura, aunque las características de su narrativa se mueven por las siguientes variables:

a) Legibilidad: Que durante el texto se mencionan artistas, obras, reflexiones y conclusiones -entre otros asuntos- y que la manera de operar de éstos en el escrito deberá ser legible y asequible a cualquier lectora/or.
b) Entrevistas en el Capítulo II: Que las preguntas sean pertinentes a la investigación y que se contemple la inclusión de fuentes y citas.
c) Implicancia personal: Que el desarrollo escritural de la tesis se sustenta en la propia práctica y trayectoria artística. Se trata muchas veces de una mirada crítica pero no por ello científica, sino que más bien contrastada y elocuente con lo que se menciona. Aparecen algunas veces párrafos explicativos numerados a pie de página.
d) Una voz poética: Que indica y describe situaciones desde un lenguaje más subjetivo y cercano a la propia poética de las cosas[17]; se refiere a descripciones detalladas de un hecho o concepto relacionado a una situación de lectura específica, que no condiciona el contenido, sino que lo explica de manera no académica.
e) Elaboración de conceptos: Que se basa en el desarrollo y elaboración de neologismos, nomenclaturas y nuevas palabras o conceptos explicadas/os debidamente durante la tesis.
f) Una voz colectiva: Que la reflexión y pensamiento general de la tesis pasa por la agrupación de ideas inferidas por las/os artistas que forman parte de la investigación. Al tratarse de agentes y casos de estudio, suministran parte del material teórico y creativo (obras) que permiten la identificación y reconocimiento de un contexto de producción vigente.

[17] La "poética de las cosas" se refiere 1. a la cercanía que se puede establecer entre cuestiones humanas, objetuales y artísticas. 2. A una manera de explicar algunas situaciones desde un lenguaje metafórico o comparativo.





Figura 4. Sin autor. 2022. Fotografía y carteles de *Phonados de noche. Son:horas + Phonos.* Universidad Pompeu Fabra.

E) Estructura.

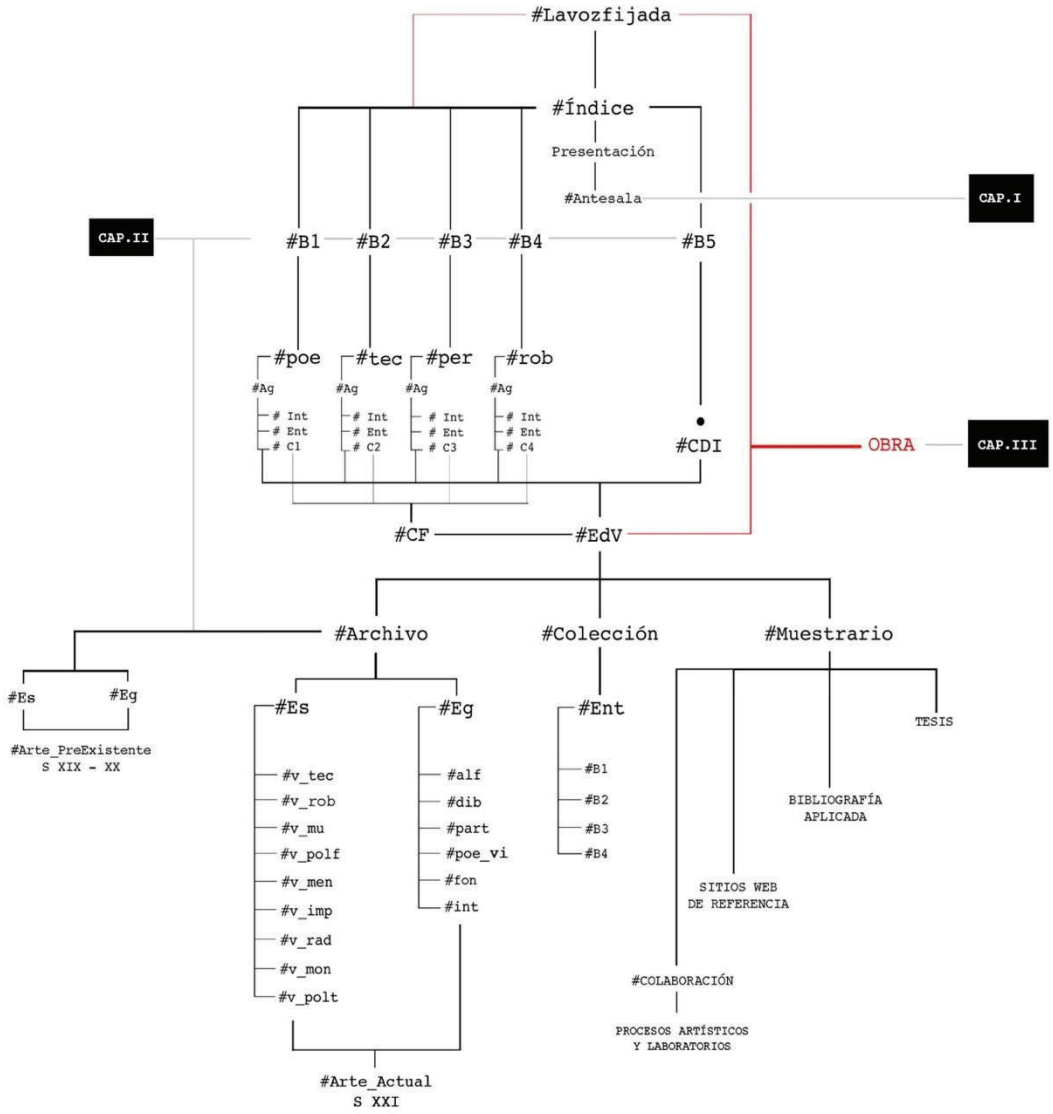


Figura 5. Primera estructura del Índice de la tesis que correspondió a la investigación de *La voz fijada* entre el los años 2019 y 2022.

La voz fijada se despliega estructuralmente de la siguiente manera[18], primero: una Presentación donde se trata el objeto de estudio: *La voz fijada*. Aquí se plantean las hipótesis a resolver en conjunto con los objetivos, las preguntas de la investigación, la metodología y la estructura de la tesis. Seguido tenemos el Capítulo I denominado Antesala, el que contempla una introducción al ejercicio de fijación y desarrollo conceptual; luego, una revisión sobre mecanismos de fijación y escritura del sonido en los siglos XIX, XX y XXI creando una coherencia con la materia de estudio. Más tarde un primer análisis de partituras gráficas que corresponden a la segunda mitad del siglo XX y seguido de esto, ejemplos sobre ejercicios de fijación previos y que corresponden a obras de carácter expositivo. Para cerrar el primero capítulo se incluyen los Comentarios y referencias.

En el Capítulo II. Casos de Estudio, se presenta una partición en tres bloques temáticos: Bloque 1, Bloque 2 y Bloque 3. Cada bloque aborda aspectos relacionados con la voz como práctica y materia dentro del lenguaje artístico, explorando diversos soportes, formas y funciones de la fijación utilizadas en la escritura del sonido. Este capítulo, en su conjunto, se refiere a todo lo relacionado con la fijación y sus implicancias en el contexto de las tecnologías. Dentro de este marco, se desarrollan tres líneas de recorrido: una voz poética, una voz tecnológica y performances de la voz. Los casos de estudio incluyen una veintena de artistas de distintas partes del mundo, y a través de sus obras se comparan las diversas perspectivas sobre la fijación y su relación con la poesía, el arte sonoro y la tecnología. Además, se aborda cómo el registro de una experiencia colectiva permite visualizar el campo de producción en el que se inscriben estas prácticas. Cada bloque cuenta con una introducción que expone la temática correspondiente, brindando un marco teórico para el análisis de los casos. Al final del capítulo, se incluyen la Tabla de entrevistados y los Comentarios, así como también las referencias.

El tercer Capítulo, está dedicado al Proceso artístico dentro de un marco colaborativo de producción. Aquí aparecen las obras que respaldan la investigación: YOV (proceso), Lab Virtual (proyecto 1), Khipu (proyecto 2) y el disco *Aparador Sonor* (Obra). La tesis cierra en el Capítulo IV con las Conclusiones finales, seguidas del Índice de figuras y la Bibliografía Aplicada. Se suman al final del documento los Anexos I y II.

[18] Las variaciones estructurales durante cinco años de investigación han sido muchísimas, por tanto para abrir este ítem se presenta el primer esquema realizado para representar la estructura que tendría la tesis hacia el año 2019, cuando la intención en ese entonces era la representación del estudio como un mapa eléctrico.

ÍNDICE EN HORIZONTAL

LA VOZ FIJADA

Resumen. (Abstract).

PRESENTACIÓN.

A) Introducción y marco teórico.

B) Hipótesis y objetivos.

c) Preguntas de investigación.

D) Metodología.

E) Estructura.

CAPÍTULO I.

ANTESALA

Conceptos, mecanismos de fijación y representación en la escritura sonora.

COMENTARIOS

CAPÍTULO II.

CASOS DE ESTUDIOS

Obras y agentes contemporáneos.
ENTREVISTAS:

Bloque 1. La voz y la poesía como práctica artística intermedia. Alfabetos imaginarios, dibujos y poemas gráficos.

Bloque 2. Voz y tecnologías. Mapas, circuitos y lenguajes de programación.

Bloque 3. Performances de la voz. En un sentido material de las palabras.

Tabla de Entrevistadas/os/es

COMENTARIOS

CAPÍTULO III.

PROCESO ARTÍSTICO

Colaboraciones.

1. VOY.

2. LAB VIRTUAL

3. KHIPU

4. APARADOR SONOR

COMENTARIOS

CAPÍTULO IV.

Conclusiones finales.

Índice de figuras.
Bibliografía Aplicada.

ANEXO I Partituras gráficas. S XIX-XX
Escrituras sonoras S. XX-XXI.
ANEXO II Entrevistas.

Referencias:

- Apollinaire, G. (1918). *Calligrammes (1913–1916)*. Gallimard.
- Briede, A. (s.f.). *Entrevista Bloque 1, Anexo III* [Archivo de investigación no publicado].
- Chion, M. (1991). *El arte de los sonidos fijados*. Taller de Ediciones / Metamkine.
- Eisner, F. (2024). Aparador Sonor [Álbum digital]. Discos PM.
- Gache, B. (2006), *Escrituras nómades.* Ediciones Trea.
- Gache, B. (2014), *Instrucciones de uso: partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneos*. (La forma "partitura" y las nuevas formas literarias). Madrid.
- Gaché, B. (2006). Literatura digital. La escritura en el espacio digital. Hipermedial.
- Groys, B. (2020). Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente. Caja Negra.
- Krauss, R. (2002). Pasajes de la escultura moderna. Ediciones Akal.
- Krauss, R. (2015). La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Alianza Editorial.
- Krauss, R. (1979). La escultura en el campo expandido. October, 8, 30–44. https://doi.org/10.2307/778224
- Lucier, A. (1965). Music for Solo Performer [Performance].
- Martinville, É.-L. S. (1857). Grabación con fonoautógrafo de Au Clair de la Lune. Archivo FirstSounds.org.
- Milone, G. (2022). Ficciones fónicas. Mímesis.
- Russolo, L. (1913). L'arte dei rumori [Manifiesto futurista].
- Schwitters, K. (1932). Ursonate. [Composición sonora].
- Tápies, A. (1969-1970). La gran cadena blanca. Fundació Tàpies. Barcelona.
- Tiselli, E. (s.f.). Entrevista en Anexo III.
- Wendt, L. (2013). Sound Poetry: I. History of Electro-Acoustic Approaches II. Connections to Advanced Electronic Technologies. Leonardo Music Journal, (Suplemento).

Otros nombres y colectivos mencionados sin obra específica:

Jaap Blonk, Anamaría Briede, Jörg Piringer, Laura Llaneli, Lina Bautista, Constanza Piña, Eduard Escoffet, Carlos Edelmiro López, Bob Cobbing, Joan La Barbara, Eugenio Tiselli, José Manuel Berenguer, Felipe Cussen, Bartolomé Ferrando, Maja Jantar, Zoë Skoulding, La Orquesta de Poetas, John Cage, movimiento Zaj, comunidad Language is a Virus (2019).

I. ANTESALA

Conceptos, mecanismos de fijación y representación en la escritura sonora.

I.1. Sonidos fijados. *Otra literatura.*

I.2. Mecanismos de fijación en los siglos XIX, XX y XXI.

I.3. Seis partituras representativas. Breve análisis.

I.4. Trabajo de campo. Cartas, suelos y espacio expositivo.

I.5. Comentarios.

Referencias.

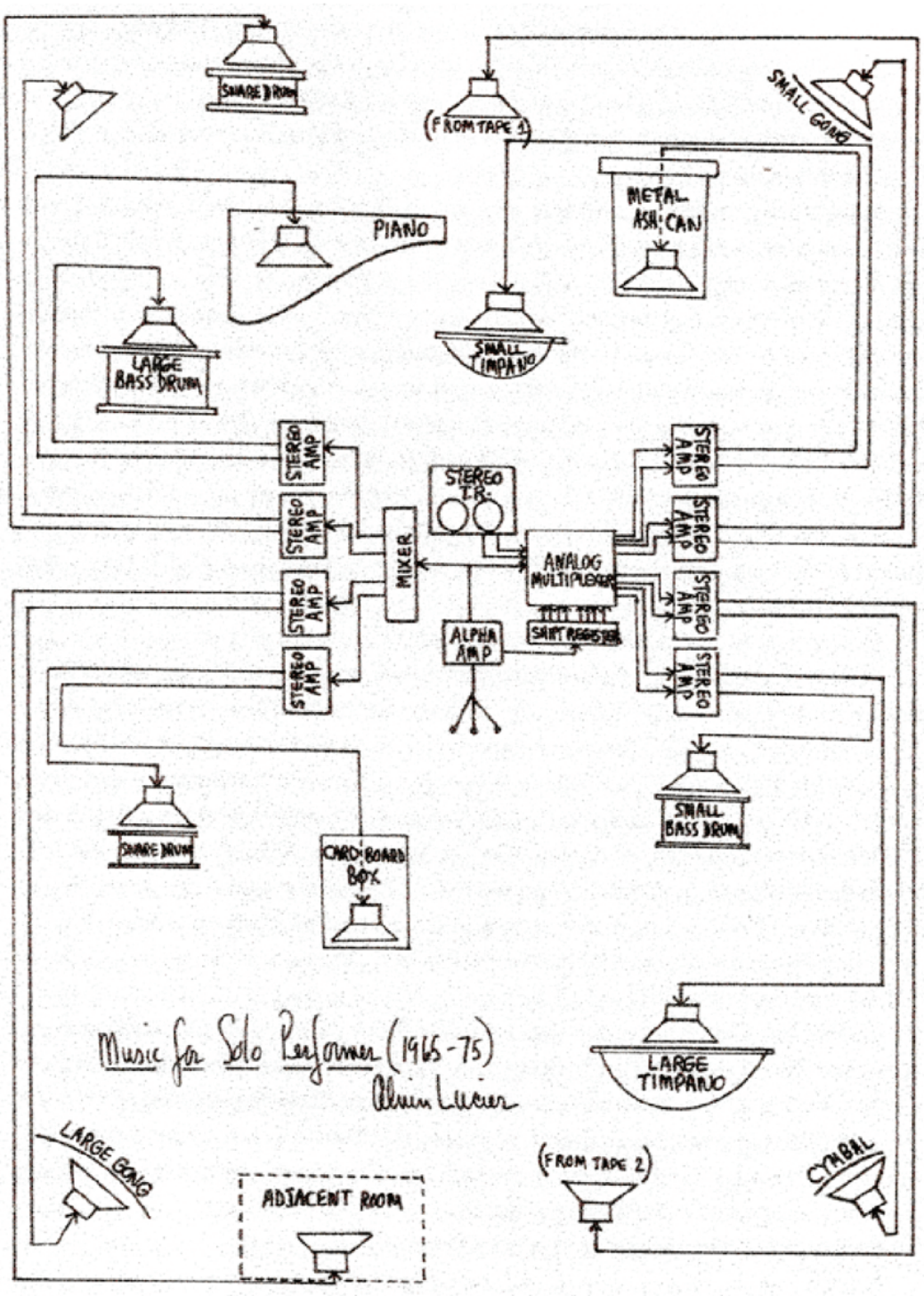


Figura 6. Alvin-Lucier. (1965). *Scheme for Music for solo performance*. Dibujo ilustrativo.

I.1. Sonidos fijados. *Otra literatura.*

Durante los siguientes capítulos, veremos diferentes desplazamientos de la temática central sobre la voz y su registro, partiendo por una breve revisión de los mecanismos fonográficos en los siglos XIX y XX comparados a las prácticas sonoras contemporáneas y de cómo esto ayudó a implementar nuevos discursos en el sistema de arte actual, el siglo XXI. También revisaremos ejemplos referidos a la aparición y evolución de la partitura gráfica desde una mirada amplia y extendida a partir de las necesidades generadas por las/los artistas al momento de integrar la dimensión sonora a sus creaciones. También, a través de la manipulación y fijación de sonidos grabados, se han podido explorar nuevas formas de percepción auditiva desafiando las nociones tradicionales de composición, como por ejemplo el sonido estático (como una grabación) llegaría a significar más que un simple registro, tratándose de una obra creativa en sí misma. Lo interesante es que este tipo de creaciones se nutren de la tecnología para manipular y transformar sonidos grabados, algo que ha dado lugar a una evolución en la producción artística y musical. Desde los primeros experimentos de Pierre Schaeffer hasta las producciones digitales actuales, el uso de la tecnología ha permitido nuevas formas de expresión artística. Ahora, respecto de los mecanismos de fijación sonora, representación, articulación y reproducción del sonido, como parte del razonamiento de este *circuito* de ideas que atraviesan la tesis, la figura de Michel Chion[19] a través de su publicación *El arte de los sonidos fijados* (1991) en ciertos momentos es fundamental, ya que propone que la grabación vendría a ser una prolongación del pensamiento como una forma de materializar el sonido. Si comenzamos por extraer desde *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore* [20] (Chion, 2012), nos encontramos con lo siguiente:

> FIJACIÓN DE SONIDOS, o SONO-FIJACIÓN: Más comúnmente llamada grabación, la fijación es el "término que utilizamos para designar cualquier proceso que consiste no sólo en fijar sonidos existentes (concierto, acontecimientos de la vida e historia), sino también en producir, durante el rodaje (película, música concreta), sonidos específicamente destinados a ser grabados en el soporte. La fijación del sonido no sólo trastocó la música, sino

[19] Chion, Michel (1947). Compositor de música concreta, cineasta, investigador y ensayista. Profesor de la Universidad de Paris III. En 1991 edita su manifiesto El arte de los sonidos fijados. Es autor de La música en el cine, La audiovisión y El sonido. Una antología de su obra musical se ha publicado con el título de L`Ópera concret. Fuente: El arte de los sonidos fijados. Taller de ediciones. Centro de creación experimental. Traducción: Carmen Pardo. ISBN: 84-922224-3-3. Depósito legal: M-29505.

[20] *100 conceptos para pensar y describir el cine sonoro*. Este documento fue solicitado el 05. 04.2024 a través de la casilla de correos de la página web de Michel Chion, http://michelchion.com/. Recuperado el 26.09.2024.

> que también trastocó el cine cuando se desarrolló un sistema de sincronización del cine y de la grabación fonográfica, que exigía estabilizar la velocidad de la película tanto en el rodaje como en la proyección, y por tanto convirtió al cine en un arte cronográfico.

En este sentido, es interesante rescatar este tipo de teorizaciones (de ejercicios simultáneos en el tiempo a eventos *cronográficos*) donde por ejemplo el concepto de *fijación de los sonidos* implicaría una acción -tal vez única- de registro. El valor del registro, escritura o grabación del sonido, inviste una connotación sonora como acto de grabación en sí, luego todo aquello que vibra puede ser fijado (y revelado) por un sin fin de mecanismos destinados a la visualización de unos sonidos; esto incluye mecanismos como el Fonógrafo o la producción de partituras gráficas, registro de datos por medio de la computadora hasta lenguajes de programación. Sin ir más lejos, la literatura y dentro de ella las prácticas de la poesía digital, dentro del ámbito de la exploración y la composición forman parte de una búsqueda y un ejercicio potencial sobre los valores de escritura, lectura y codificación; pero esto no ha venido de repente, las llamadas *escuchas* propuestas por Pierre Schaeffer a mitad del siglo XX provocaron desde entonces un incremento en la producción de piezas sonoras relacionadas al ámbito del sonido y su representación gráfica, no obstante el concepto propuesto por Chion sobre *el arte de los sonidos fijados* se quedaba únicamente en la dimensión sonora sin atravesar en ese entonces a *lo visual*. Pero esto no quiere decir que la reflexión sobre la fijación de los sonidos propuesta por Chion no se juntaría un poco más adelante y en alguna parte del camino con las propuestas de contemplación de los sonidos propuesta por Schaeffer (1950), "el oído no tiene párpados". A finales de los años 60s y principio de los 70s esto derivaría en un aumento de los resultados de la producción referida a la visualización de los sonidos en términos plásticos y posteriormente digitales en el siglo XXI. Si recordamos al creador de *Vespers* (1968), *I am sitting in a room* (1969) y *Bird and Person Dyning* (1975), hablando de la capacidad de convertir lo audible en visible y tal vez lo invisible en audible en un punto de encuentro mediado por la literatura y algún tipo de mecanismo de fijación y reproducción, el caso de Alvin Lucier[21] en *I am sitting in a room* es una performance determinada

[21] En "Music 109. Notes on experimental music", Alvin Lucier (1931-2021) cuenta que su comprensión de la práctica compositiva y de la música en general cambiaron radicalmente y para siempre una noche de 1960. Fue al teatro La Fenice de Venecia y sobre el escenario estaban John Cage y David Tudor. Después de aquella experiencia, escribe Lucier, lo único que fue capaz de hacer fue dejar de componer durante una temporada larga. Unos cuantos años más tarde, de nuevo en los Estados Unidos, se reencontraría con Cage y sería él precisamente quién lo animara a realizar "Music for a solo performer", una pieza para "ondas cerebrales enormemente amplificadas y percusión" con la que Lucier inició una larga trayectoria basada en la exploración de fenomenología sonora a través de procesos y dispositivos para revelar las características físicas del sonido.
Fuente: https://rwm.macba.cat/es/podcasts/sonia-226-alvin-lucier-2/ Visitado el 03.12.2024

puramente por el texto que la conduce, puesto que se trata de una lectura que es grabada y proyectada en la sala, y que luego se repetirá sobre el sonido grabado sucesivamente hasta convertirse en una "escultura sonora". Texto, sonido, fijación. Un narrador que ejecuta la grabación de su propia voz en directo. Más tarde, en su obra *Music for Solo Performer* (1965) donde a través de la amplificación de las ondas alfa de su cerebro activaría diversos instrumentos de percusión, se puede poner en cuestión la idea de registro en cuanto a la actividad cerebral y una supuesta memoria rítmica, como una suerte de archivo sonoro o partitura de la que surgen estos elementos compositivos a tiempo real. La fijación se encuentra en ese límite entre la composición y la ejecución. Así, estos valores sonoros (materiales) no solo participan desde un punto de vista de la escucha (inmaterial), sino que desde una interacción mayor entre el sonido y el pensamiento . *Music for Solo Performer* fue presentada al público junto al reconocido artista John Cage, en 1965 en el Rose Art Museum de la Universidad Brandeis.

Otros ejemplos nacidos de la fijación como acción de registro, y de cómo esta operación incitó a una evolución de los lenguajes artísticos, provienen de cuatro mecanismos que marcarían cada uno un hito en la historia del desarrollo del arte contemporáneo por medio de la dinamización sonora y en la relación que existe específicamente entre la voz y la materia: el primero el Fonoautógrafo en 1857, unos años más tarde en 1904 la creación del *Eidophone*[22], seguido de la creación de la cinta magnetofónica (casete) en 1950, para llegar a la creación de softwares y hardwares en la Era digital. Cada uno de estos mecanismos dio vida a un tipo de discurso y el primero de ellos lo hizo registrando las modulaciones de la voz a partir de una canción anónima del siglo XVII. A mitad del 1900, y como hemos visto anteriormente, Henri Chopin propuso un cambio de perspectiva fundamental con la grabación de poemas, apareciendo una voz mecanizada y de aspecto robótica. En este último sentido, las palabras ya comienzan a ser vistas como dispositivos de transferencia de datos aproximándose a lo que Gabriela Milone (2022) denomina como *otra literatura*; esto se correspondería con los lenguajes de programación actual, donde la escritura de sonidos -muchas a veces a tiempo real- busca jugar con los límites entre el momento compositivo y el de la ejecución de una pieza. No obstante, fijar en el caso del Fonoautógrafo se trataba de un traspaso gráfico, físico, de la voz humana, en que por primera vez se podían visualizar las modulaciones de la voz, porque diríamos que se trataba casi de una

[22] "Margaret Watts-Hughes, (Reino Unido, 1842-1907). Cantante, compositora, científica y filántropa galesa. Es reconocida como la primera persona en experimentar y observar el fenómeno de visualizar un sonido resonante usando un dispositivo que inventó llamado "Eidophone". El dispositivo o instrumento producía patrones geométricos a partir de la resonancia de la voz humana. Como resultado, se refirió a las imágenes como "Figuras de voz". Su trabajo lo plasmó en un libro de 1904 titulado "The Eidophone, Figuras de voz: formas geométricas y naturales producidas por vibraciones de la voz humana". Fuente: https://proyectoidis.org/margaret-watts-hughes/ Visitado el 29.09.2025

pintura, una mancha. Ahora en cuanto al casete, su característica principal sobre la solidificación de lo dinámico (del sonido) sería que una vez realizado el registro se podía reproducir y manipular, situación que marca los inicios del concepto de la poesía sonora.

Por otro lado, entenderemos la fijación desde el análisis de algunos procesos creativos en que el silencio actúa como un puente entre aquello que es visible e invisible, audible e inaudible, y aportarán a la reflexión sobre la materialización del silencio a través de la fijación de texto. Esto quiere decir, cuando las palabras (notaciones, símbolos) son el medio material visible que determina también los vacío de la imagen sonora [23]. La fijación de esos silencios, incrementaría el vínculo entre la práctica sonora y el uso del lenguaje, por ejemplo, algunas prácticas como la poesía *noise,* el poema digital, la poesía concreta, objetual, irreversible, poesía *avantgarde* o texto experimental, la escritura ecológica, creativa, los coros fonéticos o la fijación tipográfica como recurso estético, a través del off set y la serigrafía, presentan un panorama actual muy activo referido a espacios en blanco o a ciertas inquietudes sobre el registro del silencio. En este último sentido, la corriente artística fundado en 1946 por Gabriel Pomerand (1925-1972) e Isidore Isou (1925-2007), El Letrismo[24], forma parte de ese "progreso" en las *artes mediales*, en la conjunción entre literatura y sonido, puesto que se utilizaban las letras como "sonido" y luego los sonidos como imagen. En esto, la corriente letrista puso el lugar de la poesía al servicio de la música -dicho vagamente- y la escritura a su vez formó parte de la exploración visual y sonora de la época. El trabajo de los letristas se centró cabalmente en la sonoridad de las palabras y esto, nos remite a la unidad básica de las palabras, a los fonemas[25], y de cómo estos operan desde su materialidad: el alfabeto ya no revestirá mayor importancia en cuanto signo lingüístico, sino que en cuanto a su representación gráfica y sonora[26]: formas, tamaños, colores, que suenan. Entonces, entre

[23] La imagen sonora se corresponde con la imagen grafica (visual) del sonido escrito. La imagen acústica, sería la imagen codificada de manera perceptual al recibir un conjunto de señales auditivas a tiempo real.

[24] "Se considera al poeta rumano Isidore Isou (1925-2007) el padre del letrismo. Fue él quien entre 1942 y 1945 estuvo trabajando en un manifiesto que aboga por establecer un nuevo estilo de poesía, que sólo se fija en la sonoridad de las palabras, sin atender a su significado. Al llegar a París en 1945 encontró el ambiente cultural propicio para que sus ideas se implantaran. Con la II Guerra Mundial recién terminada, el mundo artístico bebía de la herencia de los cuatro grandes maestros, Picasso [+], Mondrian, Kandinsky y Max Ernst. Isou consideraba que tanto el arte abstracto como el figurativo estaban agotados, pues habían desarrollado ya todo su potencial creativo. Por eso, él proponía nuevas formas de pensar, crear e inventar. Sus ideas cuajaron en los ambientes intelectuales de París, y pronto desplazó a los movimientos de las primeras vanguardias, dadaísmo y surrealismo".
Fuente: https://catalogo.artium.eus/book/export/html/6040 Visitado el 07.12.2024

[25] Fonema .Del gr. φώνημα *phṓnēma* 'sonido de la voz'. 1. m. Fon. Unidad fonológica que no puede descomponerse en unidades sucesivas menores y que es capaz de distinguir significados. La palabra paz está constituida por tres fonemas. Fuente: https://dle.rae.es/fonema Visitado el 17.06.2022

[26] Por otro lado, y en un sentido más estricto respecto de los dispositivos gráficos -si se puede decir así- están los fonemas como unidad básica de la lengua, y que durante las composiciones escriturales vinculadas al campo de lo sonoro representan otra de las maneras de "visualización del sonido". Michel Chion en el cuarto capítulo de su libro *El Sonido* (2019), se refiere a que *el lenguaje en su forma oral está hecho a base de fonemas*[26] *y no de sonidos*. Esta primera diferencia nos llama la atención puesto que el sonido al ser un elemento impalpable (y material a la vez), no formaría parte sustancial de las palabras, y lo que podríamos obtener de cara a un significante lingüístico es más bien una imagen acústica que se produce por medio del lenguaje y no unos valores del sonido en

letras, hay vacíos, silencio, blancos. Sin lo vacíos no habría ritmo, no habría palabras. En una de las entrevistas del Capítulo II, Carlos Henrickson, escritor y traductor dice que "… la forma en que entendemos el mundo es precisamente desde dinámicas de elementos fijados en un vacío que les da marco. En esta misma página, las pausas necesarias entre palabras son silencios fijados, hasta con determinaciones de duración e intensidad a través de la puntuación" (Henrickson, 2023). Pero más tarde se refiere a que el problema se produce cuando se tiene una "intención" de querer fijar esos silencios, a cambio de que sería de forma más natural encontrarlos en la propia dinamización de los sonidos; al forzar esa fijación el silencio se podría acabar desvaneciendo. Entonces, nos preguntamos ¿Qué es lo que se fija y cómo se clasifican estos materiales?, ¿A través de qué mecanismos, tipos de soportes y formatos se producen y materializan estas creaciones?. Por un lado tenemos la producción pertinente a partituras y notaciones, por otro diagramas, esquemas, reglas de interpretación, instrucciones, sets, mapas, poemas visuales, textos sonoros o planificaciones. Por tanto, sería sugerente examinar dentro del panorama de producción actual referido en el segundo Capítulo, algunas de las respuestas y reflexiones de las/os artistas que participan de esta investigación.

Ahora, desde otra mirada de la representación, la voz como elemento inestable (sonoramente hablando) y la escritura de esos sonidos como un evento sólido, requieren ser vistos (estos elementos) desde una perspectiva de su catalogación o clasificación en cuanto a disciplinas y practicas vinculadas al contexto de producción. En qué sentido: por ejemplo el sonido vocal vibratorio *se fija* en el momento de su articulación, como mensaje, se fijan unos sonidos, unos silencios y por tanto unos materiales. En la poesía sonora estos materiales corresponden a dibujos partiturales, en las artes visuales a poemas visuales, en la categoría de arte sonoro a notaciones, como en la música a notas y en los lenguajes de programación a datos. Actualmente, esta especie de partición, de nombres y apellidos, suponen la entrega de una información sobre la idea de qué es lo que estamos fijando. Por ejemplo en la fotografía la fijación tiene una dimensión técnica: es el proceso químico mediante el cual se hace permanente la imagen en el papel fotográfico después de que la imagen ha sido capturada en la película (o el sensor digital). No obstante, en el arte conceptual o la performance, la fijación puede ser una transcripción o documentación de una acción efímera. En este último sentido, Boris Groys en *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* (Caja Negra, 2020) describe un momento histórico

concreto. Esto nos sirve para no confundir la idea de que los fonemas poseen un valor sonoro en sí, sino que generan una imagen acústica subjetiva por medio de la percepción de un estímulo sonoro. En este caso, el sonido trata siempre de algo más concreto, y el lenguaje, se corresponde con una imagen sonora. A partir de aquí, podemos relacionar *las notaciones* al campo de la composición de partituras gráficas como un modo de construcción y de representación del sentido de fijación a partir del lenguaje; lo que en términos materiales acabaría fusionándose con la idea del sonido concreto al momento de su interpretación.

actual desde el que se desprenden ciertas *informaciones sobre arte*, que precisamente no serían piezas de arte, sería un arte de tipo "evanescente"[27]: el arte como acontecimiento estético y no como la producción de un objeto artístico. Es por esto que reflexionar sobre nuestros propios procesos creativos en cuanto a los discursos que se generan en un determinado contexto de producción requiere de hablar y entender el por qué de los conceptos, y en ese caso el de fijación con qué se correspondería, con tipos de acciones evanescentes o más bien con piezas donde se fija el sentido de aquello inasible, aéreo, como la voz. ¿Qué valor estético y contextual tienen estas creaciones?. ¿Qué lugar le damos a la partitura gráfica hoy en día? La voz como material de registro y la fijación como acción que materializa aquello que vibra entre la composición y la ejecución, crea una distinción entre voces de tipo poéticas, tecnológicas, musicales, mentales, performáticas y otras durante esta investigación. ¿Qué quiere decir este ejercicio para cada artista?. Si la página ya no sigue siendo el único soporte de registro y la poesía fonética es un concepto creado hace más de cien años atrás por los futuristas italianos, si hoy hablamos de clasificaciones maleables (dentro o fuera del ámbito de la poesía sonora) ¿Qué es lo que estamos haciendo?[28] ¿Qué mecanismos generan cuáles discursos?. En este último sentido, desde la aparición de la cinta magnetofónica hasta la creación de los últimos software de producción artística, vemos la constante transformación de los *lenguajes sonados*. Lo que antes tenía un valor semántico, musical, hoy tiene muchas veces un valor numérico y digital (Joscelyn Godwin en *La cadena áurea de Orfeo* (Siruela, 2009). No obstante, las partituras del siglo pasado -y las actuales- también poseen un valor en común respecto del uso de pentagramas. En ellas encontramos tanto palabras, como números, anotaciones, instrucciones, dibujos y líneas que viajan como puentes entre unas cosas y otras, o variadas manifestaciones de tipo pictóricas que hacen reflexionar

[27] "Los artistas del futurismo y del dadaísmo producían hechos artísticos que revelaban la decadencia y la obsolescencia del presente. Pero la producción de acontecimientos estéticos es incluso más característica del arte contemporáneo -y su cultura de la performance y la participación. Los acontecimientos artísticos actuales no pueden ser preservados y contemplados como obras de arte tradicional. Si puede, sin embargo, ser documentados, narrados y comentados. El arte tradicional produce objetos de arte; el arte contemporáneo produce información sobre acontecimientos de arte". (GROYS, B. Pág.12).

[28] Me parece interesante citar un fragmento de un texto que escribió el poeta Jorge Polanco (Chile) respecto de la obra y la exposición de Constanza Jarpa Luco, puesto que deja en entredicho esta forma de pensar las relaciones entre texto e imagen, no así en términos de sonido. "La poesía es aquí una presencia ineludible. El vínculo complejo entre texto e imagen suscita desplazamientos, retornos y subordinaciones que siguen motivando la poética de Jarpa. Digo "poética" en un doble sentido, tanto en la reflexión sobre los procedimientos como también en el impulso poético de la mirada. John Berger –a quien Constanza lee con pasión– conforma una clave. La visualidad requiere de una poética, es decir, una forma de mirar; implica al lector como al espectador, dibujando una sutil política de la mirada. Juan Luis Martínez constituye, por cierto, una referencia canónica sobre la apuesta dadaísta que pone en duda o en suspensión el vínculo entre texto e imagen; pero también podemos pensar en Guillermo Deisler como secreta filiación, en la medida en que el artista cumple el rol de un escenógrafo, el lector un espectador del libro y, este último, asoma a su vez como el montaje de un escenario. Si miramos esta sala, en un principio vemos las diferencias entre las prácticas y las obras; pero luego observamos la insistencia de Constanza en la reflexión en torno al espacio de la mirada. Como en los cuentos y ensayos de Borges, todos los puntos confluyen solo si existe un lector que establezca su interpretación. La política de las recepciones articula la compleja manera como se genera la comprensión. Una obra no se construye sin este lugar del espectador/lector. Dicho de otro modo, siempre existe al mismo tiempo un espacio de lucidez y ceguera en la visión". https://www.lacallepassy061.cl/2020/04/viajes-alrededor-del-cuarto-y-la.html. Visitado el 13.07.2023.

sobre el amplio campo de posibilidades de la imagen y el sonido al momento de composición, registro y ejecución.

Cerrando de a poco este primer apartado, podríamos decir que fijar no solo se refiere a la simple representación de un sonido o de una estructura musical en un soporte físico, sino a la transcripción de un proceso efímero y, a menudo, experimental. Las partituras gráficas, por ejemplo, desafían las convenciones del pentagrama tradicional al utilizar representaciones visuales no lineales para capturar la sonoridad y el flujo temporal de una obra. Este tipo de "registro" no busca solo la reproducción exacta de un evento sonoro, sino más bien su evocación y la fijación de una idea, una percepción, o una experiencia temporal. El acto de fijar en este contexto está cargado de subjetividad y de múltiples capas de interpretación, donde la partitura gráfica se convierte en un registro abierto que invita a la interpretación y la creación en el presente. Es un tipo de registro que no se limita a la precisión técnica, sino que se convierte en una experiencia de transcripción del caos, la improvisación y lo inefable, permitiendo que la idea original de la obra se mantenga viva y flexible, sujeta a transformaciones.

Cuando extendemos este concepto de fijación al ámbito del arte intermedia, la acción de registrar se entrelaza con la propia idea de interactividad y transitoriedad que caracteriza a las obras de este tipo. En el arte intermedia, donde convergen diferentes disciplinas y medios, la fijación se enfrenta al desafío de representar lo intangible y lo fugaz, desde el sonido hasta lo digital, pasando por la performance. Este registro, más allá de un simple acto documental, se convierte en una herramienta que abre nuevas posibilidades para la creación y la percepción del arte en un contexto en el que el medio no es estático ni unívoco. Por lo tanto, fijar en el contexto del arte sonoro, las partituras gráficas y el arte intermedia no es solo un proceso técnico de conservación, sino un acto conceptual que explora la tensión entre lo efímero y lo permanente, entre la inmovilidad del registro y la fluidez de la experiencia artística. La fijación aquí se convierte en un campo de negociación entre lo que se conserva y lo que se deja ir, lo que se puede reproducir y lo que se pierde en el proceso, abriendo las puertas a un sinfín de posibles interpretaciones y manifestaciones.

Este enfoque nos invita a repensar el registro no solo como una preservación, sino como una apertura hacia nuevas formas de interacción, interpretación y creación dentro de un campo artístico cada vez más permeable y multidisciplinario.

I.2. Mecanismos de fijación en los siglos XIX, XX y XXI.

En este apartado vamos a revisar algunos mecanismos que sirven para comprender la evolución de la historia de la fijación y la escritura del sonido a partir del S. XIX frente a ciertas correspondencias con el campo de la poesía sonora y *el arte de los sonidos fijados*, puesto que conocer una parte de la historia del sonido es clave para entender el mundo de la experimentación en la poesía y las teorías sobre *el sonido fijado* que se desprenden a partir de 1950 aproximadamente. Desde la mitad del siglo pasado en adelante se abre una suerte de bisagra donde asuntos relacionados a la percepción, la grabación y la exploración del sonido comienzan a influir directamente en las formas en que por ejemplo la poesía se expresaría más allá del texto escrito, y de cómo la observación de esto y de otros panoramas referentes a la producción sonora y artística se fueron legitimado desde una apuesta teórica y conceptual devenida de los mecanismos de fijación. Algunas invenciones como la clave Morse, el Fonoautógrafo o el Magnetófono, y que veremos en breve, permitieron registrar y modificar los parámetros de escritura y escucha de la voz humana, lo que inspiró a las/os artistas a experimentar con sonidos grabados, distorsionados y manipulados. Movimientos como el futurismo y el dadaísmo aprovecharon estas tecnologías para desafiar el lenguaje convencional, integrando ruidos, repeticiones, modulaciones y efectos acústicos que no serían posibles sin la evolución de estos mecanismos de fijación y activación del sonido. Así, la historia que tejen estos mecanismos, permiten ver cómo la poesía sonora no solo se trataba de un fenómeno literario, sino como algo que estaba más allá, como una evolución de la exploración humana del sonido. Por esto nos interesa la comparación, puesto que posiblemente el hito más importante en la historia de la grabación de sonido fue la introducción de lo que entonces se llamó grabación eléctrica, en la que un micrófono se utilizó para convertir el sonido en una señal eléctrica que se amplificó y se utilizó para activar el lápiz de grabación. De hecho, la grabación eléctrica y el arte sonoro están profundamente conectados, puesto que lo primero nos llevó -como humanidad- a la evolución de nuevas formas de experimentación con el sonido, lo que más tarde potenció el

desarrollo del arte sonoro en el siglo XX, como por ejemplo a partir de los años 40, Pierre Schaeffer desarrolló la música concreta, basada en la grabación y manipulación de sonidos preexistentes en lugar de la composición tradicional con notas, o el caso de Luc Ferrari, quien grabaó paisajes urbanos y naturales para integrarlos en sus obras.

Un primer mecanismo a mencionar es el Telégrafo eléctrico, antecedente directo de la radio, fue creado por Joseph Henry entre 1831 y1835, el que fue mejorado por Samuel Morse en 1844. Era un artefacto capaz de enviar y recibir señales eléctricas transmitidas a lo largo de un cable conductor, traduciéndolas luego en un mensaje escrito, gracias a un código numérico.

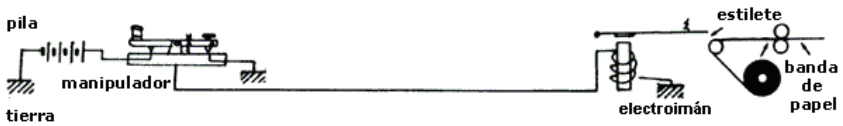


Figura 7. Esquema del telégrafo eléctrico. Fuente: Biblioteca Digital del Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa. VIII. El telégrafo (ilce.edu.mx).

Morse inventa el código que lleva su nombre, un sistema en el cual cada letra o número se representaba mediante rayas y puntos donde la raya dura tres veces más que el punto al apoyar el puntero. Morse se encargó de instalar las primera línea telegráfica de Washington a Baltimore en Estados Unidos y en mayo de 1844 envía su primer mensaje. Dos décadas más tarde se logra crear una red telegráfica entre Europa y América cuando en 1866 el físico inglés William Thomson logra instalar el primer cable trasatlántico que conectó a Wall Street en Nueva York con la ciudad de Londres (Braun). Esto nos interesa desde el punto de vista comparativo entre el código Morse y la elaboración de los llamados Khipus que abordaremos en el último capítulo de la investigación, puesto que ambos son sistemas de codificación de información mediante señales discretas, y aunque fueron utilizados en contextos diferentes y con tecnologías disímiles

representan información a través de combinaciones específicas de elementos básicos (puntos y rayas en el Morse, nudos y posiciones en los khipus). Además, esto demuestra cómo los humanos han desarrollado diversos métodos para registrar y transmitir información sin necesidad de escritura convencional.

Característica	Código Morse	Khipus
Medio	Sonoro o visual (señales eléctricas o de luz)	Físico (cuerdas y nudos)
Propósito	Transmitir mensajes de texto	Registrar datos y posiblemente mensajes
Origen	Siglo XIX (Samuel Morse)	Cultura Inca y preinca (siglo XV y antes)
Uso principal	Telecomunicaciones	Administración y contabilidad

Figura 8. Cuadro comparativo señal Morse v/s Khipus, 2025.

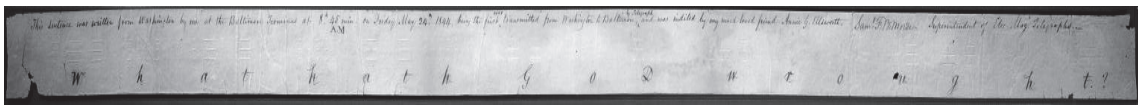


Figura 9. Mensaje telegráfico impreso en código Morse, transcrito y firmado por Samuel F. B. Morse. Este mensaje fue transmitido desde Baltimore, Maryland, a Washington, D.C., a través de la primera línea telegráfica de larga distancia de la nación estadounidense el 24 de mayo de 1844. El mensaje lee “What hath God wrought?” Fuente: Letters of Note, Online Museum of Correspondence. What hath God wrought? (lettersofnote.com).

Unos años más tarde, aparece el primer dispositivo capaz de registrar sonidos en un medio visible, y que de nombre similar al Fonógrafo, sería el Fonoautógrafo. Dicho aparato inventado por Édouard-Léon Scott de Martinville en 1857 y que se traduce como "voz que se inscribe a sí misma" si bien era capaz de registrar el sonido, no podía reproducirlo, solo dejaba una representación visual de las ondas sonoras. Estructuralmente, el Fonoautógrafo consistía de un cuerno o un barril que recogía las ondas hacia una membrana a la que estaba atada una cuerda. Cuando llegaba el sonido, ésta vibraba y se movía, así el sonido podía grabarse en un medio visible. Inicialmente, grababa en un cristal ahumado. Una versión posterior usaba un papel también ahumado y enrollado en un tambor o cilindro. Otra versión dibujaba una línea representando el sonido en un rollo de papel.

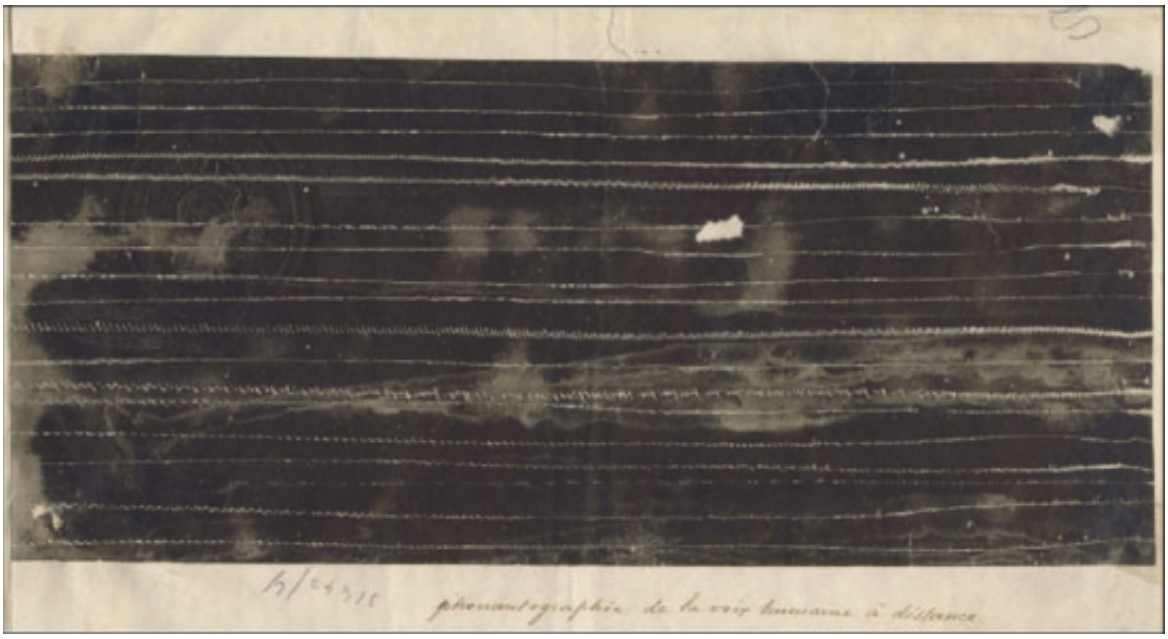


Figura 10. Scott de Martinville, E. (1857). Fonograma de la primera grabación de la voz humana.
https://proyectoidis.org/fonoautografo/

El Fonoautógrafo era considerado como una curiosidad de laboratorio para el estudio de la acústica. “Se usó para experimentos en el campo la audición, para determinar la frecuencia de un tono musical y para estudiar el sonido y el habla” (Ramis). No se entendió hasta después del desarrollo del fonógrafo que la onda grabada por el Fonoautógrafo era de hecho una grabación del sonido que sólo necesitaba un medio de reproducción adecuado para sonar[29]. Ahora bien, su importancia radica en que permitió ver el sonido como una forma física antes de poder escucharlo nuevamente. En ese sentido, la poesía sonora también está relacionada desde la exploración de la materialidad del sonido y de la voz como medio de expresión, no obstante, la posibilidad de reproducción de una partitura vocal hoy en día sería infinita. Diríamos que el Fonoautógrafo comparte con las prácticas de la poesía las formas de visualización y materialización del sonido, es decir, que como el Fonoautógrafo traducía el sonido en una forma visual, los poetas sonoros también exploraban al jugar con la representación gráfica y oral de la

[29] Un equipo logró tener acceso a las grabaciones del Fonoautógrafo de Léon Scott, que estaban guardadas en la oficina de patentes de la Académie des Sciences francesa. Escanearon el papel en relieve, con un sofisticado programa de ordenador desarrollado años antes, por la Biblioteca del Congreso estadounidense. Las ondas del papel fueron traducidas por un ordenador a sonidos audibles y reconocibles. Uno de ellos, creado el 9 de abril de 1860, resultó ser una grabación de 10 segundos (de muy baja fidelidad pero reconocible), de alguien cantando la canción popular francesa "Au Clair de la Lune". Este "fonoautograma" es la primera grabación de sonido conocida, así como la primera grabación que es, empíricamente, reproducible. En 2008, estudiosos de la historia del sonido americano, reprodujeron por primera vez el sonido grabado por un Fonoautógrafo. Fuente: Wikipedia.

poesía. Luego, la exploración de la voz en poesía iba mucho más allá de los significados, similar a como el Fonoautógrafo capturaba las vibraciones de la voz sin necesidad de significado lingüístico. Nunca podremos saber qué era lo que buscaba conseguir Martinville, si visualizar aquellas modulaciones, grabar la melodía de una canción u otra cosa… lo que es cierto es que el Fonoautógrafo representa uno de los primeros intentos de capturar el sonido como fenómeno independiente del significado, y esa misma independencia es clave en la poesía sonora, que explora la musicalidad y las posibilidades expresivas del sonido verbal.

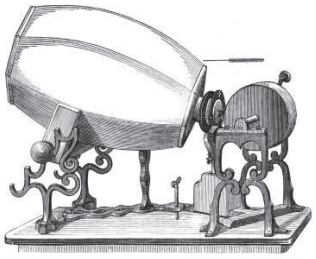


Figura 11. (s.f). Fonoautógrafo. Ilustración. Proyecto IDIS, Investigación en Diseño de Imagen y Sonido. (proyectoidis.org).

Más tarde, en 1877 Thomas Alva Edison creó su Fonógrafo (del griego “sonido escrito”), el cual se convirtió en el primer artefacto en poder grabar y ahora si, reproducir sonido. El fonógrafo utilizaba un sistema de grabación mecánica analógica en el cual las ondas sonoras podían ser producidas por la voz u otros medios, eran transformadas en vibraciones y luego a un surco trazado, al que más tarde se le pasaba una aguja que recogía las vibraciones en el cilindro del fonógrafo. Se produce así en 1877 la primera verdadera grabación conocida (realizada por Edison con la frase “Mary had a little lamb”), es decir: una grabación que podía ser reproducida. Thomas Alva Edison, anunció la invención de su primer Fonógrafo el 21 de noviembre de 1877, y mostró el dispositivo por primera vez el 29 de noviembre de ese mismo año, patentándolo el 19 de febrero de 1878. El fonógrafo constaba básicamente de un receptor, un registrador y un reproductor. El receptor lo constituye la pequeña bocina invertida a modo de embudo cuya parte final la cierra un diafragma metálico que vibraba al hablar frente a la embocadura. Todos los movimientos de la membrana se transmiten a una aguja fijada en su centro. Este movimiento se consiguió, primero manualmente accionando una manivela que movía el soporte y posteriormente con un motor mecánico semejante a un mecanismo de relojería. El estilete o aguja grabadora iba produciendo en su curso (según la presión sonora que incidía sobre la

membrana del diafragma) unas incisiones en profundidad sobre la cera a modo de crestas y valles, consiguiendo así el registro sonoro. Si recordamos a Michel Chion, este define los sonidos fijados como aquellos que han sido grabados, almacenados y pueden ser reproducidos independientemente de su fuente original[30]. Antes del fonógrafo el sonido era solo un fenómeno momentáneo y a partir de la grabación, el sonido quedó fijado en un medio físico (cilindros de cera, discos de vinilo, etc.), lo que permitió su análisis, manipulación y reproducción, elementos clave en la teoría de Chion. Como por ejemplo cuando Chion habla de "escucha reducida", es decir, una forma de percibir el sonido en sí mismo sin asociarlo con su fuente original; y es que el fonógrafo viabilizó este tipo de escucha, ya que el sonido grabado se separaba del contexto de su producción. Así, la grabación fonográfica llevó a la idea del sonido acusmático, aquel que se escucha sin ver su fuente, lo que es central en la estética de Michel Chion y en la música concreta de Pierre Schaeffer. Por lo tanto, sin esta tecnología, el desarrollo de la música acusmática y la escucha reducida no habrían sido posibles.

Figura 12. Marry had a little lab. Grabación de Thomas A. Edison en agosto 12, 1927. En esta grabación, Edison demuestra cómo en 1877 hizo el primer disco en su fonógrafo de papel de estaño. La grabación original no se guardó. Fuente QR: Internet Archive (https://archive.org)

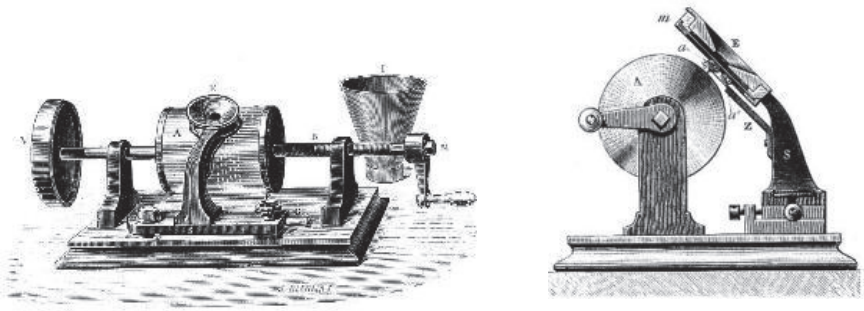


Figura 13. (s.f). Primer fonógrafo de Edison 1877. Fuente: Colección FB. Primeros Registros (coleccionfb.com).

[30] Este concepto es fundamental en la música acusmática, donde el sonido grabado se convierte en un objeto en sí mismo, desligado de su contexto original.

Por otra parte y hay que decirlo, las primeras grabaciones mediante Fonógrafos presentaron dos grandes inconvenientes: Por un lado, el sonido registrado seguía siendo muy deficiente en calidad e intensidad sonora. Además los cilindros se deterioraban rápidamente con su uso debido al desgaste por rozamiento entre la aguja y el surco de cera, desvirtuándose progresivamente los registros originales. Por otro lado, los cilindros debían registrarse uno por uno. Por ello solían disponerse varios Fonógrafos a la vez durante la grabación accionándose simultáneamente, en ese caso, se disponían de tantas copias como de aparatos se habían puesto en marcha. Pero estos dos problemas fundamentales del fonógrafo van a ser resueltos por el Gramófono inventado por el germano-estadounidense Emile Berliner en 1888. El gramófono (del latín gramma, "escritura" y fonos, "sonido") fue el primer sistema de grabación y reproducción de sonido que utilizó un disco plano, a diferencia del fonógrafo que lo hacía a partir de un cilindro. La novedad fundamental de este aparato residía en el modo de efectuar la impresión ya que la forma de estos discos planos permitía sacar de los discos de cera originales copias negativas mediante procesos galvanoplásticos, de las cuales por estampación podían obtenerse una gran cantidad de copias (Colección FB). Además de su ventaja de efectuar copias en serie, su disposición mecánica era superior. La reproducción de sonido se efectuaba dejando el disco encajado en el eje de rotación de la placa giratoria del aparato. A nivel de registro, el sonido se registraba a partir de incisiones de la aguja lateralmente y no sobre el surco (grabación en surcos laterales) como el caso de su antecesor, el fonógrafo[31]. Este cambio en el registro logra un sonido más fiel al original, ya que las vibraciones del diafragma son más precisas, y un menor desgaste del disco debido a la reducción de roces en la aguja.

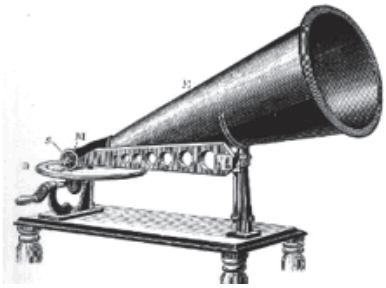


Figura 14. (s.f). Ilustración. El primer prototipo de gramófono por Berliner en 1888. Fuente: Colección FB. Berliner (coleccionfb.com).

[31] Surcos laterales (lateral-cut): El surco se mueve de un lado a otro en un patrón horizontal (como una serpiente). Este fue el sistema usado en los discos de gramófono inventados por Emile Berliner. Surcos verticales (hill-and-dale): El surco varía en profundidad en un patrón vertical. Este fue el método utilizado en el fonógrafo de Thomas Edison y en los primeros cilindros de cera.

Estructuralmente, el gramófono consta de cuatro componentes básicos: el plato giratorio, el brazo, la aguja y el amplificador. Utilizaba un sistema de grabación mecánica analógica en el cual, las ondas sonoras son transformadas en vibraciones mecánicas, que hacen mover una púa que traza surcos que conforman una espiral, sobre la superficie de un disco metálico que ha sido tratado químicamente. En forma inversa, al recorrer el surco de un disco de material termoplástico (Vinilo o cloruro de polivinilo - PVC) que gira en el plato del dispositivo por parte de la púa, se generan vibraciones mecánicas las cuales se transforman en sonido que es emitido por la bocina. Los discos que estaban hechos de baquelita se rompían fácilmente, aunque a pesar de tales limitaciones el gramófono alcanzó rápida popularidad, sobre todo a merced de la fabricación de una vasta colección de piezas musicales registradas por compañías de grabación americanas y europeas. El inmenso éxito del gramófono desembocó en la exigencia de un mejor sonido. Hacia 1920, el anticuado ingenio mecánico comenzó a sustituirse por la grabación y reproducción eléctrica, en la que las vibraciones de la aguja se amplificaban mediante elementos electromagnéticos en lugar de la bocina. Ahora, sin recalcar el tema de la calidad y más bien en la grabación misma, es interesante recordar que para efectos de esta investigación, se hace necesario entender que antes de la grabación, la voz solo existía en el momento de su emisión y con el gramófono, la voz se convirtió en un objeto reproducible, independiente del hablante.

La reproducción mecánica abrió la puerta a una variedad de posibilidades en el arte, como por ejemplo ejercicios relacionados a las alteraciones de la voz, como cambios de velocidad, inversión y repetición, elementos que luego serían fundamentales en la música concreta y el arte sonoro. Gracias a la fijación sonora, la voz dejó de ser solo un medio de comunicación y se convirtió en un material plástico y manipulable en distintos ámbitos artísticos: con Pierre Schaeffer en los años 40, la grabación permitió tratar la voz como un "objeto sonoro" sin conexión con su fuente original, dando paso a una nueva manera de hacer música. Artistas como Antonin Artaud, Kurt Schwitters y Henri Chopin usaron la grabación y manipulación de la voz como un elemento fundamental en la exploración artística, y más tarde, la experimentación con la voz grabada continuó con artistas como John Cage, Laurie Anderson y Björk, quienes exploraron la voz más allá de su uso tradicional. El gramófono fue crucial en la transformación de la voz en una materia artística autónoma, permitiendo su fijación, alteración y exploración como nunca antes. Esta tecnología abrió espacio al arte sonoro, a la poesía experimental y la música electrónica, donde la voz se convirtió en un objeto moldeable y no solo en un vehículo de significado.

Ya en 1888, pocos años después de la invención del Fonógrafo por parte de Edison, el estadounidense Oberlin Smith ideó un proceso para grabar sonidos magnetizando un alambre de

metal. En 1898 el danés Valdemar Poulsen inventa el Telegráfono, la primera máquina que registra el sonido de forma magnética. El Telegráfono consistía en un micrófono (transductor electroacústico) que convertía las ondas sonoras que recibía en variaciones de voltaje (señales eléctricas). Estas señales eléctricas hacían girar un cilindro que tenía arrollado helicoidalmente un hilo de acero. El carrete cilíndrico giraba bajo un electroimán. En el proceso, registraba la variación de intensidad de un campo magnético sobre un hilo de acero donde quedaban grabadas zonas de distinta magnetización. Luego invirtiendo el proceso, las variaciones magnéticas eran reconvertirlas en señales eléctricas y las variaciones eléctricas volvían a convertirse en sonido a través de un altavoz (transductor electroacústico). En 1902, Poulsen sustituyó el hilo de acero por una tira de material flexible cubierta de polvo imantado, anticipándose a las investigaciones posteriores de sistemas de grabación magnética. La máquina ofrecía una calidad de grabación modesta y, por lo tanto, se usaba preferentemente para grabaciones de palabras habladas como teatro o conferencias (Trilnick). El Telegráfono, también conocido como Telharmonium, fue uno de los primeros instrumentos capaces de generar sonidos electrónicos a través de la transmisión de corriente eléctrica, también se dice que fue uno de los primeras invenciones destinadas a grabar un mensaje de voz en el caso de que una llamada telefónica se produjera en su ausencia del usuario. O sea, en cierto sentido, Poulsen inventó el primer contestador automático. Esto lo convierte en un antecedente de los sintetizadores y otras herramientas fundamentales en el arte sonoro, tanto como parte de los fundamentos que promueve la música algorítmica actual.

Mucho más tarde y saltando algunos ejemplos de la fono grabación en el línea temporal, un factor elemental para el registro del sonido fueron los transductores electroacústicos, dispositivos que transforman la electricidad en sonido, o viceversa. Gracias a los transductores entre el año 1920 y 1925 se instaló la grabación y la copia eléctrica del sonido. Ésta tenía tres componentes básicos: el micrófono, el altavoz y el amplificador. El micrófono recoge la señal sonora y la convierte en impulsos eléctricos (variaciones de voltaje). El amplificador aumenta la potencia de la señal eléctrica procedente del micrófono. El altavoz recibe la señal eléctrica del amplificador y la transforma de nuevo en ondas sonoras. Los transductores fueron requeridos en el campo de la radiodifusión y de la telefonía. Así, en 1925 se crea el Tocadiscos, cuando aparecen los amplificadores a válvulas termoiónicas y el "pick-up" o brazo fonocaptor. Es la evolución directa del fonógrafo de Edison y del gramófono de Berliner, con la particularidad de que el giro del disco está controlado por un motor eléctrico. El tocadiscos era y es un sistema de grabación y reproducción electromecánica constituido por un plato giradiscos que rotaba por tracción eléctrica y un brazo cuya punta está dotada de una púa o aguja que es sensible a las vibraciones producidas cuando ella recorre el surco del disco. La reproducción eléctrica de los

discos traía muchas ventajas: poder tener el control de volumen de la reproducción, manejar los sonidos graves y agudos, por ejemplo el plato giraba constantemente a 33 RPM. Para uno de los referentes principales de este estudio, Henri Chopin, Su relación con el tocadiscos reside en que este dispositivo fue una de las herramientas fundamentales para la manipulación y difusión de sus creaciones. Chopin utilizaba grabadoras, magnetófonos y tocadiscos para manipular y reproducir sonidos experimentales en sus composiciones, puesto que utilizó el vinilo como medio de difusión y así publicó muchas de sus piezas, un formato clave para la distribución de su arte en el ámbito de la poesía sonora y la música experimental. Además, y lo que nos convoca, Chopin no solo usaba el tocadiscos para reproducir sus obras, sino que también exploraba la textura del sonido a través de técnicas como la manipulación de la velocidad de reproducción y el uso del ruido como elemento estético, es decir, que la idea de la materialidad estaba presente.

En este mismo en la década de 1930 aparece la grabación magnética. En este tipo de grabación la información se grababa sobre el soporte cuando este pasaba delante del electroimán. Chopin se adentró en la experimentación con cintas magnetofónicas[32] en una época en que la grabación y reproducción de sonidos se estaba digitalizando, por tanto se le atribuye la creación de la poesía sonora que no solo se basaba en palabras habladas, sino en los sonidos y ruidos creados mediante la manipulación de las cintas, como cortarlas, pegarlas, invertirlas o distorsionarlas, en el fondo usaba los casetes para capturar sonidos fragmentados y construir collages sonoros. El soporte podía ser un carrete de hilo, cinta de papel o cinta magnética. El electroimán actuaba reorientando las partículas del material ferromagnético (óxidos de hierro o de cromo) que recubrían el soporte. El electromagnetismo en el que se basaban las grabaciones magnéticas, consistía en crear un campo magnético por la acción que produce la corriente eléctrica al pasar por dicho electroimán[33]. Chopin fue un maestro en la manipulación de las cintas magnéticas. Utilizó técnicas como la corte y empalme, modificación de la velocidad de reproducción, y superposición de capas de sonido para crear piezas que desafiaban las

[32] Todos los equipos de grabación/reproducción magnética de esa época reciben el nombre de Magnetófono o de Magnetofón, aunque esta nomenclatura se la haya apropiado el magnetófono de bobina abierta. Existen tres tipos de magnetófonos: magnetófono de bobina abierta, magnetófono de casete (casete o pletina) y magnetófono de cartuchos (cartuchera). En el caso de lo que nos interesa, el magnetófono de casete utiliza cintas magnéticas de audio en formato de casete compacto, un pequeño estuche de plástico de 10 cm x 6 cm con una cinta magnética de 3,81 mm de ancho, enrollada en dos bobinas de arrastre. Un casete, del francés, "cajita", está diseñado para que pueda insertarse en una grabadora y usarse inmediatamente; elimina la necesidad de enhebrar una parte de la cinta manualmente antes de iniciar la grabación puesto que la cinta comienza en un carrete de alimentación en un lado y se mueve a lo largo de las guías a través del mecanismo de reproducción de discos, después de lo cual pasa al carrete de recogida en el lado opuesto (Britannica, 2022). En esta cinta magnética estaban disponibles dos pares de pistas estereofónicas, una por cada cara.

[33] El electroimán es una bobina de cobre con núcleo de hierro que tiene la capacidad de magnetizar a otros elementos y constituye el núcleo del cabezal de grabación de cualquier sistema de grabación magnética analógica. Los materiales utilizados para la grabación magnética han de ser de alta remanencia magnética, es decir, que la información magnética permanezca aún en ausencia del campo magnético que la creó. En la grabación magnética, las vibraciones sonoras son transformadas en variaciones de voltaje de idéntica intensidad, amplitud y frecuencia mediante un transductor electroacústico (micrófono).

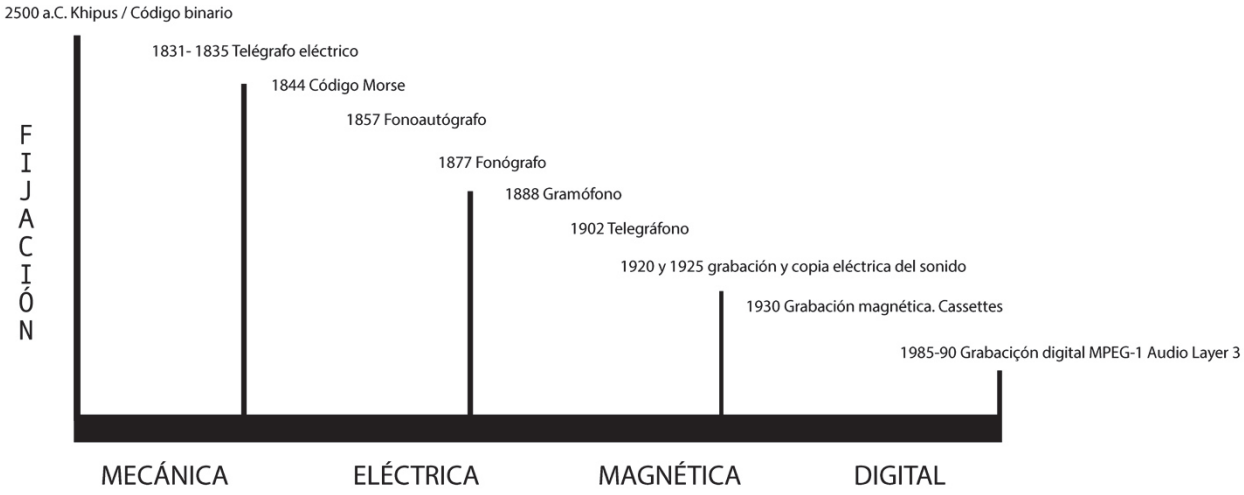
convenciones de la poesía y la música de su tiempo. Su trabajo influyó en la música concreta y en la música experimental, utilizando el casete como una herramienta de transformación.

En el año 1971 se introduce el casete que combinaba la reducción de ruidos Dolby con una cinta magnética de dióxido de cromo, que transformaría al cassette en un formato apto para el uso musical, dando comienzo a la era de los casetes y reproductores de alta fidelidad. En la década de los 1980 se masifica el uso del casete con las grabadoras portátiles, comúnmente conocidas como Walkman (marca registrada por Sony en Japón), donde el usuario podía grabar la selección de música que quisiera y escucharla donde quisiese con o sin auriculares. La introducción de las versiones estereofónicas convertiría al casete en el medio de grabación doméstica por excelencia durante más de 20 años, y más allá de los avances técnicos que supusieron la aparición de los casetes, su importancia radicó en que masificó totalmente el uso de la música, haciéndola accesible a las clases populares lo que sirvió como medio catalizador para el cambio social. "A partir de la segunda mitad del siglo XX, la aparición del casete motorizó una democratización de la música sin precedentes, que tuvo especial importancia para sociedades y culturas en países periféricos (Soto, 2019, p. 141).[34] Como por ejemplo, también en una parte de la subcultura del arte sonoro y la poesía experimental, Henri Chopin utilizaba los casetes como una forma de distribuir sus obras. El formato permitió que su trabajo llegara a una audiencia más amplia, especialmente en círculos de arte de vanguardia, siendo una forma de difusión más accesible comparada con otros medios más costosos.

Finalmente, este apartado no incluye otro medios y mecanismos relacionados al sonido desde un punto de vista de su registro y difusión, como sería la Radio o el CD, debido a que ha sido necesario enfocar en la materia de estudio, en este caso aportando ideas desde e registro de la poesía sonora y uno de sus autores como es Henri Chopin, los sonidos fijados y Michel Chion, el Fonoautógrafo y el registro del habla, liberando algunas hipótesis o preguntas referidas a la idea de que cada contexto es en sí mismo una voz, un tipo de voz que va dejando rastro por medio de las tecnologías y mecanismos que le conciernen a cada época.

[34] El autor Francisco Soto desarrolla esta investigación en torno al contexto argentino durante la llamada "transición democrática". En el contexto de la dictadura chilena (1973-1990) se realizan grabaciones clandestinas, cuyo compromiso militante es substancial. El casete cumple un rol decisivo "pues la circulación de cintas copiadas se erige como un bastión cultural de la resistencia." Fuente: Laura Jordán. "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino" Revista Musical Chilena, Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009, N° 212, pp. 77-102.

Resumen de lo revisado:



I.3. Seis partituras representativas. Breve análisis.



Figura 15. Alumnas/os Institut de Sants. (2023). [Frottage. Papel y grafito]. MNAC.

Desde que concebimos a la voz en este estudio como un dispositivo de transferencia, también hemos ido entrando poco a poco en temas de textualidad y sonido, de composición y visualidad como parte de un mismo mapa y recorrido. La tesis de Marina Buj *Partituras gráficas y gráficos musicales circulares en el Arte Contemporáneo (1950-2010)*[35] trata precisamente sobre ese momento en que por medio de la composición (sonora) se fijan unos asuntos que una vez transferidos a la página se convierten en partituras graficas ejecutables. Partituras que representan una forma de escritura musical, la que integra elementos visuales y sonoros, abordando aspectos sinestésicos y ofreciendo una visión del sonido. La investigación no se enfoca directamente en temáticas sobre la voz, sino que en cómo el grafismo circular en las *partituras gráficas* ha sido utilizado entre 1950 y 2010, explorando su relación con conceptos musicales, artísticos, filosóficos y culturales. El círculo, se destaca como un elemento clave en la notación gráfica, simbolizando conceptos temporales no lineales, como el "tiempo suspendido" o el "tiempo eterno" (Buj, 2015). Por ejemplo, en muchas partituras, especialmente las que emplean discos o estructuras giratorias, la rotación de la partitura cambia la forma en que se interpretan los elementos sonoros. Finalmente, concluye que la notación circular refleja la "circularidad" de la música del siglo XX, una situación similar a la de esta investigación, donde la voz fijada sería indicativa de la construcción de una voz colectiva referida a su propio contexto de producción*, algo que se irá dando cuenta luego de varias vueltas.* También es de destacar*,* que del mismo modo en que Buj realiza una serie de entrevistas con los propios compositores aquí *se fijan* unas reflexiones a partir del relato de las/os propias/os artistas en el mismo formato.

Las piezas que vamos a analizar en este apartado corresponden a seis artistas: Earle Brown, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, John Cage, György Ligeti y Barbara Heller, todas/os artistas dentro de la franja histórica entre 1950 y finales del siglo XX. Una primera cosa es que se trata de creaciones de comportamiento liberado, es decir que por ejemplo no se rigen por indagaciones convencionales, sino más bien que se trata de fonografías y formas caligráficas y también poéticas como una apuesta referida a la músicas aleatoria de la época; bien es cierto que este tipo de prácticas cumplen más de un siglo desde que Filippo Tommaso Marinnetti y Luigi Russolo trabajarán en los manifiestos sobre el arte y el ruido, o desde que los rusos Velimir Khlébnikov i Aleksei Krutxónikh dieran forma a la corriente *Zaum* en el mismo año del manifiesto futurista, 1913, activándose entonces los primeros movimientos del *simbolismo fonético* y los experimentos con el lenguaje. Por otro lado, las partituras de Morton Feldman (1926-1987) se acercan a estos planteamientos, "… comencé entonces a componer música luchando

[35] https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/96609. Visitado el 27.06.2024.

precisamente con esa "intermedialidad": creando una confusión de material y construcción, y una fusión de método y aplicación; la cuestión era concentrarme en cómo ambos podían ser dirigidos hacia aquello difícil de categorizar"[36]. Ahora, visto esto desde un punto físico de la materia, la compresión-expansión del aire ha sido la matriz de una larga historia de sucesos sónicos. ¿Qué oímos, cómo escuchamos y lo expresamos? ¿Cómo han cambiado hoy los trabajos de emisión, reproducción y recepción de la obra de carácter "audible"? Y ¿Cómo entonces ha cambiado la forma de escuchar nuestras propias composiciones a consecuencia de ello? ¿Cómo se compone hoy en poesía de sonido? ¿Cómo se producen estas variaciones gráficas y fonéticas a la hora de componer?. ¿Cuáles son los elementos de visualización de una pieza que es ejecutable?.

Si bien Marina Buj se centró en el circulo como forma de expresión y composición, existen variadas formas de partituras, y las maneras de clasificar y ordenar pueden suscitar diferentes puntos de vista; en todos los casos, la intención de esta investigación no tiene que ver con un archivo de partituras clasificadas, sino más bien, con la posible configuración de un muestrario cronológico que permita una apreciación sobre todo de tipo perceptual de los materiales. Esto quiere decir que el análisis al ser de orden cronológico y sostenerse desde un aspecto sensitivo, lo que interesa es revisar y comparar como con el paso del tiempo el tipo de tamaños, formas, colores, tipografías, símbolos y gráficas que se utilizan va creando variaciones y diferencias; por ejemplo nos planteamos cómo varía la producción cada ciertos años, para qué se compone[37] y que sinergias ocurren en los traspasos de un/a creador/a a otro/a, cómo es tratado el signo sonoro, el código, y cómo se construyen este tipo de partituras que a veces suelen ser esquemas, circuitos, mapas o instrucciones.

> Las partituras gráficas son prácticamente inclasificables, se podría decir que existen tantos modos de escribir como autores. Dentro de la composición sonora surgen "Las formas geométricas solas o en conjunto tienen lugares de interés dentro de la simbología musical. Rectángulos,

[36] En *Pensamientos Verticales* de Morton Feldmann, Caja Negra, 2012. Pág.181.

[37] Sobre todo pensando en que cada época existe un registro de se contexto, y estas partituras dan cuenta de la técnica que se utilizaba en cada momento. Si eran partituras donde se observan cambio en el tamaño de las letras, podemos pensar que eran creadas para el uso de una nueva configuración de la poesía en papel, es decir proliferación de los movimientos de la poesía de vanguardia o moderna (1900). O si más tarde las composiciones partiturales tuvieron otro tipo de auge en la época de la música electroacústica (1950), o más tarde con la era digital a través de softwares (2000). Es decir, que cada época en un promedio de cincuenta años más o menos, fija lo suyo, se ve qué es lo que se activa, y se puede entender a través de estos análisis como influyen la poesía, la pintura, la arquitectura, la música, la performance o el arte de acción, como un sin fin de medios que se acercan y se sirven de este tipo de representaciones para la producción del arte.

> cuadrados y círculos vienen siendo las formas más familiares al construir estructuras organizativas de las composiciones. (Villa Rojo, 2003, p. 244)

En esto último, se han de destacar las partituras realizadas por el arte de acción y mencionadas por Macarena Montesinos Fandiño de la Universidad de Vigo en su artículo *Partituras gráficas en el arte de acción: el cuerpo que suena, el ojo que escucha y la oreja que ve*, describe varios momentos de la historia en que el arte de acción hizo uso de estas composiciones como parte metodológica de las piezas[38]. Por ahora, vamos a revisar de forma breve, seis partituras que provienen de un archivo personal clasificado del artista y profesor del Máster de Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona Josep Cerdà, quien me ha dado la oportunidad de utilizar estos registros con la finalidad de ampliar el estudio. La intención es acotar lo mejor posible desde un análisis perceptual y teórico cierta condición de las imágenes, en aquello que las unifica y que supone una forma de lenguaje artístico canónico. En el artículo *En torno a una partitura de Earle Brown* (2017), su autor Javier Boned Purkiss, incluye los comentarios del académico Federico Soriano (2017), quien se refiere a lo siguiente:

> …la estrecha relación entre las formas de representar el pensamiento musical, ritmos y signos, y el propio resultado sonoro ejerció un control férreo sobre la evolución y desarrollo del pensamiento musical. Supuso un cierto condicionante preventivo sobre el nacimiento de nuevos sistemas sonoros. Resulta evidente que ciertos planteamientos vanguardistas que arrancaron planteando subvertir melodías, sonidos, etc., necesitarán modificar la manera en que se fijaban los signos musicales sobre el papel. Así, en unos casos, donde lo que se primaba eran los sonidos frente a la composición, las partituras adquirían el aspecto de un puro esquema, tanto más sumario y simplificado cuanto más indiferente es a su realización sonora. Una partitura se parecerá

[38] "La partitura gráfica ha alcanzado un nivel tan alto de hibridación, que resulta realmente difícil establecerlas como un movimiento artístico con unas características delimitadas concretas, ya que establece lazos de unión con las artes plásticas, la poesía visual, sonora. Así mismo, sus formas de escritura están relacionadas con múltiples formas de notación de carácter abierto, relacionadas con la notación musical y cinética. En el ámbito de arte de acción, la partitura gráfica, se presenta como un recurso metodológico que puede estar presente en las diferentes fases del proceso creativo como una herramienta o medio. Así mismo la partitura también puede ser un fin en sí mismo cuando nace con el único fin de ser vista, como obra plástica. En el presente artículo se revisan algunos de los principales enfoques desarrollados en torno a estas manifestaciones artísticas, atendiendo a su nacimiento, al uso como recurso metodológico y a algunas de sus diversas tipologías, buscando correspondencias con obras de reciente creación. […] Así mismo, los compositores contemporáneos, influidos por los por los avances tecnológicos y el nacimiento de la música electrónica, encuentran en la experimentación de la notación musical una nueva forma de creación, un acto subversivo, donde lo visual pasa incluso a ser más importante que el propio resultado sonoro, dando lugar a las partituras gráficas. […] Por otro lado, la influencia de Cage como docente a través de su metodología experimental". Artículo completo en: https://www.investigo.biblioteca.uvigo.es/xmlui/bitstream/handle/11093/1788/MontesinosFandi%C3%B1o_Macarena_Fugas_e_interferencias_2019.pdf?sequence=4&isAllowed=y Visitado el 24.03.2024

> entonces a una colección de signos ambiguos, que no tienen un significado preciso o unívoco, junto a una amplia lista de traducciones de los mismos. En otros casos, donde el tiempo o la duración será el objeto de intervención musical, la traducción que cada nota mantenía tradicionalmente dejó de aplicarse, apareciendo nuevas convenciones. Las marcas que traducen tiempos y ritmos no son correlativas con unidades de medida sino con indicaciones aproximadas, pudiendo incluso depender de factores externos o de otras partes de la ejecución. Interesa más dar unas pautas de montaje o ejecución que definir exactamente el resultado. Las partituras se llenan de signos que transmiten gestos ejecutivos o acciones instrumentales encargadas de producir el indeterminado resultado sonoro deseado. Son partituras paralelas a la escritura de acción… basadas en la libertad que el compositor otorga al intérprete. Así las partituras se han convertido en catálogos a-significantes que el artista decodifica como quiere. Puede inventarse nuevas posibilidades, otros órdenes, incluso tiene libertad para elegir el instrumental.

Por tanto, la primera partitura que vamos a revisar corresponde a Earle Brown (1926-2002), artista norteamericano que figuró dentro de la Escuela de Nueva York, donde también estaban Morton Feldman y John Cage entre otros artistas de la época. El trabajo desde la indeterminación y la aleatoriedad hacen del trabajo de Brown uno de los referentes en la exploración musical, del tipo de partituras visuales que persisten hasta hoy en día, y de todo tipo de informaciones gráficas con notaciones e instrumentos variables que permitieron ensanchar el mundo de la improvisación y del panorama del sonido en general. La creación de partituras gráficas, y en concreto esta de Earle Brown, tal vez es que se corresponde con la creación de un nuevo tipo de sistema donde los elementos son ordenados de una manera que la narrativa deja de ser lineal, se convierte por tanto en un proceso de sugestión sobre la experiencia continuada del ojo, el pensamiento y el oído casi al unísono. Si lo apreciamos de cerca o detenidamente, se trata sobre todo de situaciones gráficas más que de composiciones metódicas. Poseen valores no determinados pero sí integrales y válidos. Porque en esta época, no solo la música se volvió indeterminada, sino que también la literatura, la escritura de ideas, poemas o ensayos visuales tienen cabida en esta dimensión de la partitura[39]. Si pensamos en la obra pictórica de Jackson

[39] Brown "…desarrolló así el concepto de «forma abierta», el mismo que adoptaron en Europa compositores como Boulez y Stockhausen. Ese concepto alcanzó la madurez en los años sesenta, y confluyó, aproximadamente en los mismos años, con las ideas sobre la poética de «obra abierta», término acuñado por el semiólogo Umberto Eco, forma de hacer que tenderá a proponer al intérprete actos de libertad consciente, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotable entre los cuales él mismo deberá instaurar la propia forma, sin estar determinado por una necesidad que pudiera derivarse de los modos definitivos de organización de las obras. Estas van a permanecer inagotables y abiertas en cuanto ambiguas, ya que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad. Nos indica Eco que «…esta

Pollock seguro que encontramos alguna semejanza, o la obra de Rauschenberg, acentuando los negros en el primero y el puntillismo o el flujo óptico en el segundo. La interpretación de un contexto es algo que define la producción de una época.

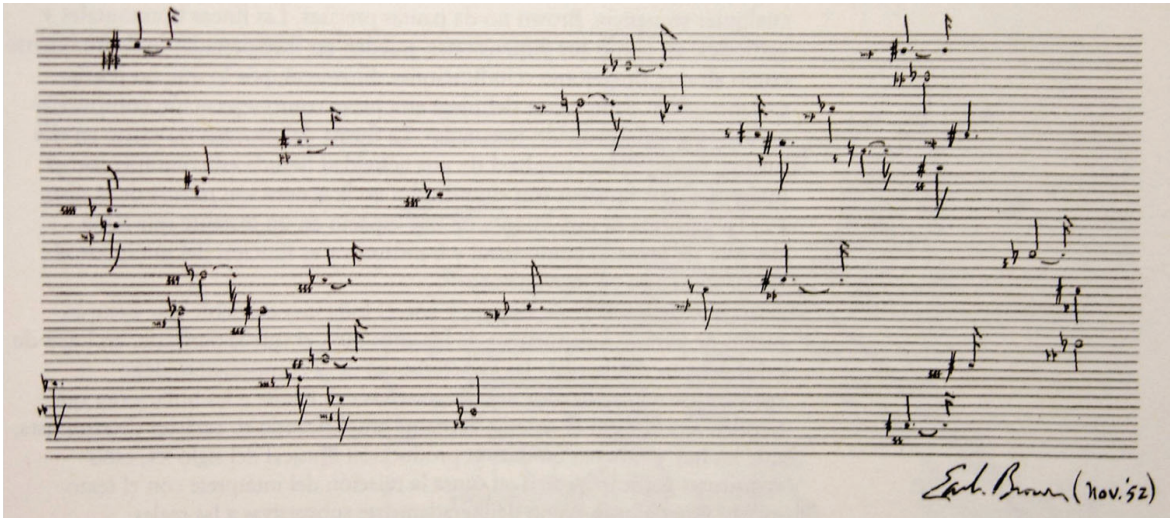


Figura 16. Brown, H. (1952). *November 1952 ("Synergy")*. Parte de la colección *Folio and Four Systems* (1952-1954) de Earle Brown. [Partitura grafica]. Imagen digitalizada que corresponde al archivo de Josep Cerdà.

Otro ejemplo es la obra de Iannis Xenakis (1922 -2001)[40]. Podemos observar que no se trata solo desde las formas o los dibujos que se van configurando a medida que compone, sino que el sentido de sus partituras se corresponde con algunos de los elementos adquiridos durante su estancia como ingeniero en el despacho del arquitecto Le Corbusier en Francia[41].

nueva poética propone estructuras artísticas que exigen un particular compromiso autónomo del usuario, a menudo una reconstrucción casi siempre variable, del material propuesto, y refleja una tendencia general de nuestra cultura hacia procesos en los que, en vez de una secuencia unívoca y necesaria de acontecimientos, se establece un campo de probabilidad, una «ambigüedad» de situaciones capaz de estimular actitudes de acción o de interpretación siempre distintas".
Fuente: https://www.realacademiasantelmo.org/aproximacion-a-la-arquitectura-de-norman-foster-2/ Visitado el 03.05.2024

[40] Xenakis, antes de llegar a París en 1951, había luchado en Grecia durante la Segunda Guerra Mundial y era parte del Frente de Liberación Nacional Comunista. Fue condenado a muerte y se le derogó la ciudadanía griega tras el "Terror Blanco", pero Xenakis consiguió un pasaporte falso y desde allí cruzó hasta Francia.

[41] Obra orquestal considerada su primera obra importante y un referente de la música contemporánea por su uso pionero de masas sonoras a través de glissandi. Desarrollada con la influencia del Modulor de Le Corbusier (sistema arquitectónico de medidas que utiliza las proporciones del cuerpo humano como base) y el concepto de sonido en masa, la pieza emplea glissandi individuales en las 46 cuerdas para crear texturas masivas y dinámicas, marcando un alejamiento radical del serialismo de la época.

Metástasis es una composición para gran orquesta que presenta un lenguaje musical radicalmente diferente al de su época, la llamada "música estocástica" basada en principios matemáticos y en la aplicación de conceptos de la teoría de conjuntos y cálculos probabilísticos. Esta técnica busca crear una textura sonora densa y en constante transformación[42].

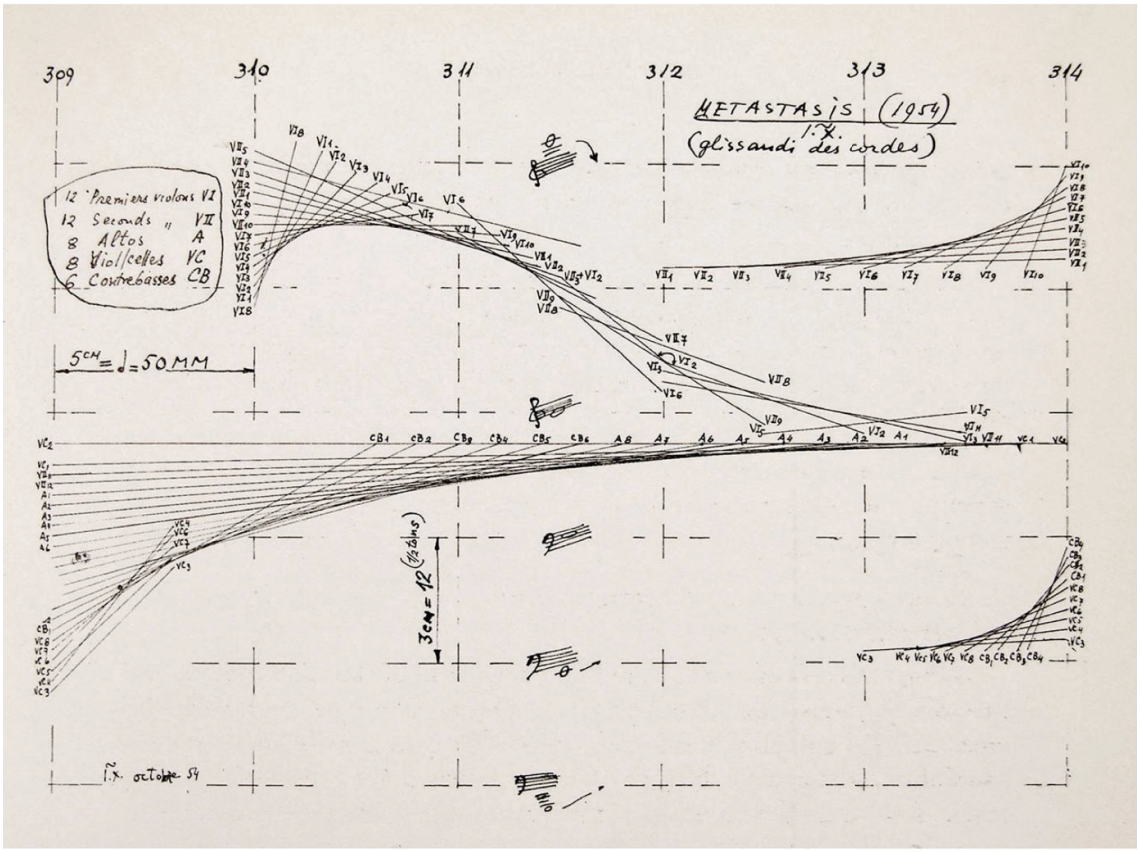


Figura 17. Xenakis, I. *Metástasis.* (1954). [Partitura grafica]. Actualmente ubicada en el Archivo de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles. Imagen digitalizada que corresponde al archivo de Josep Cerdà.

No es casualidad que varias de sus composiciones jueguen esta suerte de dinámicas donde se aprecian tanto grafismos musicales con cruces matemáticos y dialécticos. La obra de Xenakis es compleja, y en *Metástasis* (1953-54) en particular, una pieza para orquesta donde 61 instrumentistas tocan a la vez cada uno una cosa diferente, se trata del "sonido en masa"[43].

[42] En cuarteldeartilleria.es/2023/11/03/60-descubrimiento-semanal-monoton-metastasis-iannis-xenakis/. Recuperado el 20.03.2022

[43] "La partitura de *Metástasis* está escrita utilizando una notación gráfica que representa gráficamente las diferentes secciones y los cambios en la dinámica y la densidad del sonido. Esto permite una gran libertad interpretativa por parte de los músicos y enfatiza la importancia de la textura y la estructura en lugar de la melodía y la armonía tradicionales. La obra comienza con una serie de secciones en las que los diferentes grupos instrumentales presentan patrones rítmicos y melódicos independientes que se superponen y se entrelazan entre sí. La música evoluciona gradualmente, creando un paisaje sonoro de gran intensidad y energía. A medida que avanza

John Henken Director de Publicaciones de la Filarmónica de Los Ángeles se refiere a la pieza Metástasis de Xenakis de la siguiente manera:

> Se interesó por el sistema de proporciones numéricas de Le Corbusier, que el arquitecto describió en sus publicaciones de *Modulor*. Xenakis pronto pensó en aplicar algunos de estos conceptos a la composición musical. Aunque tenía una amplia experiencia musical, el entrenamiento formal de Xenakis era limitado. En París comenzó a recuperar el tiempo perdido tomando el curso de análisis de Messiaen en el Conservatorio y estudiando en privado con Honegger y Milhaud. Con su interés de ingeniería y arquitectura en las masas y formas de sonido, no es sorprendente que las primeras composiciones de Xenakis fueran para orquesta. Le gustaban particularmente los instrumentos de cuerda en masa por su habilidad para deslizarse suavemente a través del continuo del tono. Estos elementos se reunieron en *Metastaseis*, compuesta durante 1953 y 1954 y presentada por primera vez en el Festival de Donaueschingen de 1955 bajo la dirección de Hans Rosbaud. Xenakis tradujo *Metastaseis* como "transformaciones dialécticas", y la transformación de las estructuras y parámetros musicales iba a ser un foco constante de las composiciones de Xenakis […] aplicó algunas de las progresiones geométricas del *Modulor* de Le Corbusier a la organización de las estructuras interválicas y a la duración de la dinámica y los timbres […] *La metástasis* comienza con las cuerdas - y cada parte de la cuerda se anota individualmente, 46 en total - al unísono en un Sol suave natural. Una por una, las cuerdas se deslizan en glissandos cuidadosamente trazados, creciendo rápidamente hasta convertirse en una masa de zumbido furioso, con extremas alternancias de dinámica y timbre. Una sección de textura más delgada tiene las partes anotadas en tres firmas de tiempo diferentes, coincidiendo en cada compás. Los vientos y la percusión agitan las aguas, particularmente en la segunda mitad de la obra, pero esta es ciertamente una música centrada en las cuerdas. El cierre presenta glissandos masivos antes de asentarse en un zumbido unísono de Sol sostenido, que se desvanece de *fff* a *ppp*. (Heneken, J. S.f) [44]

la composición, la música se vuelve cada vez más caótica y disonante, con fuertes cambios de dinámica y densidad sonora". https://cuarteldeartilleria.es/2023/11/03/60-descubrimiento-semanal-monoton-metastasis-iannis-xenakis/ Visitado el 27.07.2023

[44] https://es.laphil.com/musicdb/pieces/2339/metastaseis# Visitado el 04.09.2023

Por último y respecto a un sentido netamente gráfico, lo que Xenakis estaría tal vez fijando, posee una profunda conexión con la mirada arquitectónica de Le Corbusier, puesto que la partitura posee esa tentativa de la imagen funcional poco ornamental, los grafismos justos para su funcionalidad, las instrucciones con letra pequeña, los trazos como si fueran los de un puente colgante y las separaciones a modo de secciones simples donde la lectura tiende hacia un tono racionalista más que intuitivo o creacionista. Con esto me refiero a que la partitura posee una lógica funcional, donde se dinamizan todas las partes como si el orden fuera aparente y realmente lo es. Luego, con *una pantalla* de fondo más similar al grafismo de Earle Brown que al de Xenakis, pero de construcción similar y cercana, lo que Karlheinz Stockhausen viene a exponer son composiciones para música electroacústica. Esto supone una nueva deriva para la composición musical, puesto que "para Stockhausen lo central ya no es la búsqueda de objetividad (garantizada por la parametrización de valores cuantitativos) sino *la manera en que en la escucha se construye una experiencia del tiempo que hace al sonido devenir música.* Esto será fundamental para la realización de *Kontakte* (1958-60), última obra electrónica de Stockhausen durante los 50"[45]. Pero ya en 1954 se podía observar esta forma de componer que se refirió primeramente a la música experimental, y más tarde al arte sonoro; de aquí resultaron las nociones de partituras gráficas o gráficos musicales, de planificaciones en el caso del arte de acción, y de las notaciones o dibujos fonográficos en el caso de la literatura y el campo de exploración de la escritura en general.

[45] En *Derivas del serialismo en las obras electrónicas de Karlheinz Stockhausen. Mediación técnica y producción de híbridos en el Laboratorio de la WDR.* Santiago Johnson. Universidad de Buenos Aires, 2022.

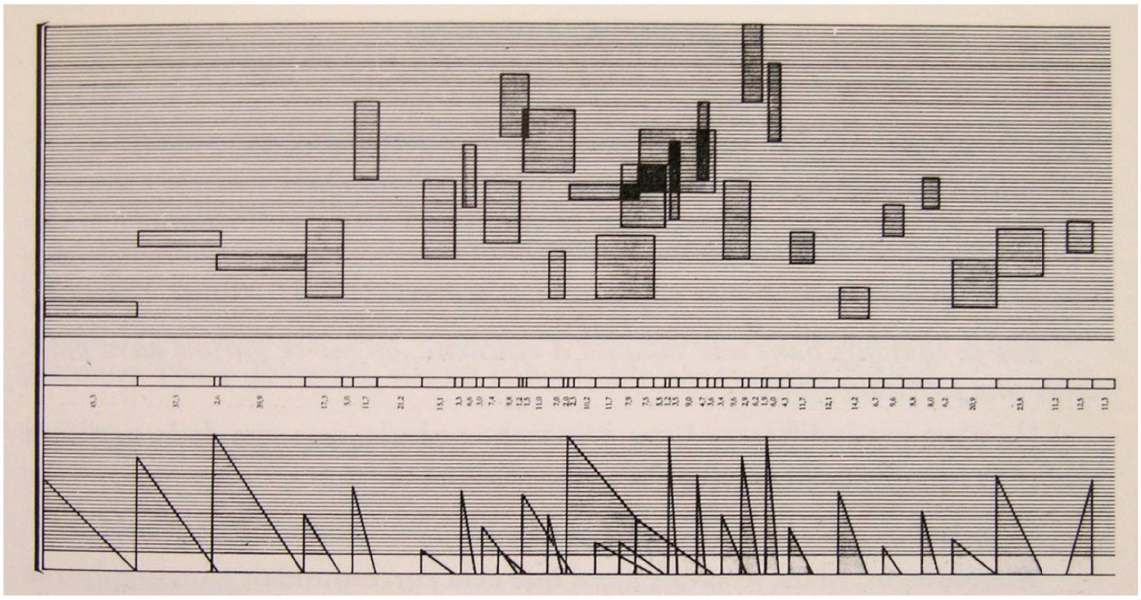


Figura 18. Stockhausen, K. (1953-54). *Klavierstück XI* [Partitura grafica]. Archiv der Stiftung Haus der Musik en Kürten, Alemania. Imagen digitalizada que corresponde al archivo de Josep Cerdà.

En esta partitura Karlheinz Stockhausen, representa "en horizontal los centímetros de cinta (tiempo). Los cuadrados representan mezclas de sonidos senoidales. En el sistema inferior se representan envolventes" (Caeiro, 2009). Esta realidad sonora que presenta Stockhausen se basaba sobre todo en la representación de la unidad en el tiempo musical, haciendo "uso de su notación gráfica, la innovación de sus técnicas para componer; desde la música concreta hasta sonidos sintéticos, polirritmos, múltiples tempos simultáneos, serialismo total, improvisación controlada y otras técnicas aleatorias"[46], (Villanueva, R. 2024). Cabe mencionar el cuestionamiento propuesto por Martí Ruids, artista sonoro y director de esta tesis, si acaso todo lo que se fija comparte una misma naturaleza o si hay más de un tipo de función, como por ejemplo si se trata de la escritura de unos asuntos o de las indicaciones de otras cosas que se fijan para que luego ocurran cosas inauditas durante su ejecución. No sería lo mismo una onda compuesta por un espectrograma o un surco grabado físicamente que un trazo libre hecho a mano.

Avanzando en la línea de tiempo, la obra *Catridge Music* de John Cage forma parte de esta forma de registro, sobre todo porque la figura de John Cage significó una suerte de puente entre los artistas antes mencionados (M.Feldmann, I. Xenakis, E. Brown) y los que seguirán continuación. Porque Cage marca toda una época o al menos cruza de siglo con su teoría sobre

[46] En http://innovamusicalat.clariperu.org/2015/12/karlheinz-stockhausen-heroe-o-villano.html Visitado el 17.06.2024.

el silencio, la observación de lo musical, las ideas sobre las escuchas, la modulación de la palabra o el sonar del pensamiento como fluido. Cage es el creador de una nueva estética dice Carmen Pardo en *La escucha oblicua, una invitación a John Cage* (2014):

> esconder la belleza cognoscitiva, la que ha surgido en la representación creada por el sujeto porque, cuando se esconde la belleza como categoría, la belleza en cuanto a sentimiento se expande por todo […] antes al contrario, señala Cage parafraseando a Rauschenberg, la belleza termina donde el arte comienza. En consecuencia, si el arte comienza en las categorías, allí no habrá belleza, solo acotación. Si dejamos en cambio que las cosas sean, la belleza aparecerá en todo. (Pardo, C. 2014, p.145).

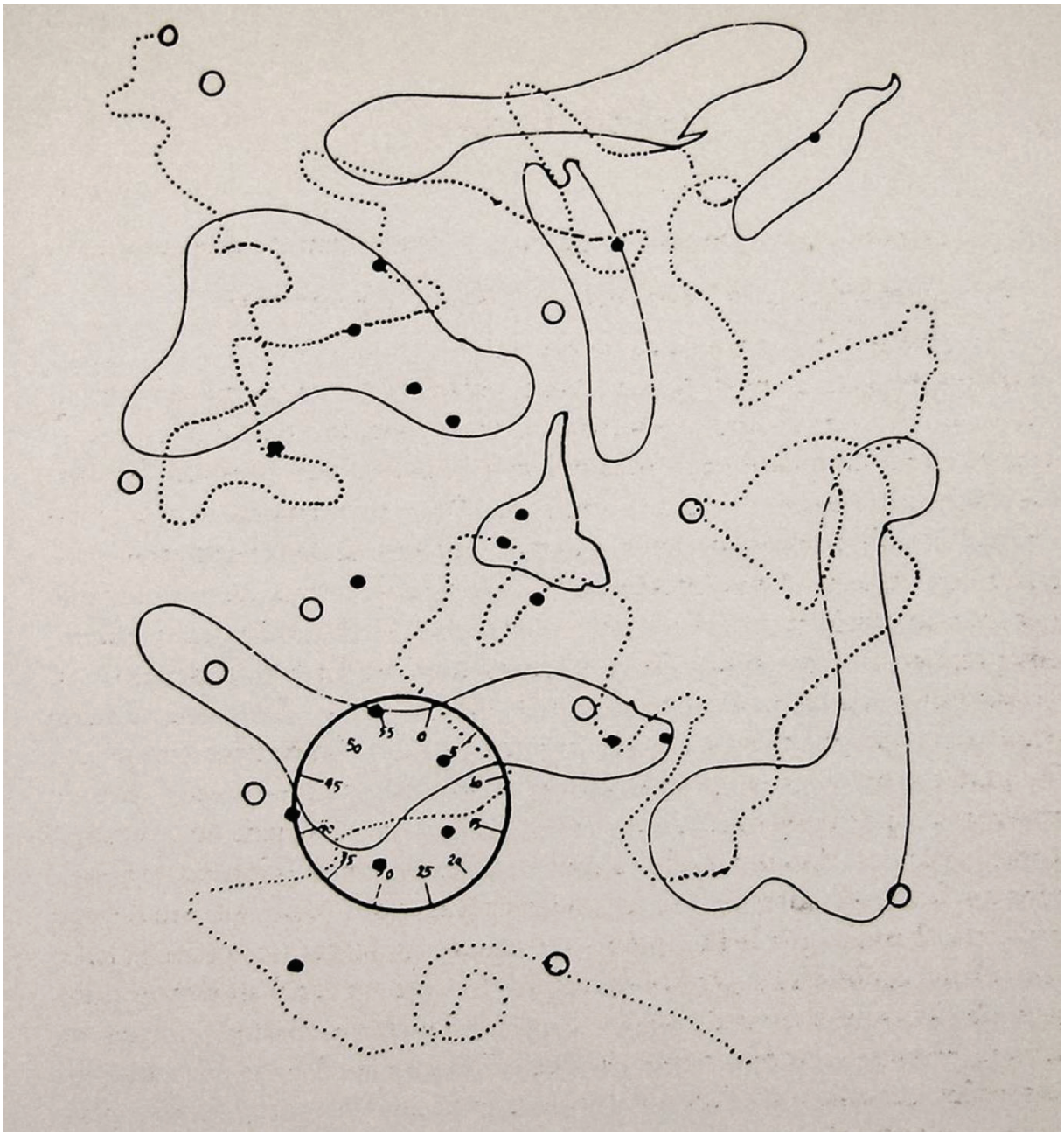


Figura 19. Cage, J. (1960). *Catridge Music.* [Partitura grafica]. Archivo John Cage Trust.
Imagen digitalizada que corresponde al archivo de Josep Cerdà.

Aunque no siendo este el apunte que más nos interesa de *La escucha oblicua* (Ensayosextopiso, 2014) de Carmen Pardo, si que es interesante a la hora de entender la filosofía por la que se movía y por la que movilizaba a los demás artistas de su época el autor de *4´33´*

(1952), una pieza en la que demostró cómo por medio del silencio (sin llevar a cabo ninguna ejecución instrumental durante cuatro minutos y treinta y tres segundos) se podía configurar una pieza a través del sonido ambiente de un teatro lleno; una ocurrencia estética propuesta por Cage pero también por los surrealistas a principios del siglo XX, cuando André Breton procuraba generar un largo silencio antes de hacer estallar el ruido en sus composiciones. Se trataba necesariamente de esto que menciona Carmen Pardo, de cuando dejamos que las cosas sean o que nos anticipamos a ese momento creando un *mutte,* es allí donde las cosas comienzan a ocurrir. Esta conexión con la multiplicidad o la pérdida de los juicios de valor permite que uno de los artistas fundamentales del siglo pasado produjeran piezas tales como *Catridge Music.*

La partitura de Catrige Musics fue pensada para el trabajo con intérpretes de forma aleatoria, en la que la ruta de esta composición estaba trazada por el movimiento de las/os ejecutantes. Admirador del compositor y pianista francés Erik Satie (1866-1925), John Cage estaba situado más al lado de la anarquía que muchos de la época, quiero decir, que sus composiciones lograron influir desde un modo profundo de pensar las cosas, no desde una postura. Las partituras de Cage era un medio en sí mismas, y como Catridge Music son tipos de partituras más cercanas a un tipo de "música gráfica" que involucra el arte de acción que necesariamente partituras musicales.

> En la década de los sesentas, el compositor y artista visual Román Haubenstock-Ramati, realizó una diferenciación entre las partituras gráficas y gráficos musicales. Las partituras gráficas se presentan como un código compuesto de signos y símbolos, que sirven para ser interpretadas. Los gráficos musicales sirven para ser vistos, funcionan como un cuadro. Su interés reside en lo estético y no necesitan ser interpretados. El compositor chileno León Schidlowsky realizó obras solo para ser vistas en la década de los setentas y ochentas. En vez de gráfico musical las llamó música gráfica. El artista y compositor Llorenç Barber las llamó músicas visivas. Su obra Cuaderno de Yokohama es un ejemplo de ello. El propio autor, en un viaje a Japón que realizó en 2005, a modo de entretenimiento, fue dibujando música en lo que él llama "cuaderno de audio". Un total de 17 piezas musicales para ser vistas y 17 textos, uno por cada pieza musical, escritos por el propio autor en el 2009. Otro libro de gráficos musicales cuyas cualidades son estéticas y no es necesaria su interpretación es *Mo-No: Music to be read* del compositor Dieter Schnebel. En el arte de acción existen las partituras que sirven para ser vistas

y no accionadas. Son obras plásticas, desarrolladas por artistas del ámbito de la acción, que muchas veces se realizan paralelamente y funcionan como parte de la documentación de la performance. Este tipo de partitura para ser vista ya no es un medio, es un fin. No sirve para ser interpretada, pero sí contemplada. Artistas como Nieves Correa llevan años realizando este tipo de obras visuales. En una sola imagen sobre papel sabe condensar todo el acto performativo, incluyendo aquellos objetos, fotos y formas que se presentaron en la acción [47].

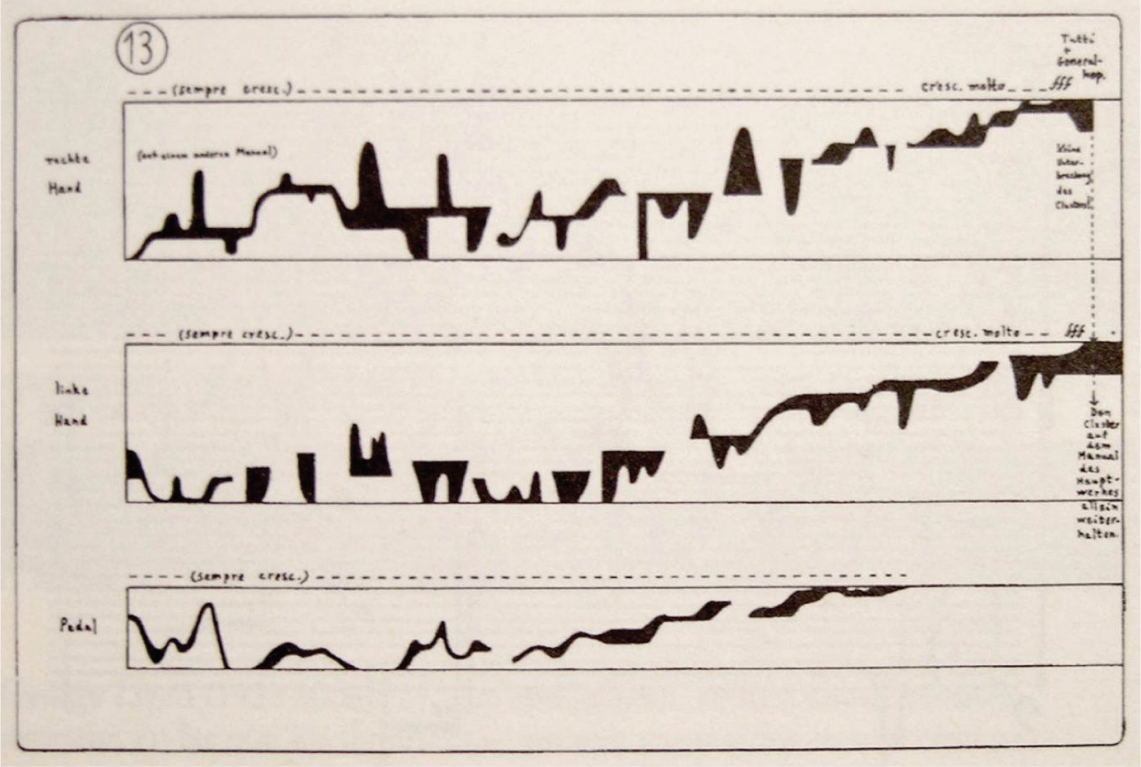


Figura 20. Ligeti, G. (1967). Ejercicio partitural al parecer dentro de una serie. [13].
Imagen digitalizada que corresponde al archivo de Josep Cerdà.

[47] Por Macarena Montesinos Fandiño de la Universidad de Vigo en su artículo *Partituras gráficas en el arte de acción: el cuerpo que suena, el ojo que escucha y la oreja que ve.* Fuente.

Las conexiones entre estos artistas de una época en gran parte se refieren a los sistemas de notación que estaban creando, de esta manera "muchos lenguajes, códigos, signos de representación y comunicación complejos con carácter híbrido" hacen que "la partitura *se convierta* en tantos modos de hacer como autores hay" (Montesinos, M. 2019). El caso de György Ligeti (1923-2006), compositor de origen húngaro residente en Austria, es otro de los casos de estudio y ejemplo de cómo el sonido y la composición visual de *lo que suena*, posee un valor plástico ineludible, tanto así que muchas de sus composiciones o músicas, fueron utilizadas en algunas de las películas del director de cine Stanley Kubrick. Porque la plasticidad del sonido crea imágenes del sonido, cosas que se ven por medio de lo que suena, y eso para el cine posee un valor fundamental, lo que en paralelo Miche Chion estudiará conceptualmente en su libro *La* Audiovisión (1991). Seguimos pensando en la idea de cómo el pensamiento y el proceso creativo pueden fijar el modo y las formas de expresión de una época. Tal vez algo visto, pero que desde el campo de la sonoridad y su visualización aún queda terreno por conglomerar.

Ligeti, creador de *El gran macabro* en 1974, ópera del género escénico-vocal que es considerada una de las obras principales del autor, se dedica a la exploración de notaciones gráficas con la finalidad de traducir visualmente el sonido y así poder escribir determinadas situaciones en que el sonido juega con las alturas, los volúmenes o la duración y extensión de estos. Lo que podemos observar en esta partitura se refiere sobre todo a un tema de espesores y de progresión de la pieza al parecer partida en tres pistas o instrumentos de ejecución en progresión con juegos de volúmenes. El lenguaje indeterminado en estas creaciones se hace plausible por medio de unas formas que acaban por configurar el lenguaje sonoro del artista, en tanto que en la forma de dibujar o de anotar por medio de simbolismos se comienzan a encontrar elementos comunes de composición: incluso si nos fijamos en todas las partituras de este breve análisis, uno de los rasgos comunes es la presencia de las líneas de ejecución, más o menos densas, y la forma de indicar la temporalidad y la dinámica de las piezas, por medio de apuntes en los márgenes o los dibujos de desarrollo que indican hacia donde se pueden dirigir un instrumento. Lo que estaría dando cuenta la íntima relación que existe entre lenguaje y pensamiento, una corriente que atravesó toda la mitad del S. XX.

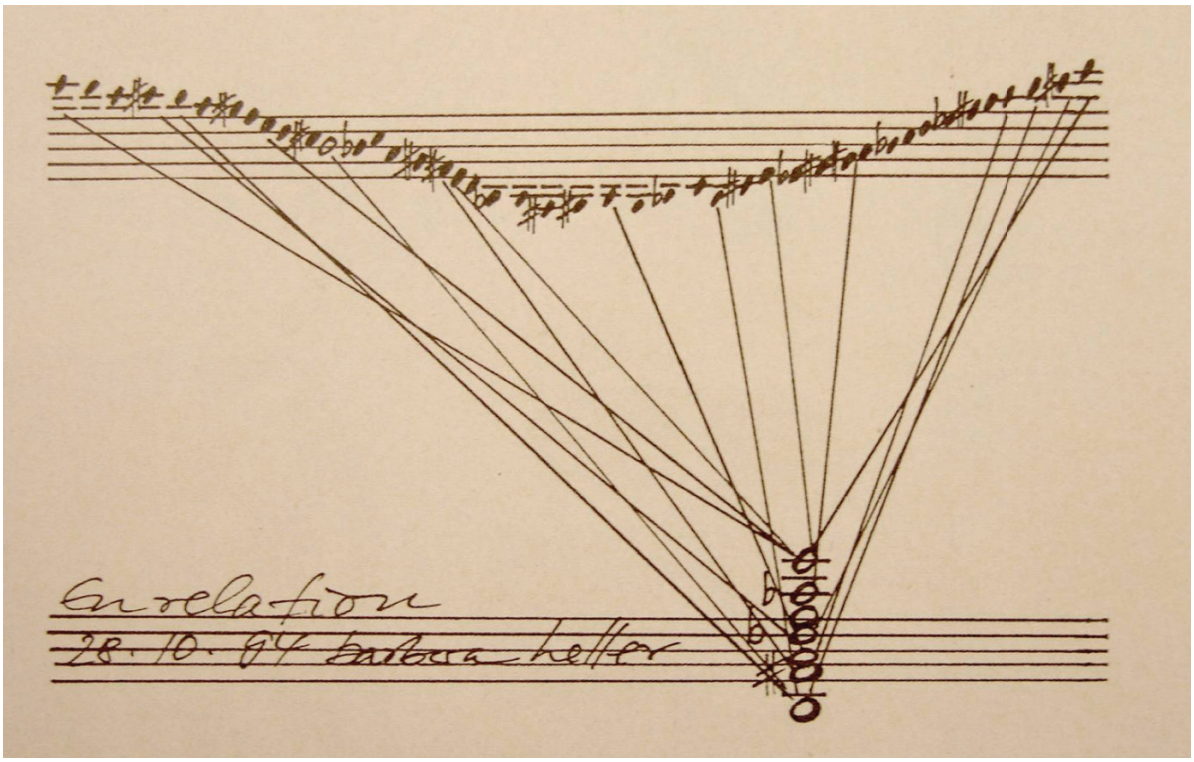


Figura 21. Heller, B. (1994). *En relation* (n.º 19 dentro de la colección). [Kartenspiele / Playing Cards]. Editorial: Furore Verlag (Kassel, Alemania). Número de catálogo: FUE 1500. Imagen digitalizada que corresponde al archivo de Josep Cerdà.

En las descripciones de Joscelyn Godwin en *La cadena áurea de Orfeo* (Siruela, 2009) nos avanza la idea de como la música especulativa, intuitiva desde un sentido macro i microcósmico del ser y la materia "la música es el punto en el cual se deshace la dicotomía entre la ciencia y el arte, donde cada cantidad es también una cualidad, y cada momento psíquico, físicamente demostrable" (Godwin, 2009, p. 47), sentencia. Esto nos guía por el camino de la composición aleatoria donde las cifras matemáticas son tan potenciales como las indicaciones lingüísticas, los gestos pictóricos y poéticos, como también el cambio de paradigma numérico pitagórico que de pronto se ve sostenido por la creación casi espiritual y cosmológica del artista, en cuanto a la expansión de los formatos y lenguajes se refiera.

Ahora bien, El trabajo de Barbara Heller[48] es otro indicador del carácter performatico en la creación de partituras. En este ejemplo podemos ver cómo el lenguaje gráfico y el musical se

[48] Un asunto relevante y que da para mucho, es que de las seis partituras en revisión, una sola de ellas corresponde a la creación de una mujer, Barbara Heller compositora y pianista alemana nacida el año 1936, estudiante del pianista americano David Tudor. Es importante y cabe destacar que las presencia de las mujeres en el campo del sonido, tanto a nivel técnico como creativo siempre ha estado presente y que hoy en día existe una mayor equidad a la hora de programar o presentar nuestro trabajo. La selección de estas seis partituras no se refiere en ningún caso a la invisibilización de las mujeres como productoras de arte, durante el segundo Capítulo podremos leer las voces y propuestas de muchas creadoras contemporáneas.

funden, y como en todas las partituras el campo de las artes visuales es sugestivo de la representación de formas que nos vinculan a la intuición musical, propia del paisaje y la condición humana. En el caso de esta composición no existen indicaciones al margen pero dan la idea de que la línea melódica es sostenida o elevada desde una masa sonora donde aparece a un costado la firma de la artista. Podemos pensar en una pintura y no, en unos códigos de composición donde la autora está presente connotando la presencia de un objeto visual más que de una partitura propiamente. Incluso existe una llamada a la arquitectura de un paisaje o el dibujo de un vuelo que dialoga con las corrientes del lenguaje indeterminado, azaroso y progresivo. Desde le punto de vista de Fernando Pérez, artista que forma parte del capítulo II de la tesis:

> …el lenguaje suena en la voz (fonética), se inscribe visualmente en superficies por medio de trazos (grafemático) y produce sentido, significa (semántico). Es aproximadamente lo que Ezra Pound llamaba melopoeia, fanopoeia, logopoeia, y los poetas concretos brasileños lo verbi-voco-visual. (Pérez, 2024).

Cerramos con esta referencia puesto que todas las partituras puestas en materia de análisis y comparación se configuran al parecer desde un estado poético de las cosas “no con el objeto de normalizar no se sabe qué, sino para dejar brotar el nuevo modo en que el sonido atraviesa el oído, la forma en que la imagen impresiona el al ojo”. (Pardo, C. 2014, p.151).

I.4. Trabajo de campo. Cartas, suelos y espacio expositivo.

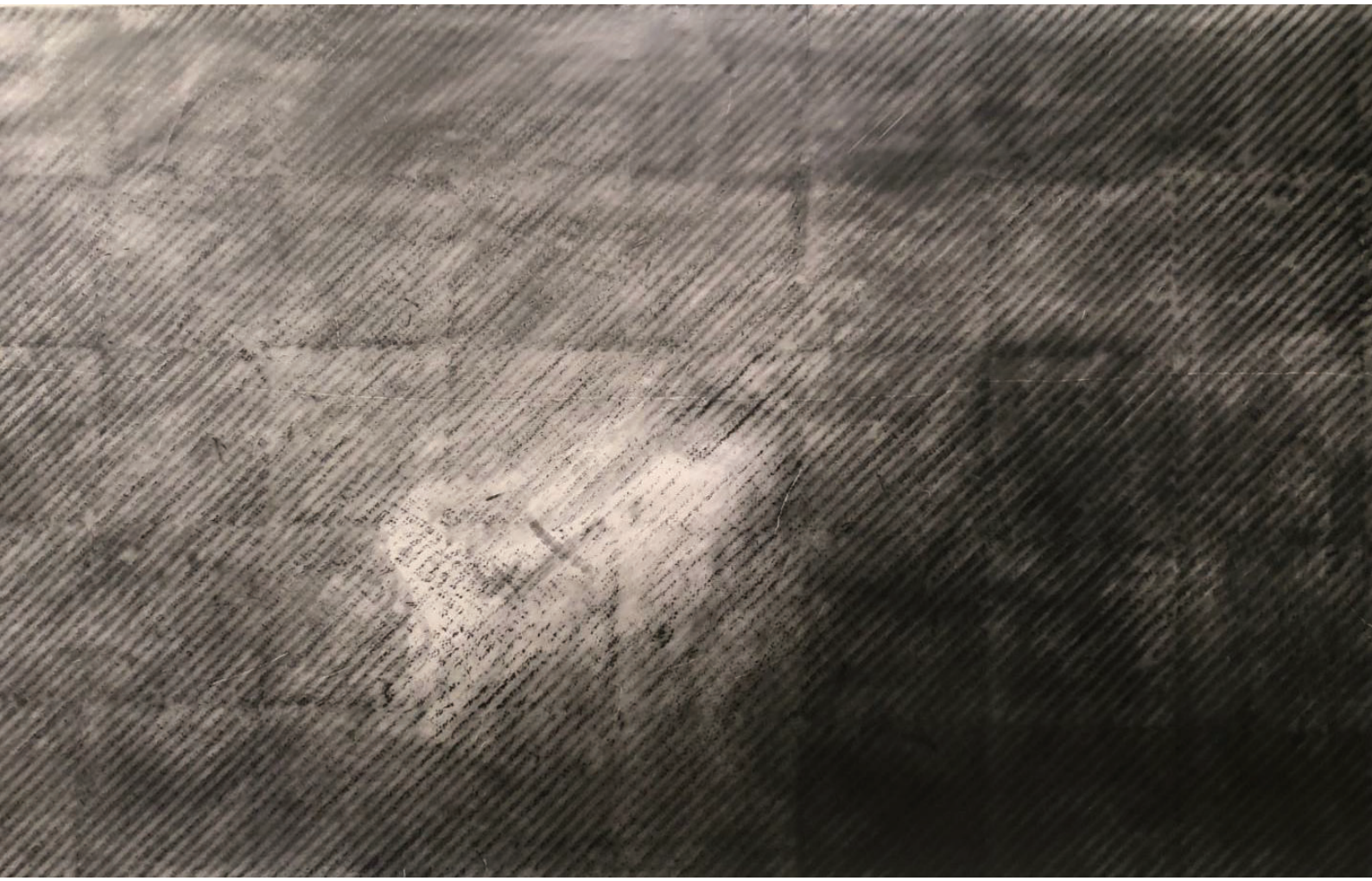


Figura 22. Alumnas/os Instituto de Sants. (2023).Obra gráfica. [Frottage]. Exposición *Som Paisatge*. MNAC Museo Nacional de Arte de Cataluña https://www.museunacional.cat/ca/som-paisatge

La voz, la escritura, la creación de imágenes y sonidos, la performance, los trabajos sobre el silencio y la fijación, como situaciones que confluyen en la mayoría de obras de las/os artistas que participan de esta investigación, se intersectan con unos trabajos personales de campo y laboratorio que sería pertinente mencionar como parte de esta Antesala. El pensamiento por el que cruzan estas creaciones no está lejos de "las micro y macro-correlaciones por medio de las cuales las unidades compositivas *se corresponden con el todo y desembocan* en definitiva en una correspondencia directa entre partitura y mundo"[49] (Robinson, J. Pág. 56). Puesto que se trata de composiciones que abarcan una dimensión visual por sobre la sonora, en el sentido de su visualización y no de su escucha en este ejercicio de análisis, no exime al sonido como objeto y como parte de la narrativa, porque el sonido siempre está presente, como el aire: "Aire y sonido son los mismo: respiramos el sonido y escuchamos el aire"[50] (Toop, D., 2013, p.264).

Lo primero es que entre los años 2012 y 2017 generé una suerte de archivo de imágenes gráficas basadas en cartas y suelos a través de la técnica del *frottage,* y que en cuyo interior, en el primer caso, se albergaron escrituras a mano y a máquina de escribir las que a través de la técnica de fijado y revelado aparecía la imagen de un sobre cerrado. En el caso de los suelos, se refirió a más de trecientas imágenes gráficas que a modo de partituras -las que se componían in situ- relataban una especie de voz del terreno, a través de las tramas que proporcionaban estos suelos. Lo sustancial en ese entonces, se remitía a la fijación como una aproximación a la idea de fantasmagoría en el arte, tal como ocurre con la visualización de espectros del sonido por medio de un software, que crean esta sensación visual de "fantasma", de veladura, cuando se trata de la distribución de las frecuencias que componen un sonido, representando cómo se descomponen los diferentes tonos o armónicos dentro de una señal sonora. Así como en la música concreta o en las composiciones de György Ligeti, en este caso la idea de unas voces veladas se correspondía además con la idea de los espacios en blanco, todo y así como funciona la lectura de una partitura. Las calcografías de suelos, que en ese entonces las había llamado *Notas de existencia* [51] y que se relacionaban estrictamente con la práctica específica de la fijación tanto en su aspecto visible como audible, estaban ligadas al trabajo en solitario y más tarde se

[49] A partir de la obra de John Cage en el catálogo de la exposición *La anarquía y el silencio. John Cage y el arte experimental* (2009-10 en el Museo d' Art Contemporani de Barcelona) donde Julia Robinson se refiere constantemente a la estrategia de oposición que sostenía Cage de "auto-autorización" y que le permitieron llevar a cabo una ruptura casi total con las convenciones musicales.

[50] En *Resonancia siniestra*. David Toop. (Caja Negra 2016).

[51] El concepto *notas de existencia* proviene de un *apunte mental:* "Registro de existencia: un tal Hugo Cortés" (2009), película de Guillermo González. Dirección: Guillermo González. Guión: Bruno Cuneo. Duración: 46 min.

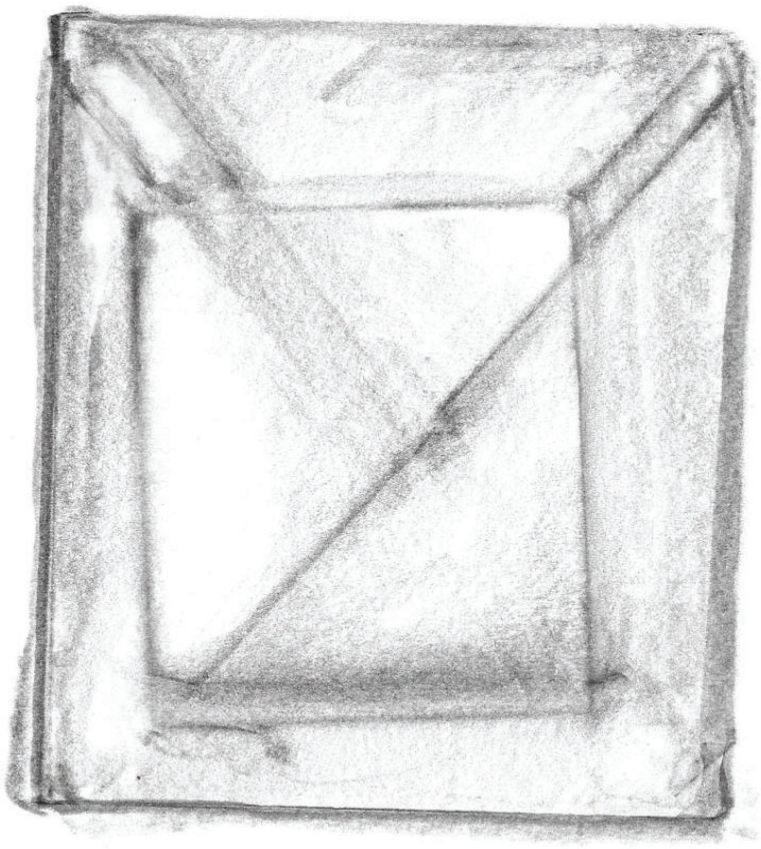
convirtieron en *actividades silenciosas que daban cuenta de una actividad*. Tanto cartas como suelos fueron ejercicios claves que me permitieron entender la actividad de registro desde lo visivo y que más tarde se emplazaría hacia la práctica del arte sonoro.

Puntualmente, las cartas *llegaron* como un intento por la clasificación postal para la generación de un posible archivo. Leer cartas, clasificar cartas, realizar gráficos y comenzar a realizar los traspasos y acciones de fijación de estos materiales. Sin embrago, toda la correspondencia existente, hoy forma parte de un archivo personal descatalogado, a suerte de algunas imágenes que fueron a parar en una exposición local (Mataró-Barcelona) y que sirven como muestra de un ejercicio sobre la palabra, el silencio y la lectura, cosa que revisaremos en el Bloque 3 del Capítulo II de la investigación. Lo interesante de las cartas es que *hay algo que suena*, pero que no se escucha. Es la invitación a una voz fijada en su interior que ha sido revelada por medio del *frottage.* Lo velado es el texto: se trata de una voz registrada entre el pensamiento y la página, la voz de una carta que ya no puede ser leída, y a la que ahora podemos acceder únicamente desde su visualidad durante la contemplación a solas. Tal vez se acercaría esto a una forma de registro del silencio, a la observación de un cuadro en *mutte.* "El silencio de la escucha llega a su culmen en la lectura, cuando la palabra misma se presenta en silencio sin perder nada de su vitalidad. Se trata del encuentro de una palabra sin sonido con un destinatario sin voz, en perfecta soledad". (Pozzi, G., 2006, p. 51).

En la exposición *Silences* que tuvo lugar en el Museo de Arte de Ginebra el año 2019, Lada Umstätter comisaria de la muestra se refería al silencio en las artes visuales de la siguiente manera: *"hay obras que "hablan" o incluso "gritan" y hay otras que "guardan silencio". Algunas alientan la oración interna, otras abren el camino a la contemplación del infinito, algunas nos dejan estupefactos o asombrados, mientras que otras, enigmáticas y secretas, permanecen fuera de nuestro alcance inmediato"* [52]*,* (González, 2019). Buscando en el catálogo de esta exposición, se habla de la "poésie muette" o poesía silenciosa en castellano, y me pareció un concepto precioso (y preciso) para designar a todos aquellos materiales que se desprenden de un evento

[52] La exposición "Silences" del Musée Rath de Ginebra "muestra el esfuerzo de los artistas por superar las limitaciones de la inmovilidad y el silencio de las artes visuales, utilizando el color, el ritmo y la composición para evocar el sonido y las sensaciones que quieren reflejar en ellas. La muestra "Silences" recoge diferentes artes visuales en una mezcla de épocas y géneros. […] El silencio característico de las artes visuales no significa ni mucho menos que los artistas quisieran crear obras sin "sonoridad" o que no pretendieran "excitar" al observador que las contemplara. El silencio de sus creaciones es "una suerte de presencia que emana de ellas y sugiere un estado de ánimo particular para el espectador". Fuente: https://www.womanessentia.com/arte-y-cultura/arte/exposicion-silences-rath-museum-artes-visuales-silencio/ Visitado el 19.12.2023

plástico en el que en su interior guardan un dispositivo referente a la literatura, a las palabras, o al propio silencio de una *voz fijada.*



1997 | Manuel Montt 374, La Unión, X Región, Chile
Remite : Andrea Zwanzger, Vasco de Gama 4774, Dp.103, Las Condes, Santiago, Chile

Figura 23. (2018).Obra gráfica. [Frottage]. Imagen digitalizada. Archivo personal.

De otra manera, también podríamos entender estas obras fijadas a través de los conceptos *derridianos* de espectro o huella, donde el ojo ve y el cerebro interpreta, o donde al menos la veladura juega *un papel* sobre la insinuación de algo que acaba de construir el propio espectador. También nos recuerda las lecturas que hace David Toop, quien llama a asumir esa presencia potencial que tienen estas veladuras provocadas por la apariencia del sonido desde un punto de vista casi pictórico, imaginario y narrativo. Se trata llanamente de un fantasma que es descubierto por el ojo y otras veces por el oído. Es a través de la contemplación y las escuchas, *una miscelánea* del campo físico al campo intuitivo o especulativo de la imagen, donde el sonido y el silencio asumen su categoría de "siniestros" diría Toop (2013), canon estético adoptado y definido en el siglo pasado por Sigmund Freud como "Unheimliche" que se refiere a una sensación sugestiva y espantosa remitida a algo que es familiar. Ahora bien, desde una lectura técnica del *frottage* remitida a la época de las vanguardias históricas, durante la llegada de la corriente surrealista en 1917, la sencillez de un acto en el que frotar las vetas de madera de una habitación tal como lo hiciera Ernst, llevarían al artista a componer decenas de piezas sobrenaturales y vistas desde un punto de vista del objeto artístico y no desde un punto de vista de los siniestro. Lo mismo que ocurre con las voces de un carta, que se trata de imágenes que corresponden a unos sonidos, ocultos, imaginarios, objetos evocados por la mente a través de una suerte de subtexto, de algo oculto. "En lo invisible es donde transita la imaginación de pensar que esconde cada espectrograma y en el proceso de pensar el sonido (en este caso oculto). Ahí suceden muchas cosas más. Lo visible en este caso es la excusa para disparar lo otro, lo que no se ve", dice Edu Comelles cuando arrancamos la entrevista que veremos en el Capítulo II.

Por su parte, la fijación de suelos es una búsqueda que implica definir importancias a partir del valor poético, geográfico, simbólico y estético de las texturas que se presentan al recorrer distintas ciudades. El ejercicio hace convivir la técnica del frottage inmersa en un proceso de grabado en el cual el suelo es la matriz y el grafito es el pigmento: cada resultado es visto como una "suelografía"[53]. De allí que en el año 2018 nace la exposición *Groundscape* [54], como un

[53] Neologismo creado por Gabriel Holzapfel. Texto conjunto para la hoja de sala de la exposición *Ground Atlas #1*. Valparaíso, 2017.

[54] El registro de suelos de forma aleatoria y compositiva (subjetiva), comenzó siendo un cuaderno de viajes a partir del año 2012 y hasta el 2017, recién el año pasado se llegaría a convertir en un muestrario de más de trescientas piezas. El cuaderno de viajes viene a ser parte de un recorrido que inicia el año 2012 por las ciudades de Valdivia, Bruselas, Barcelona, Figueras, Cadaqués, Fraiburgo, Lisboa, Jerusalén, Tabgha, Valparaíso, Venecia y Puebla en México entre otras y en un principio atendiendo a los conceptos de deriva y psicogeografía aplicados por Guy Debord; es que durante este tránsito por el territorio iba realizado un registro gráfico a través de la técnica del frottage y un registro sónico utilizando microfonía de contacto y ambiente. Lo que generalmente buscaba, era comunicar esa importancia de las texturas y los sonidos que tiene el suelo por donde transitamos, como una manera de asimilar que el territorio suena y se escribe de forma específica dependiendo de dónde te encuentres. El 2013 en Valparaíso en la *Sala Puntángeles* se presentó como una instalación de escucha íntima y lectura. El mismo año se presentaron algunos de ellos en la galería *UNTITLE Bcn* en el Barrio de Gracia. En 2014 fui invitada a exponer estos suelos en el Museo Salvador Allende en Chile, y el mismo año hice una residencia en las Islas Baleares. El 2016 esta obra fue solicitada para la "Retrospectiva de Arte Sonoro en Chile – 10 años" y más tarde en 2017, se me pidió una obra por encargo sobre suelos específicos de la ciudad de Valparaíso, el que fue presentado en el *CENTEX* del Consejo

acercamiento entre la amplitud del paisaje y el universo de los suelos. *Suelografiar* significaba entonces reconocer plásticamente la estructura existente, re significarla y hacerse cargo de un traspaso arquitectónico inconsciente, que es a su vez un asunto migratorio, literario. Ahora bien, cuando se hace el grabado de un suelo también hay sonidos: una cosa la compone el ritmo y las texturas sonoras de la acción de frotar y lo otro, se fija por medio del sonido ambiente de las ciudades. Aquí el sonido participa del entorno tanto como registro de las texturas y ritmos de las calles. La idea de que trabajar el suelo es una condición humana desde que transitamos por él, propone un estudio sobre la fijación de las formas por las cuáles peregrinamos. Aquí se suelen tomar unas decisiones, respecto de si estos dibujos luego serán dispuestos a modo de partitura o bien si se comportarían únicamente como piezas gráficas en el espacio expositivo. Pensemos en la cantidad y cualidad de las piezas y sus sonidos. Por ejemplo, si frotas un suelo en Lisboa su trama no será igual a la de un suelo en Tabgha; si tomas el sonido de las texturas de una calle en Valparaíso, no tiene el mismo ritmo que una piedra suavizada por los años en Jerusalén, es una manera de asimilar que el territorio suena y se dibuja de forma específica dependiendo de dónde te encuentres. En ese sentido, ésta recolección da cuenta de un registro gráfico a través de la técnica del frottage y de un registro sónico utilizando microfonía de contacto y ambiente en varias ciudades del mundo con el fin de asumir un proceso en el que poder identificar qué es lo que estamos fijando y cuáles serían los límites de ese registro. En *Walkscapes: El andar como práctica estética*, de Franceso Careri (G.G.2002), aparece la idea sobre el tránsito por el espacio público y el paisaje de tal manera que lo que registramos forma parte de una condición psicogeográfica, la que se define como una forma de exploración del espacio urbano a través del caminar, en la que se busca experimentar la ciudad de manera subjetiva. Careri retoma el concepto de psicogeografía desarrollado por la Internacional Situacionista en los años 50, que proponía recorrer la ciudad de manera no planificada para descubrir nuevas relaciones entre el entorno y la percepción humana.

Por último, respecto del espacio expositivo, se trató de una exposición en el años 2023 en el MNAC (Museo Nacional de Arte de Cataluña), en la que el resultado gráfico que provenía de la acción de frotar suelos junto a una veintena de alumnos del Instituto de Sants, repercutía de una forma muy cercana en el estudio de la imagen que arrojaría el Fonoautógrafo de Édouard-Léon Scott de Martinville en 1860. Entonces fue querer conectar la investigación de *La voz fijada* con esta exposición a partir de la intersección y el revelado de una muestra gráfica colectiva, de

Nacional de la Cultura y las Artes en Chile. La última muestra se trató de una exposición junto al artista Gabriel Holzapfel (Chile), la que llamamos *Ground Atlas #1*, también en la ciudad de Valparaíso.

una especie de voz del terreno conectada a la experiencia de la fijación. Para la exposición, se realizó un registro de audio a modo de paisaje sonoro con las voces de las y los alumnas/os participantes, en el que narraban sobre su participación dentro de una práctica en la que más de una vez les hizo pensar y decir la palabra “huella”. En este sentido, el sonido fijado es una captura del tiempo, una impronta sonora que queda registrada en un medio (analógico o digital). Así como una huella deja una marca en el suelo, la grabación deja un rastro acústico del momento en que fue capturado. La huella implica memoria, una señal de algo que estuvo y ya no está. De manera similar, el arte de los sonidos fijados preserva fragmentos sonoros que pueden ser reproducidos en el futuro, incluso cuando su fuente original haya desaparecido. De otro modo, cada sonido grabado lleva una huella única de su fuente: la textura de una voz, la resonancia de un espacio, el carácter irrepetible de un instante sonoro. Este concepto es clave en la música concreta y el valorados por su singularidad.

La idea de generar estas relaciones, entre la voz de un contexto y la técnica del frottage, radica en el concepto de captura, de impresión y revelación de texturas antes invisibles, y esto tanto en el sonido como en la imagen. El frottage, fue una técnica desarrollada por Max Ernst a principios del siglo XX, y consistía y hasta el día de hoy, en frotar un lápiz o carbón sobre un papel colocado sobre una superficie rugosa, revelando sus texturas. Es decir, que se trata de un proceso de registro indirecto, donde emergen patrones y formas que antes eran imperceptibles. En el caso del registro de una voz y su contexto, nos remitimos a una huella sonora, porque así como el frottage revela detalles ocultos de una superficie, la grabación de una voz *en su contexto* revela matices, resonancias y marcas acústicas del entorno, lo que en el arte sonoro, la voz podría convertirse en una huella del contexto que la rodea. Así, el frottage y la captura de la voz comparten un principio de exploración y descubrimiento. Ambos permiten que lo invisible o inaudible emerja, transformando la percepción de la imagen y el sonido por medio de la gráfica, lo audible o ambas.



Figura 24. (2023). Exposición *Som Paisatge.* MNAC Museo Nacional de Arte de Cataluña. Programa En Residencia. Archivo personal.



FIG. 25. (2012-2015.).[Frottages de suelos y registro de sonido]. Valparaíso, Barcelona y Friburgo. Archivo personal.



FIG. 26. (2004). [Exposición]. Museo Salvador Allende-Arte Contemporáneo, Chile. Archivo personal.

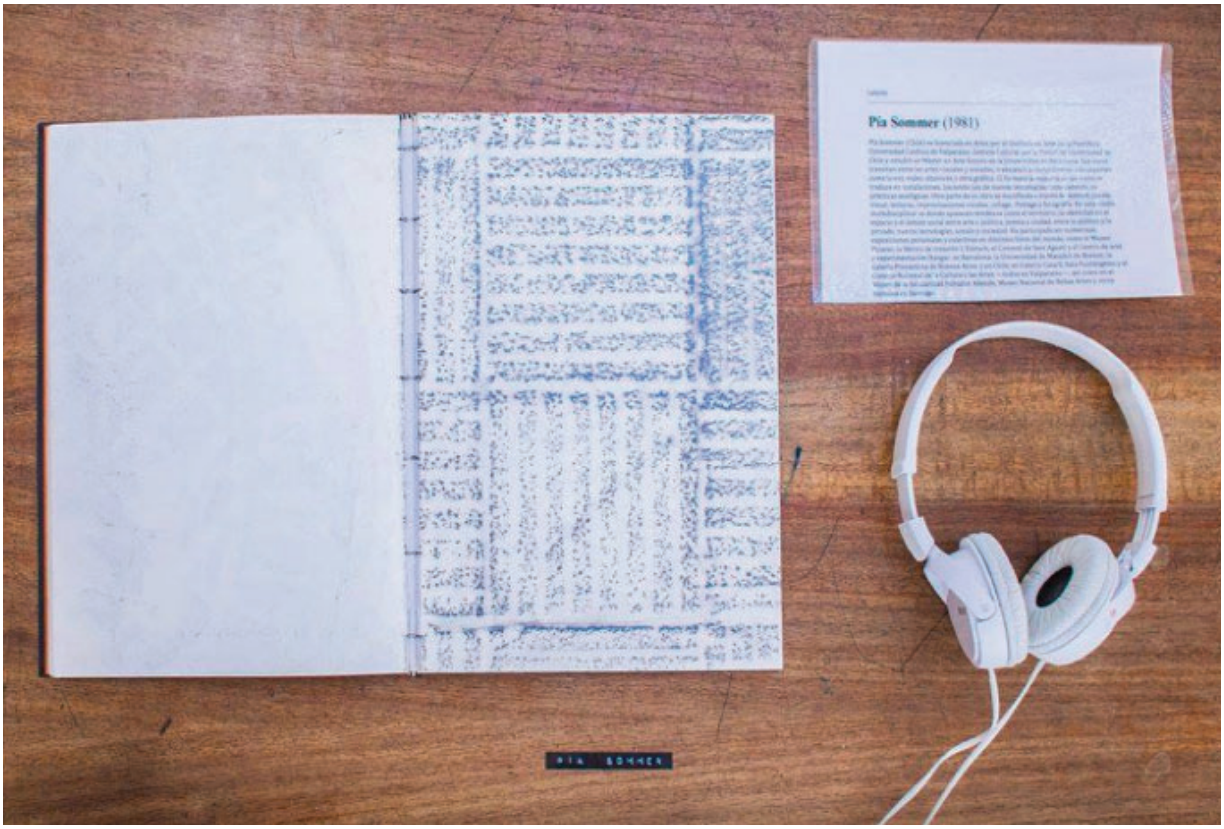


Figura 27. (2016) [Exposición]. CENTEX, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016. Archivo personal.

I.5. Comentarios.

Durante este capítulo hemos explorado la relación entre el registro del sonido y su representación gráfica a través de varios dispositivos y metodologías, destacando el papel pionero del Fonoautógrafo de Édouard-Léon Scott de Martinville como uno de los primeros mecanismos capaces de registrar la voz humana en forma de una imagen espectral. Este invento, que transformaba el sonido en una línea trazada sobre un papel, ofrece una reflexión interesante sobre el concepto de "fijar" la voz y su capacidad para generar paisajes sonoros visuales. Luego, a partir de esta premisa, se ha trazado una analogía entre el Fonoautógrafo y el proceso de creación de suelografías, particularmente las realizadas en el contexto de la exposición *Som Paisatge*. En este proyecto, las vibraciones de la ciudad de Barcelona, específicamente de la zona entre la Estación de Renfe y el MNAC[55], se registraron y transformaron en representaciones gráficas, ofreciendo una mirada perceptual que conecta la imagen de una memoria sonora del espacio, sugiriendo que tanto la voz como los suelos pueden ser considerados paisajes narrativos. Este enfoque no solo implica la representación visual, sino también una introspección sobre los aspectos migratorios, narrativos y literarios del entorno. En este sentido, el suelo se convierte en una especie de partitura del lugar, *otra literatura* y *otra voz*, como hemos subtitulado los dos primeros apartados de este primer capítulo.

Federico Eisner quien forma parte de la investigación, en sus reflexiones sobre el sonido y su forma de representación, aporta una perspectiva poética sobre el acto de "fijar" el sonido, resaltando la paradoja de la imposibilidad de escuchar los sonidos registrados por el Fonoautógrafo original, lo que abre un abanico de interrogantes sobre el proceso de conservación y la naturaleza efímera del sonido. Esta reflexión es crucial para comprender el significado poético y conceptual a las piezas. Por ejemplo lo que pasa con la *Gran cadena blanca* de Antoni Tàpies de 1970, una suerte de *línea de voz fantasma* situada al centro del cuadro en fondo negro ofrece un resultado muy similar a la imagen de las modulaciones de la voz de Martinville:

[55] El museo, como espacio de conservación, ofrece una oportunidad para reflexionar sobre cómo las piezas de arte sonoras, como las suelografías, pueden generar una experiencia multisensorial que va más allá de lo visual, invitando a una escucha activa y reflexiva. La exposición y el montaje de estos elementos deben tener en cuenta no solo la materialidad del soporte, sino también la manera en que estos elementos interactúan con el espectador, evocando tanto la memoria como la presencia del sonido en su forma visual.



Figura 28. Tàpies, A. (1970). [*La gran cadena blanca*]. Fotografía. Fundació Tápies, Barcelona.

Por otro lado, hemos analizado la transición de la escritura hacia formatos híbridos, particularmente aquellos vinculados a las artes plásticas y el sonido, como resultado de estudios perceptuales sobre la voz y su registro. Este fenómeno ha influido significativamente en las experiencias artísticas contemporáneas, especialmente en el ámbito tecnológico, donde las palabras y el sonido se entrelazan en nuevas configuraciones. Se han considerado los contextos históricos y las producciones artísticas de mediados del siglo XX, y se han destacado las contribuciones de diversos autores y pensadores, como Carmen Pardo, Giovanni Pozzi, Michel Chion, y Morton Feldman, entre otros, quienes forma parte de los fundamentos y el marco teórico de esta investigación. Además, se ha abordado el impacto de movimientos vanguardistas como el Zaum, el futurismo italiano, el Letrismo, la música especulativa e indeterminada, y las primeras interrogantes sobre la producción artística en la era digital. En este sentido, se ha explorado también la historia de los medios de grabación de sonido, haciendo especial énfasis en el cambio estético impulsado por figuras como John Cage, que redefinieron los parámetros de producción dentro del campo de la música experimental. Más tarde, el análisis de partituras gráficas de compositores como Iannis Xenakis, Earle Brown, y Karlheinz Stockhausen ha permitido avanzar hacia una comprensión más profunda de la fijación sonora en el ámbito visual, sumando a la reflexión con enfoque en las componentes plásticas que acompañan la producción del lenguaje sonoro, particularmente dentro de las artes visuales y sonoras.

También de manera más específica y dentro de un mapa de relaciones, se ha examinado el Fonoautógrafo (1857) como uno de los primeros mecanismos de fijación de la voz humana, transformando el sonido en una representación visual de las vibraciones sonoras. Este análisis se complementa con la revisión de los Dactylopoèmes de Henri Chopin, que, al igual que el Fonoautógrafo, representan hitos en la evolución de las formas de fijación de la voz, esta vez desde la poesía visual. Ambos casos ilustran cómo los dispositivos de grabación, ya sean sobre papel o cinta magnetofónica, permiten abordar la metáfora de la voz fijada a través de soportes y formatos ampliados. Resulta curioso, y como dato agregado, que Scott de Martinville fuera impresor, librero y escritor, tipógrafo y corrector de pruebas, pero "sobre todo era un librero curioso que devoraba los libros estudiando los secretos de la estenografía[56] […] y que buscó un medio mecánico, semejante al oído, para registrar automáticamente la palabra"[57].

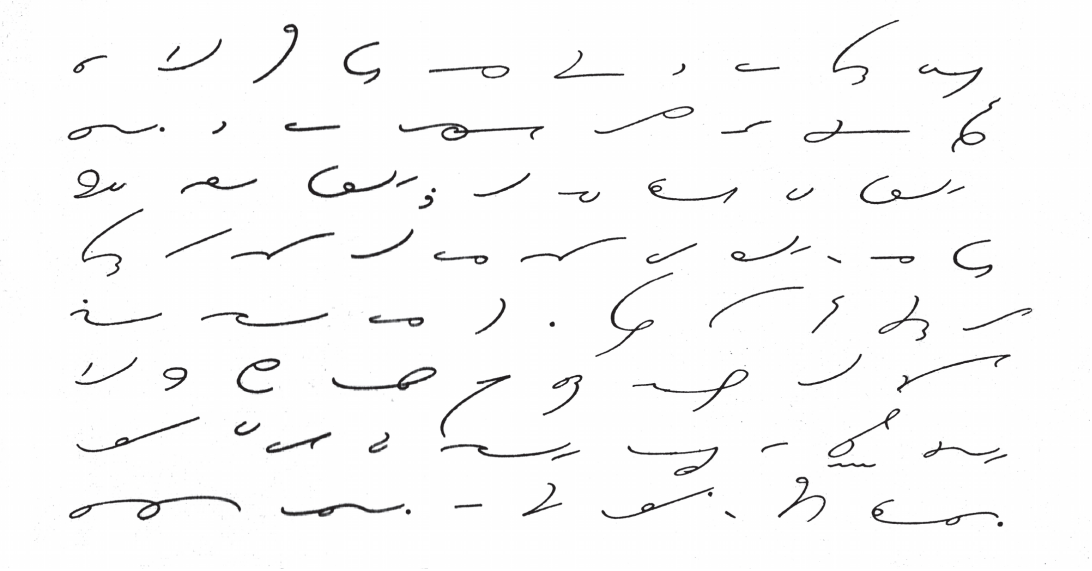


Figura 29. Shorthan, G. (1916) [Taquigrafía. Example]. P.153.

[56] La taquigrafía o estenografía es todo aquel sistema de escritura rápido y conciso que permite transcribir un discurso a la misma velocidad a la que se habla. Para ello se suelen emplear trazos breves, abreviaturas y caracteres especiales para representar letras, palabras e incluso frases. Alrededor del mundo existen diversos sistemas taquigráficos, diferentes entre sí, incluso dentro de un mismo idioma o de un mismo país y hasta en un mismo órgano legislativo encontramos taquígrafos usando sistemas distintos. Si bien todos los sistemas de taquigrafía están estandarizados y deberían ser legibles por todos los taquígrafos que usen el mismo sistema, en la mayoría de los casos, los taquígrafos suelen hacer adaptaciones o modificaciones propias según su comodidad o su forma de trazar los signos. Hay sistemas alfabéticos, es decir que los signos registran todas las letras, y sistemas silábicos, en los cuales cada signo representa una sílaba. En estos últimos, por lo general, no se registran las vocales de cada sílaba, y en algunos casos solamente se registran las vocales iniciales o finales de la palabra, y un mismo signo puede representar más de una palabra. En algunos sistemas, la escritura taquigráfica omite partes de los textos y un texto recogido por un taquígrafo no siempre puede ser entendido fácilmente por otro que no haya escuchado previamente el original. Por tanto, los mismos taquígrafos deben transcribir posteriormente el texto taquigráfico que han tomado a la escritura habitual.

[57] Cita extraída de: https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard-L%C3%A9on_Scott_de_Martinville Visitado el 09.07.2023

En conjunto, los análisis realizados en este capítulo sugieren que la fijación, tanto como acto como medio, juega un papel crucial en la intersección entre lo audible y lo visible. La tendencia hacia composiciones y grabaciones que exploran los aspectos plásticos del sonido, así como las voces intermedias que operan en múltiples superficies, destaca una aproximación interdisciplinaria en las prácticas artísticas actuales. Por ejemplo la idea del registro de un contexto (o la voz de un contexto) dentro de un marco de producción situado en el siglo XXI emerge desde las lecturas de Rosalind Krauss en el campo de la escultura para luego entrar en el concepto de poesía expandida, validando de esta manera un movimiento o escena de producción que se revela por medio de las prácticas que exploran la descomposición y reconfiguración del lenguaje. Podemos identificar entonces que la poesía como práctica literaria se unió al sonido desde una operación histórica, sumando el concepto de "indeterminación" de la corriente *cageana* lo que ayudó a *expandir* las posibilidades de composición, interpretación o ejecución de las piezas; fue uno de los momentos en que la literatura entró en juego con las ideas de composición y fijación del sonido, y viceversa. Se trató de tipos de medios y materialidades que fluctuaban entre las bases del texto y las del sonido, y que al día de hoy se constituyen incluso como instrumentos pedagógicos. Se podría concluir también: la voz como un paisaje narrativo.

Luego, hemos abordado la voz no solo como un fenómeno acústico, sino como un estado dinámico y un movimiento psíquico-articulatorio con capacidad de registro y materialización. Se ha destacado su potencial de experimentación en diversas plataformas físicas, materiales y digitales, así como su papel en la configuración de eventos inmateriales y procesos de veladura. Con esto, se ha analizado la voz dentro de un sistema en construcción, donde el registro contextual de una época se materializa a través del pensamiento y la tecnología aplicada. Ejemplos como el *Live coding* o las performances de poesía sonora en tiempo real evidencian la transformación de la voz en un medio que, al fijarse, no solo conserva su esencia, sino que también adquiere nuevas dinámicas a través de la interacción con la imagen y el sonido. Este fenómeno permite identificar un modo de trabajo que refleja las decisiones estéticas y conceptuales de una generación artística determinada. Por lo tanto, el concepto de fijación viene a adquirir especial relevancia en el ámbito de las partituras gráficas, donde el sonido es traducido en un sistema de representación visual que, más allá de su función interpretativa, constituye una forma de archivo del gesto sonoro. Este proceso se vincula con las experiencias en directo o performance en tiempo real, en las que la voz se transforma en un código visual o en una notación alternativa que desafía los límites de la lectura musical tradicional. Este fenómeno señala un cambio de paradigma en la concepción del sonido como simple transmisión, reconociéndolo como una entidad compleja que atraviesa diferentes dimensiones, tanto físicas como simbólicas.

Es así que el análisis de la voz como fenómeno dinámico ha permitido comprender su capacidad de fijación a través de múltiples medios, desde la materialización sonora hasta la representación visual. En este sentido, la relación entre la voz y su registro gráfico se manifiesta en diversos formatos que trascienden la escritura convencional y con esto ingresan en prácticas experimentales vinculadas a la poesía sonora, la música y la tecnología, lo que desde una perspectiva histórica, la fijación gráfica de la música ha evolucionado desde la notación convencional hacia sistemas abiertos y experimentales. Ejemplos como las partituras de Iannis Xenakis, Earle Brown y Karlheinz Stockhausen han demostrado cómo la representación visual del sonido no solo cumple un propósito instructivo, sino que también opera como un espacio de interpretación flexible, donde la fijación no implica rigidez, sino la posibilidad de variabilidad.

En este último sentido, se ha examinado brevemente la relación entre la obra de arte, el tiempo y su representación, a través del análisis de la composición, la interpretación y el registro de la voz como eventos temporales. Al considerar la teoría de Ilya Prigogine sobre la transición de fase del universo, se plantea la posibilidad de conceptualizar la obra de arte como un proceso que transita a través de fases, donde la composición de partituras y el registro de la voz se presentan alternativamente como medio y objeto, en un constante viaje entre lo transitorio y lo fijo. El caso de las partituras gráficas y no convencionales, particularmente las de John Cage, revelan cómo el tiempo y el espacio se integran en un evento irrepetible. La pieza *Water Walk* (1959), con sus veintisiete actos de duración variable, ejemplifica la idea de que el tiempo no solo es irreversible, sino que se materializa a través de la ejecución de acciones precisas en intervalos de tiempo determinados, lo que genera un cambio perceptual en el espectador. Este fenómeno establece una conexión entre la temporalidad y la visualización, donde las acciones y las instrucciones se convierten en una forma de transformación del tiempo como un acto de conservación de dicho evento. Por otro lado, se suman a estos comentarios, las investigaciones de Ernst Chladni y el estudio de las vibraciones a principios del siglo XIX, particularmente las conexiones entre sonido y materia, como también las investigaciones de Hans Jenny sobre las formas que surgen de la vibración de superficies estimuladas por sonidos armónicos. Este trabajo, anterior a las corrientes del arte en la era digital, plantea que el sonido posee una cualidad formativa capaz de modelar la materia, estableciendo una relación directa entre lo sonoro y lo visual. En este vínculo, los patrones que emergen se configuran como representaciones escultóricas de los efectos del sonido.

Si puntualizamos las observaciones pertinentes a la Presentación y este primero capítulo de la investigación, podemos obtener lo siguiente:

1. **El sonido como material tangible e intangible**: Se subraya que el sonido, en tanto elemento impalpable, opera simultáneamente como una materialidad. Este fenómeno ha sido explorado durante más de dos siglos a través de diversas técnicas de fijación y composición. La interacción entre sonido e imagen sonora, generada desde las vibraciones de la materia, revela cómo estos eventos trascienden la mera captura de sonidos, elevándose a un objeto simbólico con cualidades físicas, como formas, colores y ritmos.
2. **Fijación y materialización del sonido**: La fijación del sonido, lejos de limitarse a un simple proceso de grabación, involucra la compleja transformación del sonido desde su fuente hacia la creación artística. Michel Chion hace énfasis en el proceso de creación sonora, donde el compositor maneja sonidos no como signos escritos, sino como eventos vivos, que se transforman a través de la manipulación y el registro. Esta dinámica implica un proceso dual de escuchar y hacer, en el cual la materialidad del sonido se desvincula de su fuente física, expandiéndose hacia otras formas.
3. **Temporalidad en la obra artística**: Al analizar las partituras gráficas y no convencionales de compositores como John Cage, hemos podido establecer que la composición y la interpretación son procesos temporales complejos que no solo dependen de un registro puntual, sino de un continuo en el que el tiempo y la materia interactúan. La obra de arte se explica no solo por la captura de un momento, sino por las series de transformaciones que ocurren a lo largo del tiempo.
4. **Descentralización y democratización de la creación sonora**: El texto y la partitura grafica también sugieren que el acto de fijación del sonido, y la creación en general, se ve influido por procesos de des jerarquización dentro del arte. Las nuevas tecnologías, como la informática, y el concepto de anarquía propuesto por John Cage, han transformado las relaciones dentro del campo artístico, diluyendo las fronteras tradicionales entre creador y espectador. La tecnología, en particular el uso del ordenador, no solo cambia la creación artística, sino que también reconfigura las relaciones humanas y la percepción global del mundo, generando una nueva forma de "armonía" que pone énfasis en el presente.

En resumen, las conclusiones de este primer capítulo apuntan a que la fijación del sonido y su materialización no son procesos lineales -volviendo siempre sobre Belén Gaché y Rosalind Krauss-, y que se configuran dentro de un ciclo temporal discontinuo, en el que el sonido y la materia se transforman mutuamente. Este proceso está estrechamente vinculado con las posibilidades de la tecnología moderna, que ofrece nuevas formas de relación y representación en el arte, al tiempo que desafía las convenciones y jerarquías establecidas. Por tanto, el análisis

de los mecanismos, conceptos, procesos de fijación y representación del sonido abren una compleja interacción entre la materia, la percepción y los soportes tecnológicos. Al considerar tanto la oralidad primitiva como las innovaciones tecnológicas contemporáneas, como la grabación digital y la composición en partituras gráficas, se demuestra que el sonido no solo es un fenómeno efímero, sino un proceso material y transformable. Las obras que exploran estos límites, y las innovaciones tecnológicas en la producción sonora nos invitan a reconsiderar el concepto de *la voz fijada* no solo como un registro, sino como un acto dinámico que conecta el pasado, el presente y el futuro de una manera que trasciende las limitaciones de los soportes físicos creando una interacción consciente con la/el espectadora/or. Este proceso no solo redefine las fronteras del arte y la ciencia, sino que también abre nuevas posibilidades para la experiencia estética, donde la escucha y la vista interactúan de manera sinérgica, revelando las estructuras subyacentes de lo sonoro.

A continuación, nos vamos a relacionar con las prácticas contemporáneas de artistas como Laura Llaneli, Joerg Piringer, Jaap Blonk, Eduard Escoffet y Constanza Piña, entre muchas/os otras/os artistas que participan de la investigación, cuyos trabajos abren nuevas perspectivas sobre la escritura y las artes de la fijación visual y sonora. Estos casos proporcionan un primer panorama de las innovaciones en la producción artística vinculada a la fijación del sonido, las cuales serán exploradas con profundidad en el siguiente capítulo.



Figura 30. (2013). [Frottages de suelos y registro de sonido ambiente]. Cadaqués. Archivo personal.

Referencias:

- Boned Purkiss, J. (2017). *En torno a una partitura de Earle Brown*.
- Buj, M. (2015). *Partituras gráficas y gráficos musicales circulares en el arte contemporáneo (1950-2010)* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València].
- Chion, M. (1991). *El arte de los sonidos fijados*. Paris: Buchet/Chastel.
- Chion, M. (2012). *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Chion, M. (1991). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Godwin, J. (2009). *La cadena áurea de Orfeo*. Madrid: Siruela.
- Groys, B. (2020). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Henrickson, C. (2023). Entrevista personal.
- Henken, J. (s.f.). *Notas sobre Metastaseis de Iannis Xenakis*. Publicaciones de la Filarmónica de Los Ángeles.
- Internet Archive. (s.f.). *Mary had a little lamb - Edison Recording*. Recuperado de https://archive.org
- Letters of Note. (s.f.). *What hath God wrought?*. Recuperado de https://lettersofnote.com
- Lucier, A. (1965). *Music for Solo Performer* [Performance]. Rose Art Museum, Brandeis University.
- Lucier, A. (1969). *I am sitting in a room* [Performance sonora].
- Lucier, A. (1975). *Bird and Person Dyning* [Performance sonora].
- Milone, G. (2022). *Otra literatura: escrituras expandidas y prácticas experimentales*. (Aquí asumo título y editorial, te sugiero completar con editorial y lugar de edición exactos si lo tienes).
- Montesinos Fandiño, M. (2019) *Partituras gráficas en el arte de acción: el cuerpo que suena, el ojo que escucha y la oreja que ve*. Universidad de Vigo.
- Pardo, C. (2014). *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Sexto Piso.
- Pozzi, G. (2019). Tacet: un ensayo sobre el silencio. Ediciones Siruela.
- Proyecto IDIS. (s.f.). *Telegráfono*. Recuperado de https://proyectoidis.org/teleografo
- Schaeffer, P. (1950). *À la recherche d'une musique concrète*. Paris: Éditions du Seuil.
- Schaeffer, P. (2017). *In Search of a Concrete Music* (C. North & J. Dack, Trans.). University of California Press. (Obra original publicada en 1952).
- Soto, C. (2019). *Escuchar con las manos. Música, tecnología y cuerpo en el siglo XX*. Editorial Prometeo.
- Tápies, A. (1969-1970). La gran cadena blanca. Fundació Tàpies. Barcelona.
- Toop, D. (2013). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Caja Negra.
- Villa Rojo, R. (2003). *El paisaje sonoro como fenómeno musical*. En *Anuario Musical*, (58), 229-253.

Links específicos *I.2. Mecanismos de fijación en los siglos XIX, XX y XXI*:

- ABC Science. (2015, 6 de mayo). CSIRAC – The first computer to play music [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=yxDQSluWaMs&t=50s

- Bell Labs. (1997, 5 de marzo). Background: Bell Labs Text-to-Speech Synthesis: Then and Now. Internet Archive. Recuperado el 07 de enero de 2023, de https://web.archive.org/web/20000407081031/http://www.bell-labs.com/news/1997/march/5/2.html
- Braun, E. (s/f). VIII. EL TELÉGRAFO. Biblioteca Digital del Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa. Recuperado el 03 de enero de 2023, de http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/112/htm/sec_10.htm
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. (2022, diciembre 27). *Cassette*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/technology/cassette
- Day, T. (2000). *A Century of Recorded Music*. Yale University Press. https://archive.org/details/centuryofrecorde00dayt
- Fontanals, G. (s/f). Los orígenes de la telefonía. *Revista Fibra*, (6). http://papel.revistafibra.info/los-origenes-de-la-telefonia/
- Grabación analógica de sonido. (2022, 8 de noviembre). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Grabaci%C3%B3n_anal%C3%B3gica_de_sonido
- Hernández Morán, M. (2021, 9 de junio). *Les Paul: El padre de los sistemas de grabación modernos*. En Musiké - Un Espacio Para la Música. https://www.enmusike.com/2021/06/09/les-paul-el-padre-de-los-sistemas-de-grabacion-modernos/
- Historia del registro del sonido. (2022, 8 de diciembre). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_registro_del_sonido
- Ibáñez Hernández, R. (2011, 14 de abril). *Aquellas nuevas tecnologías ya obsoletas (II): Grabación magnética*. BiblogTecarios. Recuperado el 07 de enero de 2023, de https://www.biblogtecarios.es/rafaelibanez/aquellas-nuevas-tecnologias-ya-obsoletas-ii-grabacion-magnetica/
- Máxima Uriarte, J. (2020, 9 de junio). *Historia de la Radio*. Humanidades.com. Recuperado el 04 de enero de 2023, de https://humanidades.com/historia-de-la-radio/
- Moreno, F. J. (2003). *Otros formatos de audio. Mini Disc*. Recuperado el 04 de enero de 2023, de https://minidisc3.tripod.com/otrosformatos/
- Primeros Registros. (s/f). Coleccionfb.com. Recuperado el 28 de diciembre de 2022, de https://www.coleccionfb.com/Primeros%20registros.htm
- Ramis, M. (s/f). *Fonoautógrafo*. Proyecto IDIS (Investigación en Diseño de Imagen y Sonido). Recuperado el 30 de diciembre de 2022, de https://proyectoidis.org/fonoautografo/
- Read, O., & Welch, W. (1976). *From Tin Foil to Stereo: Evolution of the Phonograph* (2nd ed.). Howard Sams & Co. Inc. https://archive.org/details/fromtinfoiltoste0000read
- Sadie, S., & Latham, A. (Eds.). (1998). *Diccionario Akal/Grove de la Música* (pp. 398-399). Ediciones Akal, S.A.
- Soto, F. (2019). *Democratización a través del casete: Prácticas de consumo y producción de fonogramas en la Argentina durante la transición democrática*. *Papeles de Trabajo: La Revista Electrónica del IDAES*, 13(24), 141-156. https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/783/719
- Turpin, E. (2013). *Ceedeephilia: El arte del packaging musical contemporáneo*. Strange Fruit Books.
- Trilnick, C. (s/f). *Telegráfono*. Proyecto IDIS (Investigación en Diseño de Imagen y Sonido). Recuperado el 03 de enero de 2023, de https://proyectoidis.org/telegrafono
- Universitat Politècnica de València. (s/f). *Magnetófono*. Museo de la Telecomunicación Vicente Miralles Segarra. Recuperado el 3 de enero de 2023, de https://museotelecomvlc.webs.upv.es/magnetofono-2

- Universitat Politècnica de València. (s/f). *Picú*. Museo de la Telecomunicación Vicente Miralles Segarra. Recuperado el 3 de enero de 2023, de https://museotelecomvlc.webs.upv.es/picu-2/
- (2013, 31 de julio). *La grabadora de alambre*. Exordio. Recuperado el 03 de enero de 2023, de http://www.exordio.com/1939-1945/civilis/telecom/grabalambre.html

II.CASOS DE ESTUDIO

Obras y agentes contemporáneos.

Exposición.

II.1. Bloque 1. La voz y la poesía como práctica artística intermedia.
Alfabetos imaginarios, dibujos y poemas gráficos.

II.1.1. Introducción. Corrientes y movimientos artísticos pre existentes.
II.1.2. Reflexión en torno a las voces de:
Martín Bakero (Francia), Jessica Pujol (Catalunya),
Eduard Escoffet Catalunya), Dirk Huelstrunk (Alemania),
Anamaria Briede (Chile), Jaap Blonk (Holanda),
Gerard Altaió (Catalunya), y Constanza Jarpa-Luco (Chile).

II.2. Bloque 2. Voz y tecnologías.
Mapas, circuitos y lenguajes de programación.

II.2.1. Introducción. La expansión de la escritura.
II.2.2. Glosa.
II.2.3. Reflexión en torno a las voces de:
Lina Bautista (Colombia-Catalunya), Christian Oyarzún (Chile),
Carlos Edelmiro López (México), Constanza Piña (Chile-México),
Laura Llaneli (Catalunya), Federico Eisner (Chile),
Felipe Cussen (Chile), Eugenio Tiselli (México),
Jörg Piringer (Alemania), Martín Gubbins (Chile), y
José Manuel Berenguer (Catalunya).

II.3. Bloque 3. Performances de la voz.
En un sentido material de las palabras.

II.3.1. *Atrio:* La voz del pensamiento y la lectura.
II.3.2. Reflexión en torno a las voces de:
Edu Comelles (España), Marcela Labraña (Chile)
Macarena García Moggia (Chile), Fernando Pérez (Chile), y
Carlos Henrickson (Chile).

II.4. *Tabla de entrevistadas/os.*
II.5. Comentarios Bloques 1, 2 y 3.
Referencias.

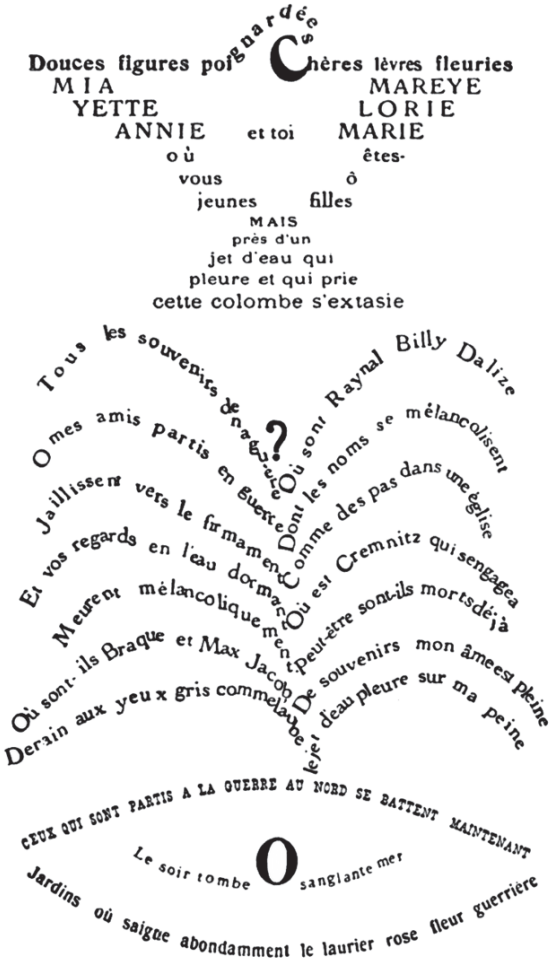


Figura 31. Apollinaire, G. (1918). *La Paloma apuñalada y el surtidor.* [Caligrama]. Bibliothèque Nationale de France.

Exposición.

En este segundo capítulo se abordan por medio de tres bloques temáticos las diferentes prácticas referentes a la voz como materia en el lenguaje artístico y a la poesía como práctica artística intermedia donde a través de los medios tradicionales escritos se crea una intersección con las artes sonoras (Bloque 1); por otro lado se aborda la producción de diversos lenguajes y eventos tecnológicos como parte de una reflexión colectiva actual (Bloque 2). En un último bloque, se revisan las interacciones entre el pensamiento y la lectura, es decir, nos abrimos a una dimensión invisible donde se vinculan la fijación de las palabras con el silencio, allí donde el sonido del pensamiento roza la frontera con la materialidad de las palabras (Bloque 3).

La idea de una división de la materia de estudio, nos permite comprender cómo los procesos artísticos actuales y la mayoría de los elementos de su producción consiguen acercarse a un mismo movimiento: la fijación como acto creativo por medio del cual la escritura se expande. Se trata de un desplazamiento de los límites del lenguaje, permitiendo la entrada de la dimensión sonora como materia, justamente en la frontera que toca la evanescencia del significado de las palabras; materia que se hace a partir de notaciones, símbolos, dígrafos[58] o como indicaría Gabriela Milone, extensiones sonoras, sonidos caligrafiados. Tal vez un buen ejemplo sean las prácticas de la poesía algorítmica expuesta por el artista mexicano Eugenio Tiselli, artista intermedia que se refiere a las posibilidades de la poesía digital (que incluye la creación de algoritmos) en una de las entrevistas que veremos resumidas durante el Bloque 2:

> Creo que la poesía digital es un soporte relativamente nuevo que puede dar cabida a la voz. Puede fijarse, y en ese sentido no es tan diferente a la poesía escrita. Simplemente se añaden las posibilidades de cálculo (poesía algorítmica) o de interactividad (poesía hipertextual u otras formas). Pero me interesa más la poesía digital en vivo, sobre todo la que expande las posibilidades del cuerpo y de la voz. (Tiselli, E. 2024. Anexo II).

Ahora bien, esto demuestra la amplia producción de elementos compositivos por medio de tecnologías imbricadas a las artes visuales como puede ser la producción e impresión de espectros sonoros a pequeña y gran escala, utilizados muchas veces en trabajos instalativos y de escucha. Un ejemplo que veremos en el Bloque 3 es el artista Edu Comelles (2024), quien trabaja

[58] Palabra encontrada durante la lectura de *Ficciones fónicas* de Grabriela Milone (Ediciones Mimesis, 2022) y que significa "según la descripción fonética del español […] dos letras que unidas hacen un sonido particular", como la "ch".

con un software libre de análisis espectrográfica[59] llamado *Sonic Visualizer* con la intención de representar a partir de frecuencias de objetos grabados resultados fonográficos visibles:

> … *Sonic Visualizer* me permite exportar archivos de sonido a JPG. Estos luego se ensamblan en sus distintos formatos (grabado o corte láser). En el caso de "a secret music" el espectrograma es generado en tiempo real por un software que escucha una composición de sonido que se está reproduciendo internamente en el ordenador […] visualmente me resultan muy estimulantes. El tipo de grafismo, textura o gestos plásticos que este tipo de visualización genera me retrotrae a distintas formas, lenguajes y leit motivs que podemos encontrar en el expresionismo abstracto en particular y en la abstracción en un amplio término. Estos espetrogramas me reucerdan a Luís Feito, Clifford Still, Manolo Millares o Rothko, por nombrar algunos.

Visto desde otra perspectiva, el hacer *sonogramático*[60] se extiende a obras como las de Eduard Escoffet (2024, Bloque 1), poeta y artista que trabaja con el sonido de las palabras fijadas mayoritariamente en casetes, explica lo siguiente:

> La escritura es la primera tecnología que permite la fijación de la voz (aunque sea solo de un modo parcial). Muchos siglos más tarde se inventa la grabación sonora, que permite fijar no solo el contenido sino también el timbre y todos los elementos no significantes.[…]. Lo que me resulta un reto es como fijar la partitura de un poema que se ha creado desde la improvisación con la voz e incluye elementos que desbordan la escritura tradicional. A lo largo de las décadas, muchos poetas (y músicos) han generado un sistema propio para intentar fijar estas propuestas (o para utilizar como partitura), pero lo único mínimamente fiable es la grabación y la memoria.

A partir de esto, aparecen diversos ejercicios ligados a las corrientes del Letrismo, la poesía concreta brasileña o los poemas caligramáticos de Guillaume Apollinaire por nombrar ligeramente algunas intersecciones que veremos en detalle durante la introducción del Bloque 1.

---

[59] Un espectrograma sería una representación visual de la intensidad de las frecuencias de una señal de sonido a lo largo del tiempo. Se utiliza comúnmente en el análisis de señales acústicas, como en la música, la voz, los sonidos ambientales o las señales de comunicación. En un espectrograma, el eje horizontal representa el tiempo**,** el eje vertical representa la frecuencia (es decir, las diferentes notas o tonos dentro del sonido), y la intensidad de cada frecuencia en un momento dado se muestra mediante colores o niveles de gris (usualmente, los colores más oscuros o cálidos indican mayor intensidad). "Se trata de un sistema científico- técnico para visualizar en 2D todas las frecuencias de un archivo de audio" (Ruids, M.,2025).

[60] Se entiende como un paralelismo a la sono – grabación desde un punto de vista literario o de la escritura conducido hacia el campo de las artes visuales.

Nos vamos a referir mayoritariamente a una *voz poética* en la que se hace referencia a soportes de fijación como la página, el pliego, cuadernos y también a otros dispositivos de transferencia como pueden ser las tipográfias móviles. Aquí el elemento sonoro se ve sostenido por las lecturas o interpretaciones sonoras que se desprenden de estos imaginarios plásticos fijados a la página por las/os autoras/es. Otro ejemplo serán los *Alfabetos* [61] de Martín Gubbins (Chile) donde se observa que las tramas de letras hacen muchas veces de partituras u objetos visuales destinados tanto a su exposición, como a su encuadernación y libros de cantos.

Por otro lado, va a predominar a partir del Bloque II del Capítulo, la idea de *una voz tecnológica,* puesto que nos aproximaremos a la producción de mapas, circuitos o planificaciones relativas a experimentos con el lenguaje, acercándonos de a poco a la idea del código y la migración de datos en las artes visuales y sonoras; cosa que acabaremos de revisar y asentar en el Capítulo III de la tesis. En este segundo movimiento trataremos entonces la temática de "nuevos" medios o tecnologías digitales aplicadas a la ejecución sonora de la voz y su representación gráfica, la que también comprende imágenes de la voz materializadas a través de grabaciones o visibilizadas a través de softwares de edición de sonido y medios digitales, tal como la cita anteriormente extraída de la entrevista del artista Edu Comelles (Bloque III). Será pertinente también, un análisis sobre los conceptos de expansión y literatura no lineal, en razón de comprender el estado de hibridación de las obras actuales, las que rompen con los límites conceptuales del siglo pasado.

En el último Bloque conversaremos sobre lo invisible, la idea de *voces veladas* y la fijación de los silencios en la escritura, el vínculo material del sonido con las palabras. Por tanto, entran en ese Bloque atisbos a la poesía de Ezra Pound, la lengua Zaum y el misticismo en la lectura -a muy baja escala-, entre otras cosas. Estructuralmente los Bloques 1, 2 y 3 cuentan con introducciones a las temáticas en cuestión, dando paso a las reflexiones y la interacción entre los casos de estudio. Al final de los tres Bloques, encontraremos una tabla donde se dispone toda la información referente a las Entrevistas, tabla que contiene los nombres de cada artista, el nombre original de cada entrevista, la fecha y la vía por las que fueron realizadas, datos webs y códigos

[61] https://martingubbins.cl/alfabeto/

QR. Las Entrevistas en bruto, quedarán reunidas en el Capítulo IV, Anexo II de la investigación.

Finalmente, la intención de este Capítulo, es una suerte de columna vertebral que se propaga hacia todo el sistema de la tesis y que pretende generar un proximidad con las producciones actuales con el objetivo de dar cuenta de un panorama de producción vigente que reflexiona de forma colectiva sobre la palabra como algo *matérico*, lo sonoro vinculado a la materia de las palabras y la voz como materia dentro del lenguaje artístico contemporáneo; anunciado también esto en la Presentación.

II.1. Bloque 1. La voz y la poesía como práctica artística intermedia. Alfabetos imaginarios, dibujos y poemas gráficos.

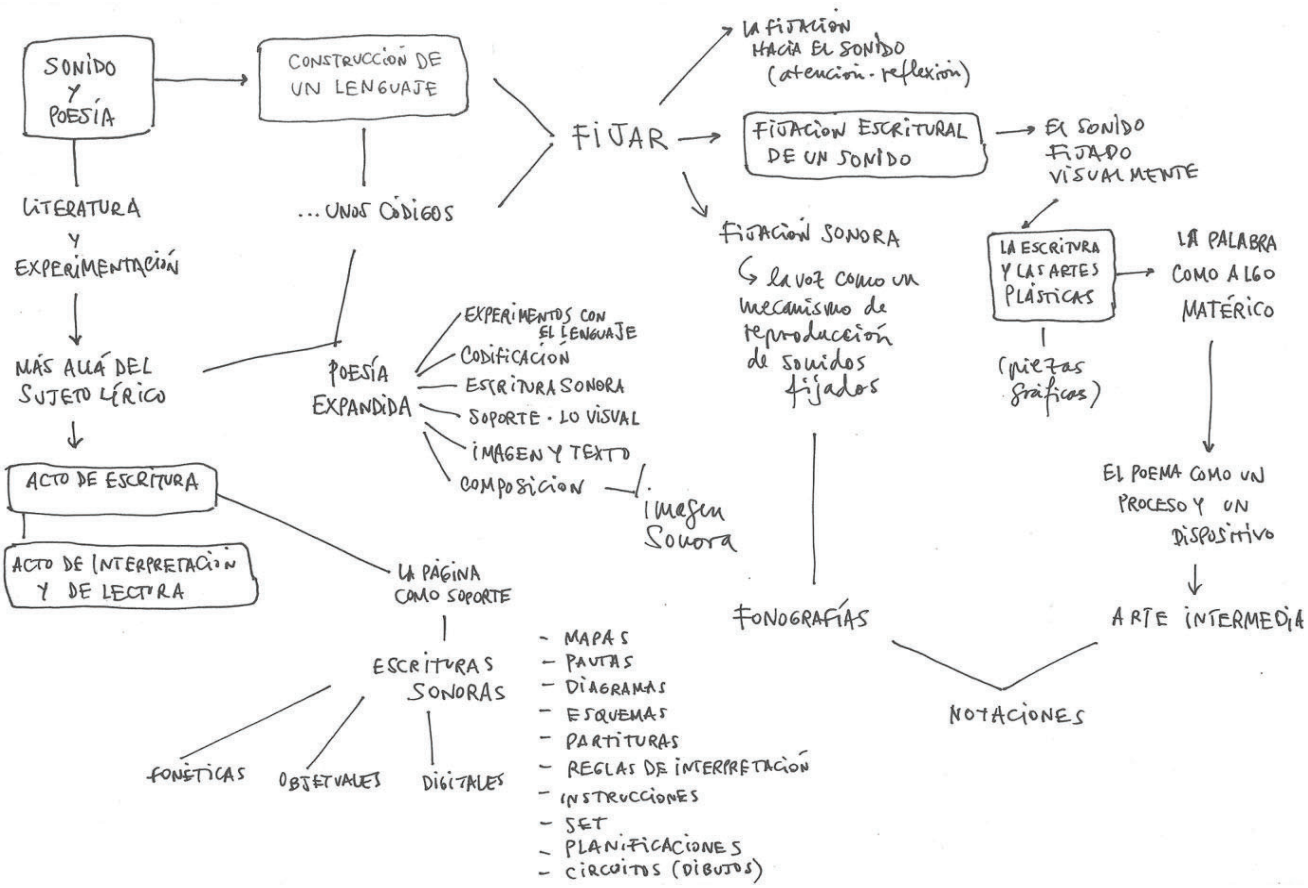


Figura 32. Diagrama. (2023). [Apuntes. Cap.II]. Archivo personal.

II.1.1. Introducción. Corrientes y movimientos artísticos pre existentes.

Nos vamos a referir primeramente a algunas corrientes y artistas que han participado históricamente de un panorama de producción desvinculadas del poema tradicional y por esto no convencional, en el que tanto las posibilidades de formato y soporte, como los vínculos con el campo de la gráfica, las artes visuales, las formas de composición y las manifestaciones interpretativas o expositivas dan cuenta de un amplio registro de piezas que sirven como antecedente para la comprensión de la materia de estudio en alguno casos más allá de la construcción de partituras gráficas. En este sentido, una número no menor de creadoras/es y de grupos o movimientos artísticos del siglo XX han sido reconocidos por investigadoras/os y artistas que han tomado interés por este ámbito de la representación, generando artículos, tesis y una infinitud de publicaciones sobre la materia. Esto incluye propuestas sobre poesía visual, gráfica y sonora, integra elementos visuales, espaciales y sonoros, donde la mayoría de las corrientes históricas y actuales buscan explorar nuevas formas de comunicación estética: el lenguaje no solo se expresa a través de palabras, sino a través de su disposición, su relación con el espacio y su interacción con diversos medios de registro. En ese sentido, al desafiar las convenciones del verso, se amplían las fronteras del arte literario. En esto, corrientes como el Spoken Word (1920), el Letrismo (1946) fundado por Gabriel Pomerand (1925-1972) e Isidore Isou (1925-2007) en el que se utilizaba la letra como "sonido" y posteriormente como "imagen", sentaron las bases de una transformación radical en el uso de la palabra escrita. El Letrismo, en particular, introdujo la noción de que la letra no era solo un vehículo de significado, sino que podía ser una entidad sonora y visual, despojándose de su función tradicional de representar un contenido lingüístico específico. Estos movimientos influyeron decisivamente en la creación de formas poéticas no lineales, donde la letra y el sonido se convierten en componentes de una experiencia sensorial y perceptual más amplia, marcando el inicio de una poética experimental que seguiría desarrollándose en las décadas posteriores.

Por otro lado, la escuela de Carolina del Norte *The Black Mountains* (1933-56)[62], fue un

[62] "A pesar de durar solamente veintitrés años (1933-1956) y tener menos de 1200 alumnos, el *Black Mountain College* fue una de las instituciones más legendarias en educación y prácticas artísticas. Algunos de sus miembros fueron Anni Albers, Josef Albers, Ilya Bolotowsky, John Cage, Harry Callahan, Merce Cunningham, Buckminster Fuller, Walter Gropius, Clement Greenberg, Lou Harrison, Franz Kline, Willem de Kooning, Jacob Lawrence, Robert Motherwell, Roger Sessions, Ben Shahn, Aaron Siskind, Esteban Vicente, and Stefan Wolpe. Entre sus estudiantes encontramos a Ruth Asawa, John Chamberlain, Ray Johnson, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg, Dorothea Rockburne, Cy Twombly, and Susan Weil. Algunos de sus profesores de literatura incluyen a Robert Creeley, Robert Duncan, Charles Olson, and M.C. Richards, with students Fielding Dawson, Ed Dorn, Francine du Plessix Gray, Joel

importante centro de experimentación artística, jugó un papel crucial en la integración de las artes visuales, la poesía y la música, promoviendo la interdisciplinariedad. Influenciada por pensadores como John Cage y Robert Rauschenberg, esta escuela contribuyó al desarrollo de una poesía más visual y sonora, al explorar nuevas formas de expresión en la que la palabra escrita se expandía para incluir el movimiento y el sonido, desafiando las concepciones tradicionales de la poesía como un medio estático y exclusivamente literario. También fueron importantes los grupos Oulipo (1960)[63], Fluxus (1961), Language Poets (1960-70) y el grupo Zaj (1964). Este último, fue fundado en Madrid en 1964 por Juan Hidalgo y Ramón Barce, el que se destacó por su enfoque experimental que fusionaba la música, la poesía y las artes visuales, dando lugar a una poesía sonora innovadora. Influenciado por las vanguardias históricas y el dadaísmo, Zaj se caracterizó por su rechazo a las estructuras tradicionales de la poesía y la música, buscando nuevas formas de expresión que involucraran no solo el lenguaje verbal, sino también el silencio, el sonido y el cuerpo como elementos fundamentales de la creación artística. Este grupo marcó un hito en la evolución de las artes experimentales en España, desafiando las convenciones de la cultura establecida y abriendo un espacio para la poesía performática y la interacción multidisciplinaria. En Latinoamérica, la Poesía Concreta brasileña[64], se desarrolla en la década de 1950 por poetas como Décio Pignatari, Eugen Gomringer y Augusto de Campos, influyó de manera significativa en el desplazamiento de la poesía hacia una dimensión visual y tipográfica. A través de la manipulación del espacio en la página, la disposición de las palabras y el uso de formas geométricas, la poesía concreta eliminó las estructuras lingüísticas convencionales, buscando que la forma visual del poema fuera tan importante como su contenido verbal. Este enfoque, que también se extendió a la música y al arte visual, propició una mayor interacción entre las disciplinas y marcó el comienzo de una poesía como objeto visual, influyendo en movimientos posteriores como la poesía experimental y la poesía visual en todo el mundo.

Oppenheimer, Arthur Penn, John Wieners, and Jonathan Williams" entre otras/os. Texto extraído del resumen del libro *Black Mountain College. Experimental Art.* Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Poetas_de_Black_Mountain. Visitado el 11.06.2023.

[63] "El OuLiPo nació como una reacción contra la indagación del subconsciente de los surrealistas, contra el sentido de "autenticidad" del romanticismo, e incluso contra las exigencias de verosimilitud del realismo. La forma de oponerse a estos mandatos o prácticas literarias fue a través de la "Contrainte" (restricción / limitación / condicionamiento / constricción / traba): acrósticos, palíndromos, lipogramas, anagramas, tautogramas... En palabras de Queneau, "una idea totalmente falsa que es aceptada actualmente es la equivalencia que se establece entre inspiración, exploración del subconsciente y liberación, entre azar, automatismo y libertad. Ahora bien, *esta* inspiración que consiste en obedecer ciegamente a todo impulso es en realidad una esclavitud. El clásico que escribe una tragedia observando cierto número de reglas que él conoce es más libre que el poeta que escribe lo que le pasa por la cabeza y que es esclavo de otras reglas que ignora". Fuente: https://www.funcionlenguaje.com/index.php/es/observatorios/observatorio-fl/566-introduccion-al-oulipo Visitado el 26.06.2023.

[64] "En sincronización con la terminología adoptada por las artes visuales y, hasta cierto punto, por la música de vanguardia (concretismo, música concreta), diría yo que existe una poesía concreta. Concreta en el sentido de que, hechas a un lado las expresiones figurativas de la expresión (lo cual no quiere decir: hecho a un lado el significado), las palabras en esta poesía actúan como objetos autónomos". Augusto de Campos, en: https://pijamasurf.com/2020/09/que_es_la_poesia_concreta_brasil_poesia_concreta_poemas_poetas_representantes_haroldo_de_campos_augusto_campos_decio_pignatari/ Vistado el 19.06.2024

De forma específica, la historia se remite primeramente al poeta Paul Scheerbart (1861-1915) que en 1897 crea el poema "Kikakoku", una obra fundamental dentro de la poesía visual y experimental. A este poema se lo asocia con el movimiento de "pintura con palabras".*Kikakoku* se caracteriza por una escritura abstracta que busca fusionar la poesía con el arte visual, en la que las palabras y los signos tipográficos no solo sirven como elementos lingüísticos, sino que también se presentan como formas gráficas, en lugar de seguir una estructura lineal de versos o estrofas, el poema se organiza de manera espacial y visual, proponiendo al espectador interactuar con la forma del poema. El mismo año, Stéphane Mallarmé escribe *´Un coup de dés jamais n'abolira le hasard´*, se dice que es el poema que "abre la modernidad" y que suponía la idea de la página como una partitura, en el sentido de una visualización simultánea de todas las partes. Supuso una revolución en el mundo de la poesía por la disposición poco habitual de los versos, así como por el uso de diferentes tipografías y grandes espacios en blanco.

En 1905 aparece "La canción nocturna del Pez" (en alemán, "Das Nachtlied des Fisches") de Christian Morgenstern. Es un poema que se ubica dentro de su colección "Palabras de un poeta" ("Gedichte eines Dichters"), donde existe una muestra de la poesía absurda y surrealista que caracteriza gran parte de la obra de Morgenstern. El poema juega con el lenguaje y el significado, creando un sentido que no sigue una lógica tradicional, utiliza imágenes y metáforas incongruentes o inconscientes para generar una atmósfera surrealista, algo que se alinea con las exploraciones del absurdo en la literatura moderna. En este poema, se aborda un tema como el del ser y la conciencia a través de una figura aparentemente simple como el pez. Sin embargo, el autor lo hace de manera simbólica, utilizando elementos de la naturaleza y el lenguaje para invocar una reflexión más profunda sobre la existencia y la dualidad de la vida y la muerte. *La canción nocturna del Pez* es un buen ejemplo de cómo Morgenstern utilizaba lo absurdo y lo irracional como herramientas para cuestionar la lógica y las normas establecidas de la poesía, algo que también se puede vincular con el surgimiento de movimientos posteriores como el dadaísmo y el surrealismo. Es el caso, que casi en paralelo a la Rusia de principios del siglo XX, nos encontramos con la lengua *ZAUM* (za/um= más allá/ sentido), de la mano de los poetas Alexei Kruchenykh, Ilia Zdanevich, Vasili Kamensky y Velmir Khlebnikov, quienes figuran entre los mayores exponentes de la corriente literaria futurista rusa y que definían el *ZAUM* como una lengua abstracta y *transmental*, un lenguaje *transintelecto* que se registraba directamente por medio de la expresión y la transmisión de las emociones. El *ZAUM* significó una ruptura de las normas tradicionales de composición en poesía, la transgresión de la moral burguesa y la escisión de lo que hoy llamamos tradición. Del *ZAUM,* encontramos el poema *Pomada* (año), del que no hay gran información pero del que se encuentran algunas conexiones citadas por *Merz-mail*:

“Помада, Pomada, poemas de Alexei Kruchenykh con dibujos de Mikhail Larionov, edición facsímile coloreada a mano”, *Pomada* es el más antiguo referente del manifiesto futurista ruso, según el cual la lengua común ata y la lengua libre permite expresarse plenamente, donde los patrones fono-gramáticos de las palabras se trasforman en puro significado sonoro. El movimiento ZAUM, fue una corriente independiente del futurismo italiano, una renovación de la palabra, de la poesía y la cultura. La experimentación de los ZAUM tuvo como resultado una lengua *transracional* rica en palabras inteligibles que reafirmaban esta búsqueda pura y visceral. En 1913 aparece el manifiesto “La declaración de la palabra tal cual”, en el que se decía que “el artista es libre de expresarse no solamente en la lengua común (conceptos), sino también en la lengua personal, una lengua que no tenga sentido definido (no fijado), transmental”, mismo año en que los futuristas italianos dieran sus primeros conciertos y apareciera el manifiesto de *El arte de los ruidos* (L'arte dei Rumori).

Posteriormente, en 1918, son publicadas las creaciones del poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918), quien diera vida al trabajo caligramático en poesía alrededor de 1900. Los Caligramas de Apollinaire se referían a una composición poética visual en la que las palabras, letras y signos gráficos se disponían en la página de tal manera que creaban una imagen o figura (un árbol, una paloma, la lluvia), relacionada con el contenido del poema. Este tipo de obra artística fusiona la lingüística y la tipografía con la disposición espacial de la imagen, y las formas con los elementos verbales como las palabras, las frases y versos. La colección de Caligramas de Guillaume Apollinaire fue publicada en 1918 por la editorial "Mercure de France", mismo año de su muerte. Unos años más tarde, otra rama de caligramas y poemas desarticulados aparecen de la mano del poeta chileno Vicente Huidobro (1983-1948) fundador de las corrientes del creacionismo (1916) en Francia y el ultraísmo en España (1918). Más tarde en 1931 crea el reconocido poema *Altazor*, una creación extensa donde en el canto VI se acaba desarticulando por completo el lenguaje. Movimientos literarios como el creacionismo y el ultraísmo, marcaron toda una época de transición entre el romanticismo y la modernidad.

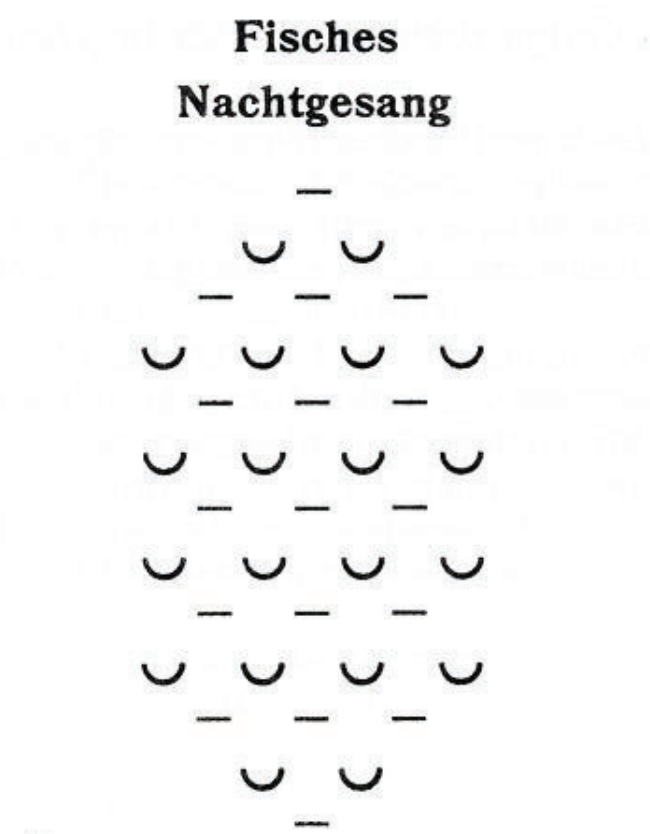
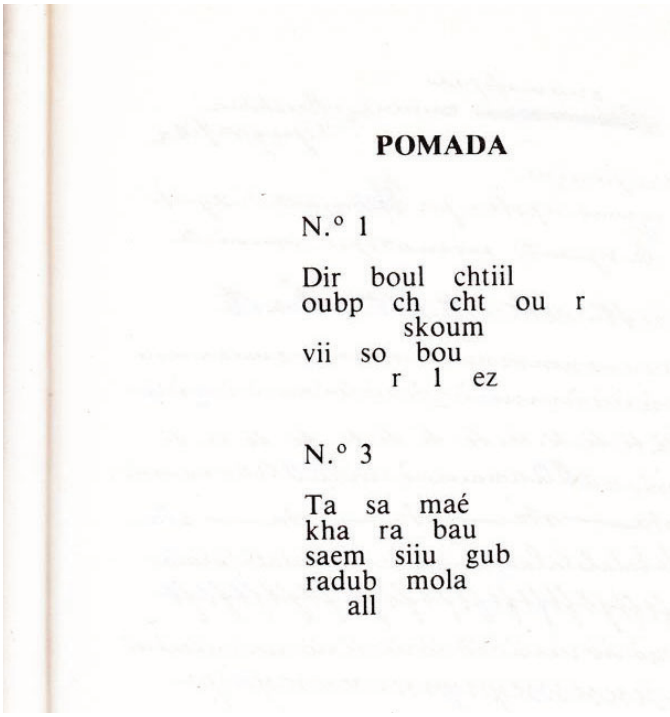


FIG. 33. Morgenstern, H. (1905). *La canción nocturna del pez.* [Caligrama]. Projekt Gutenberg-DE. gutenberg.spiegel.de



POMADA

N.° 1

Dir boul chtiil
oubp ch cht ou r
skoum
vii so bou
r l ez

N.° 3

Ta sa maé
kha ra bau
saem siiu gub
radub mola
all

Figura 34. Zaum. (1909). *Pomada.* [Poema fonético]. Russian Avant-Garde Books 1910–1934, Margit Rowell (MoMA, 1982).

También, es entre estos periodos de finales del siglo XIX y principios del XX que acontecen las primeras rupturas sintácticas en poesía y simultáneamente, digámoslo también, en la pintura y en la música. La aparición de *la escala atonal dodecafónica* de Arnold Schoenberg, el surgimiento de la cuarta dimensión en pintura de Wassily Kandinsky[65], la poesía simultaneísta de los Dadá, con Kurt Schwitters. Es así que entre 1923-31 Schwitters crea la aclamada pieza "Ursonate" (sonata en sonidos primitivos, *Sonate in Urlauten*). A mitad del siglo XX aparece el Text-Sound (1950), y afloró como un movimiento vocal cimentado en la composición de polifonías que vendrían a reconstruir y situar a la poesía en un nuevo escenario.

Asimismo como otros movimientos de la modernidad donde "el valor del poema estaba en el sonido", la idea de transformar el sentido literal de las palabras como acto liberador y contra sistémico, tuvo repercusión unos años más tarde en las creaciones de Henry Chopin, a quien hemos citado durante la Presentación y el primer Capítulo. A través de divagaciones, de un tipo de canto primitivo, Chopin fue fijando los sonidos de su voz en casetes para luego manipularlos –algunas veces en directo- por medio de grabadoras y tecnologías de estudio. Henry Chopin funciona como una bisagra incuestionable a la hora de marcar una tránsito y migración entre lo que es poesía fonética y poesía sonora. Es precisamente quien hace uso de las primeras cintas magnéticas de celulosa y acetato producidas en EU para grabar y escuchar su voz[66]. Chopin creó un cuerpo grande de registros sonoros pioneros a través de cintas de grabación tempranas, tecnologías de estudio y la idea de la manipulación del sonido en la esfera de la poesía. Además la estética de *la poesie sonore* de Chopin incluye operaciones de sonido crudo o en bruto para explorar el área entre distorsión e inteligibilidad. Digamos que a ratos y de alguna manera evitaba la alta calidad (high-quality) de los aparatos de grabación profesional, prefiriendo utilizar equipamiento muy básico y métodos de bricolaje, como enganchar las cabezas de los fósforos en las cabezas de borrado de las grabadoras de casete de segunda mano, es decir, que manualmente iba buscando las maneras de interferir el curso de la cinta.

Con la llegada de la dimensión sonora, de las grabaciones en cinta magnetofónica a mediados del XX, este nuevo soporte y espacio donde fijar el sonido propició lo antes dicho, que

[65] En el contexto de la pintura de Wassily Kandinsky, la "cuarta dimensión" no se refiere a un concepto físico exacto, sino más bien a una idea abstracta relacionada con la percepción del tiempo y el espacio en el arte. Kandinsky, como parte de su búsqueda de una pintura más espiritual y trascendental, estaba muy influenciado por las teorías de la física moderna y las ideas de la relatividad de Einstein. En sus escritos y pinturas, la "cuarta dimensión" representaba una nueva forma de concebir la realidad, más allá de las tres dimensiones espaciales (alto, ancho y profundidad), incorporando el tiempo como un elemento que podía ser representado visualmente.

[66] De allí en adelante la historia de la cinta magnética de grabación será un medio o soporte de almacenamiento de datos. Básicamente se grababa en pistas sobre una banda plástica con un material magnetizado, generalmente óxido de hierro o algún cromato. El tipo de información que se podía almacenar en las cintas magnéticas era y sigue siendo variado, como vídeo, audio y tipos de datos.

del campo de lo fonético a lo sonoro había solo un paso: la grabación. Entonces el efecto de grabar, reproducir y escucharse la propia voz sería un suceso que abriría otros espacios en el arte de escribir y componer con sonidos. Otros ejemplos de esto fueron las creaciones "etnopoéticas"[67] de Jerome Rottenberg, que en los 60s rescata los ritos primitivos y modernos de los Pieles Rojas en Estados Unidos; igualmente celebradas son las obras del mexicano Ulises Carreño, puesto que la poesía de Carreño no se limita a lo verbal, se trata de una experiencia estética más compleja, en la que la forma, el sonido y el sentido se intersectaban. Por otra parte, los mesósticos de John Cage se referían a un tipo de poesía concreta que jugaba con la disposición de las letras, similar a los caligramas de Guillaume Apollinaire. En los mesósticos, las letras de una palabra o frase se distribuyen a lo largo de un poema de tal manera que cada letra de la palabra clave forma la columna central de una serie de versos. Cada verso se construye alrededor de esta letra, de modo que la palabra se convierte en el eje del poema. John Cage utilizó esta técnica como una forma de desafiar la tradición literaria y dar espacio a la aleatoriedad y el componente visual en sus composiciones, puesto que como otras/os artistas de la época, se conectó con el interés por el azar y la exploración de técnicas aleatorias o sistemas de composición como el I Ching, que influyó en muchas de sus obras. Un ejemplo de sus mesósticos más conocidos es "M: Writings '67–'72", en el que Cage organiza el texto de manera que la letra "M" se convierte en el centro de cada verso, con las palabras fluyendo alrededor de esta estructura. A lo largo de los años 60 y 70, Cage siguió explorando esta técnica, vinculándola con su filosofía del "componer sin control", que también estaba presente en su música.

Bien, y casi acercándonos a finales del siglo XX y entrando en la Era digital, está la propuesta de Jaap Blonk, artista que participa como entrevistado en este Capítulo. Es tal vez Blonk, una suerte de nueva bisagra en este cambio de idea entre la poesía expandida y la poesía híbrida, pasando del estatuto de lo sonoro en el silgo XX a lo digital e intermedia del siglo XXI. Jaap Blonk (Holanda, 1953) "se define como *vocalor*. Es compositor autodidacta, performer, matemático y poeta. Cuenta con estudios universitarios de musicología y matemáticas; durante casi dos décadas su voz fue su principal medio para descubrir y desarrollar nuevos sonidos. Años más tarde, retomó su interés por las matemáticas y continuó su investigación en torno de las posibilidades de la composición algorítmica para la creación de música, animación visual y poesía". (Escáner Cultural nº 152). Blonk, trabaja con composiciones que representan

[67] "Ethnopoetics is a method of recording text versions of oral poetry or narrative performances (i.e. verbal lore) that uses poetic lines, verses, and stanzas (instead of prose paragraphs) to capture the formal, poetic performance elements which would otherwise be lost in the written texts". Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Ethnopoetics. Visitado el 04.09.203

movimientos tipográficos visuales, utiliza caligrafías o tamaños de letras para dar con las sonoridades específicas, como también lo hicieran las/os artistas que formaron parte de la corriente letrista en los 50s y que buscaban a través de *la visividad* el valor sónico de los morfemas; se produce entonces además una democratización de los soportes y formatos de escritura, quiere decir, que estamos hablando del escritor/a como artista visual, y del/la artista visual como escritor/a, que también incluye a sonidistas como escritores de sonidos y a compositoras/es musicales como programadores de lenguajes.

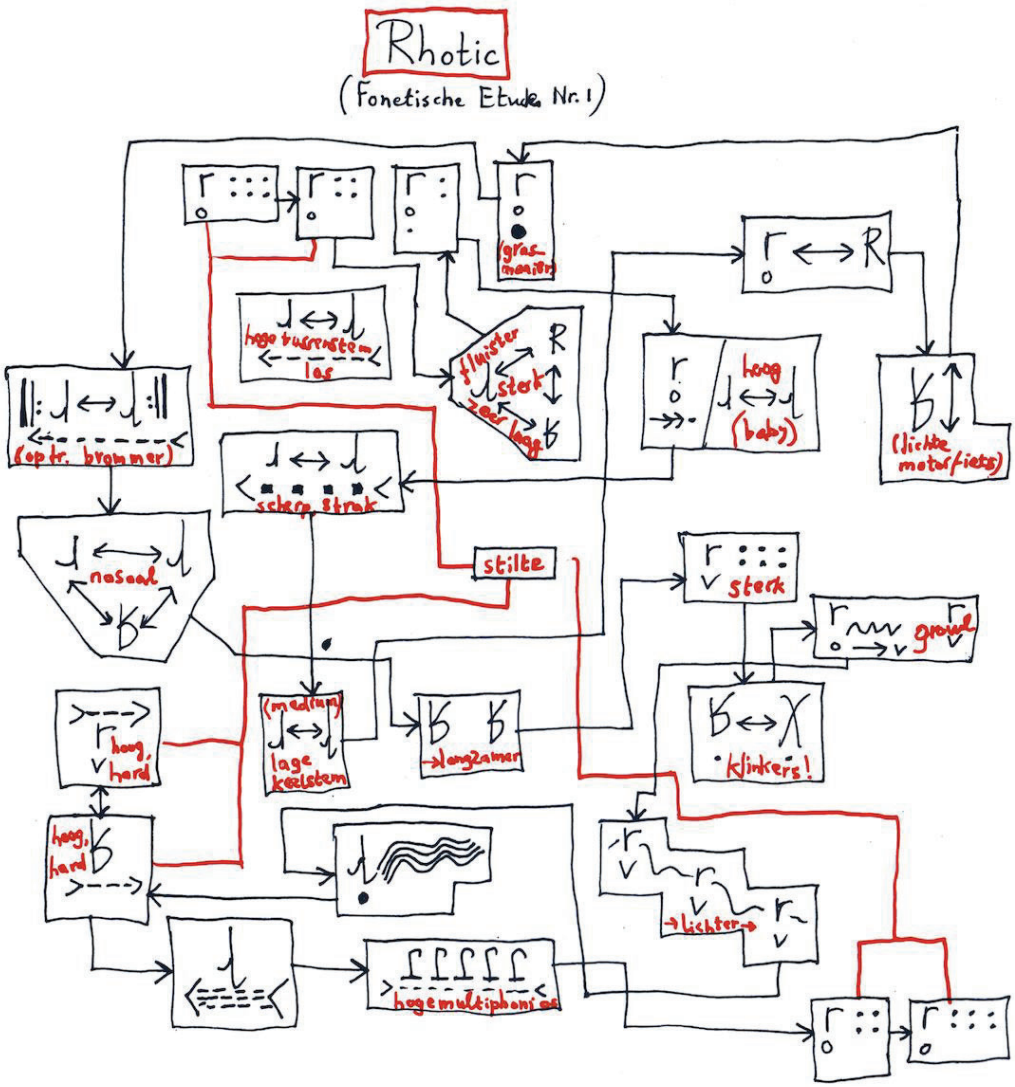
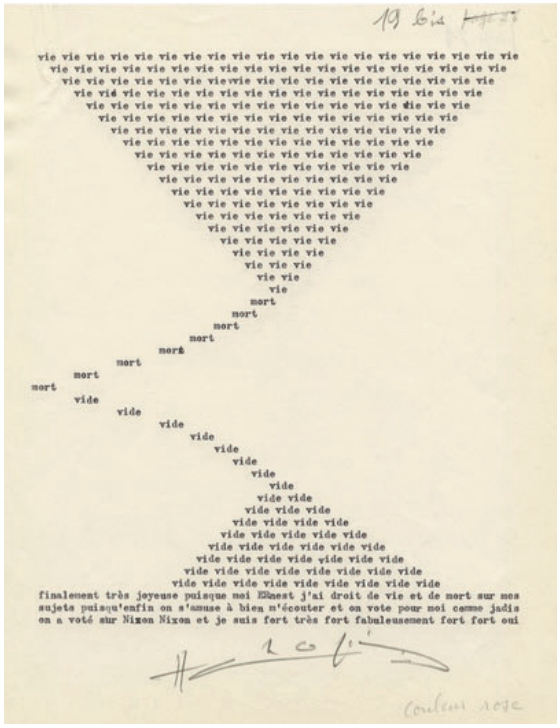


Figura 35. Blonk, J. (1990). *Rhotic: etude for the R.* [Partitura Sonora o visual]. jaapblonk.com

Digamos que la liberación del comportamiento escritural tiene que ver con esto y la normalización de la ruptura en poesía y su proximidad a la musicalización, al parecer instala cierto discurso entre estos lenguajes indeterminados y a veces etéreos o "evanescentes" como diría Boris Groys, y lo que en 1957 Allan Kaprow denominó acertadamente como *happening*. Actualmente, respecto de estas prácticas sobre *la palabra como algo matérico*, uno de los grupos -del que participan una cantidad importante de agentes que configuran la investigación- es *Lenguage is a Virus* [68], un movimiento mundial creado entre Chile y Francia durante la pandemia Covid-19 por *les* poetas Felipe Cussen y Martín Bakero. Otro de estos grupos y que se ha transformado radicalmente en unos encuentros en el tiempo en formato de ciclo, es Son:horas, creado por Gerard Altaiò y Eugenio Tiselli el año 2016 en L ´Automática en Barcelona. Estos grupos y sus agentes aparecen descritos durante las entrevistas, y permite una visualización sobre cierto panorama que trabaja constantemente la unión entre poesía, sonido, textualidad y tecnología, y de cómo opera el poema en cuanto a escritura y fijación sonora.

[68] "Language is a Virus", a song by Laurie Anderson, a concept in the William S. Burroughs novel *The Ticket That Exploded* and essay collection, *The Electronic Revolution*, which is quoted in the Anderson song". En https://en.wikipedia.org/wiki/Language_is_a_Virus Visitado 06.06.2024.



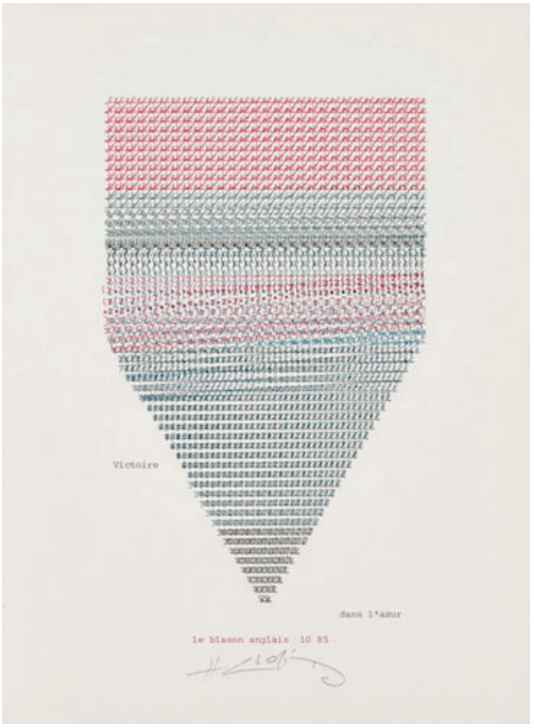


Figura 36. Chopin, H. (1967–1975). *La Crevette Amoureuse* [Tinta sobre papel]. Parte de la trilogía Le Dernier Roman du Monde (junto con L'Hommard Cosmographique). Archivio Conz.

Figura 37. Chopin, H. (1985). *Victoire* [Tinta sobre papel]. Archivio Conz.

II.1.2. Reflexión en torno a las voces de:

Martín Bakero (Francia), Jessica Pujol (Catalunya),
Eduard Escoffet (Catalunya), Dirk Huelstrunk (Alemania),
Anamaria Briede (Chile), Jaap Blonk (Holanda),
Gerard Altaió (Catalunya) y Constanza Jarpa-Luco (Chile).

Vamos a arrancar este primer bloque con una acercamiento a las principales ideas de Martín Bakero y Jessica Pujol a través de una selección de fragmentos extraídos a partir de las entrevistas realizadas durante la investigación. Con el cuidado que corresponde al trabajo de lectura y visualización de las/os artistas como parte de un panorama de producción vigente, intentaremos crear un contraste entre las voces de todas/os las/os entrevistadas/os, es decir, cruces entre las ideas expuestas por Martín Bakero, Eduard Escoffet y Jessica Pujol, o bien entre Dirk Huelstrunk y Eduard Escoffet, los vínculos con el trabajo de Animaría Briede y la poesía sonora, como las conexiones que se producen entre la obra de Gerard Altaió y Constanza Jarpa-Luco. La finalidad es obtener como resultado una reflexión conjunta -en la que mi voz forma parte del diálogo registrado- una reflexión referida a la poesía y sus vínculos con la dimensión sonora desde sus variadas formas de exploración. Estructuralmente, iremos paso a paso por cada una de las entrevistas en que, a modo de fragmentos, se irá construyendo un relato enriquecido y cercano a la voz de las/os artistas/ que participan.

Bien, comenzando por Martín Bakero, se podría decir que el artista explora la intersección entre sonoridad, poesía y percepción acústica desde un enfoque que combina la lingüística y la psicoacústica. Esto hace referencia a la "imagen acústica" en términos jacobsonianos[69], donde la sonoridad no solo se manifiesta en la producción fonética, sino también en su dimensión simbólica y resonante. En ese sentido, hay un momento durante la entrevista en que Martín comparte algunas ideas de su trabajo como terapeuta, donde comenta

[69] Hace referencia a los conceptos desarrollados por Roman Jakobson, en particular su teoría de las funciones del lenguaje —donde destaca la función poética, centrada en la forma del mensaje— y la distinción entre metáfora y metonimia como operaciones fundamentales del arte y el lenguaje (Jakobson, 1960).

sobre la experimentación de alucinaciones auditivas, en las cuales la voz adquiere una presencia fenomenológica independiente del reconocimiento externo, generando un estatuto de verdad subjetiva. A partir de aquí, nace una perspectiva poética y terapéutica a la vez, en que la voz es entendida como un fenómeno que puede asumir características monstruosas, asunto tratado extensamente por Miguel Álvarez Fernández en su tesis doctoral *La voz límite. Una aproximación estética a la vocalidad teratológica desde el arte sonoro*[70]. Este concepto de monstruosidad se vincula con la poesía sonora en la medida en que busca hacer tangible lo intangible, permitiendo a los individuos externalizar y transformar sus experiencias acústicas internas mediante procesos creativos, como la manipulación de materiales plásticos o sonoros. Uno de los ejemplos, es la noción de "casquete acústico" como una estructura resonante primaria en la experiencia humana, asociada a la vibración y la repetición de patrones sonoros, en que Bakero crea una asociación con la tecnología de grabación electroacústica, la que le permite fijar y manipular estas resonancias, otorgando un nuevo estatuto al "pneuma" o soplo vital (en términos de su transducción a soportes materiales). De aquí, que un tema central en Martín Bakero sean los Electropneumas, que surgen como una propuesta para trabajar artísticamente con esta energía vital, permitiendo modular y resignificar la repetición sonora que subyace a la experiencia humana, especialmente en individuos que experimentan fenómenos auditivos involuntarios.

En un marco más amplio, la reflexión conecta estas exploraciones contemporáneas con tradiciones esotéricas y medievales, como las permutaciones silábicas de los cabalistas y las escrituras neumáticas de la música sacra. Se propone que aún no se ha alcanzado una forma de escritura que trascienda la simple transcripción de la onda sonora y que logre capturar la relación profunda entre el sonido y el sentido. La poesía fonética, con su énfasis en la repetición y la experimentación fonética, se presenta como un campo propicio para esta indagación:

> …trabajo mucho con los cabalistas, los Seruf, que son estas maneras de permutaciones silábicas que tenía Abraham Abulafia en sus técnicas de invocación de ángeles, Ramon Llull con sus círculos concéntricos, los ejercicios que se hacen desde la música, desde la escritura musical, como justamente la

[70] "Monstruoso puede entenderse aquí en su acepción más básica, "contrario al orden de la naturaleza", siempre que se considere esa "naturaleza" como algo comprensible, accesible a nuestro entendimiento, y, en tal medida, adaptable a nuestra pautas de representación —esto es, algo descriptible, codificable, ajustable a nuestros esquemas cognoscitivos […]. Atendiendo a esa noción de naturaleza —que la concibe como algo perfectamente ajustable o superponible a los límites normativizados del sentido—, lo monstruoso puede definirse como lo que excede, desborda y supera los márgenes […] al trascender los límites de lo representable, desestabiliza la propia estructura de la norma, la hace temblar, la resquebraja". (Pág.266). Link de descarga de la tesis: file:///Users/ferran/Downloads/TD_miguelalvarezI-1.pdf. Visitado el 10.03.2025.

> escritura pneumática en la Edad Media, que tiene que ver con la cantidad de sílabas y sonidos, o un Stockhausen, que va a tratar de ver qué pasa entre el sonido y el sentido; lo que me interesa es que parece que aun no hemos logrado llegar a un punto de escritura interesante, más allá de la grabación de la onda: ese punto entre el sonido y el sentido. Por ejemplo, en poesía fonética se ocupa mucho la repetición de una palabra, de una letra, de una sílaba o el cambio de tipografía; en la música es el cambio de tonalidades... en todo eso hay un punto que creo que aun no se ha dado, que creo que tiene que ver con ese punto alucinatorio entre la invocación y la evocación. (Bakero, M. 2022, Anexo II).

Dentro de las búsquedas de Martín Bakero, artista chileno que reside en Francia, la Imagen acústica tanto como la alucinación sonora**,** representan aquello que se sale de la norma auditiva y estética, ya que la poesía sonora permite externalizar y resignificar estos sonidos marginales, convirtiendo la experiencia del "monstruo" en una singularidad expresiva. En este último sentido, se podría decir que si la poesía tiene la función de liberar la lengua de su sometimiento al control social y económico, al explorar el sonido más allá del sentido semántico, permite la subversión y transformación de estructuras lingüísticas y culturales, similar a los movimientos de vanguardia. Siguiendo la idea de Herbert Marcuse y Vicente Huidobro, se enfatiza el papel político y sensorial de la poesía al desplazar el lenguaje de su función comunicativa tradicional, conectando con experiencias inmediatas que trascienden la racionalidad.

Por otro lado, hemos transitado por las ideas de la acústica y la transducción sonora, y para Martín esto se refiere a un modo de expandir la experiencia humana a nuevos ámbitos, como la percepción del sonido en diferentes medios (agua, metales, Marte), abriendo espacios para lo desconocido, en ese sentido se plantea que la reproducción técnica del sonido ha ampliado las posibilidades de transformación sensorial a través de la manipulación de frecuencias, ultrasonidos e infrasonidos, las que nos permiten modificar nuestras experiencias auditivas y hacer habitables dichas "monstruosidades" del sonido:

> Se supone que en los mitos de la Creación se nos da un soplido por la nariz para proporcionarnos este primer aliento que nos habita, y que cuando nos deja, nos morimos. Esto es lo que se logra fijar o grabar en el soporte, y se puede trabajar, se puede modular. Los electropneumas vienen un poco de ahí, de esa idea de retomar ese soplo vital y trabajarlo con los métodos electroacústicos. Es algo que creo que es muy útil, sobre todo para la gente

> que sufre justamente de estas monstruosidades de la imagen acústica, y que escuchan voces o se les repite alguna cosa. El desvarío... como un desvío. Delirar viene justamente de ahí, de salirse del surco. Siento que la poesía sonora es muy útil justamente para que la gente no sufra de sus monstruosidades, y las monstruosidades dejen de ser monstruosidades y pasen a ser singularidades. (Bakero, M. 2022, Anexo II).

Y por supuesto, cuando hemos pasado por la idea de fijación, le pregunto: "¿Qué es lo que se te viene primero a la cabeza cuando se habla de fijación?", a lo que responde:

> Lo primero que se me viene es esta frase, esta máxima alquímica, *solve et coagula*. Para los alquimistas se trataba de un proceso bicéfalo, por decirlo así, uno coagula algo, y al mismo tiempo disuelve: hay que materializar lo volátil y volatilizar lo fijo. Siempre para mí, en el proceso que tú llamas fijación, o coagulación que le llamo yo, materialización, hay una cosa que uno fija, y también una cosa que se escapa. Entonces, cuando uno tiene que tomar una decisión sobre el poema, sobre una palabra que cambia, que se saca, el color del papel, la tinta, el lugar, etc., es una manera de materializar lo más volátil y volatilizar lo fijo. Los poetas, sobre todo, tenemos esa misión de no solamente fijar lo que no se ha dicho, sino también disolver lo que está demasiado dicho. (Bakero, M. 2022, Anexo II).

Pasando a la entrevista con Jessica Pujol, que trató de varias cosas, nos fuimos refiriendo a la fijación en varios momentos durante el par de horas que duró la entrevista. Para Jessica, en la fijación se destaca sobre todo la idea de la voz como un evento dinámico. Al dialogar sobre la traducción de poesía -no solo como un *traslado* de los significados- y al no ser Pujol la traductora de sus poemas, nos cuenta de su experiencia traduciendo a Lisa Robertson, destacando cómo el sonido en inglés tiende a ser más plano que en español o italiano[71] generando unas dinámicas en las voces del poema que convierten de alguna manera su ejercicio escritural en un asunto coreográfico. Ahora, no en el sentido de una repetición estable, sino como un flujo en expansión, o la dialéctica entre lo fijo y lo mutable, como lo planteaba Fluxus: todo está en constante flujo. Por ejemplo, para Jessica la síncopa es clave en su método de composición, porque aquí el ritmo

[71] Cuestionando además la noción de "original" en la poesía, puesto que el significado fluctúa constantemente.

no depende tanto de la voz sino del movimiento. En ese sentido, sus poemas surgen de experiencias y espacios físicos concretos, como notarías o bancos, evocando "la manera en que Fernando Pessoa revivía también ciertas experiencias en su escritura". En eso, para esta autora cada proyecto es un experimento, "en el sentido de *essay*, como lo entendía Montaigne": intentos que buscan nuevas formas. Así, la escritura es una de muchas maneras de ordenar una experiencia, lo que inevitablemente lleva a la pregunta sobre la fijación, es ese sentido Jessica reflexiona sobre este concepto a partir de un poema en una Notaría, donde observa cómo ciertos documentos quedan más "fijados" que otros. De alguna manera, esto se vincula al concepto de fijación con la identidad en el estado neoliberal, donde la huella dactilar y la información personal se convierten en mecanismos de control dentro de un sistema diseñado para su propio beneficio.

También hemos podido concluir que la fijación tiene un componente material y colaborativo, cuando menciona su trabajo con Richard Parker en un panfleto impreso, donde el proceso de impresión transformó el poema. La diferencia entre la escritura manuscrita y la imprenta radica en que la primera es solitaria, mientras que la segunda es colectiva. Sin embargo, el poema ya existía antes de su fijación en papel o en una grabación. Walter Benjamin y la teoría sobre la reproducción del arte aparecen en la conversación, al hablar de la multiplicación de una obra, también pasamos por Cortázar y su metáfora de las "perras negras" para referirse a las palabras, resaltando la naturaleza esquiva del lenguaje. Finalmente, la conversación aborda la idea de que un texto puede ser fijado y, al mismo tiempo, olvidado, como sugiere Paul Valéry en *La idea fija*. En este sentido, la estética de la recepción de Jauss enfatiza que la relevancia de un poema depende del contexto histórico y de su recepción, lo que subraya la tensión entre permanencia y transformación en la literatura. Sobre todo cuando nos referimos a la experimentación con el lenguaje, la parataxis como técnica presente en la poesía de Keston Sutherland y Tom Raworth es algo que a Jessica le interesa, y también en la obra de Kurt Folch, la que viene a enfatizar la necesidad de que la experimentación tenga un componente vivencial y no se convierta en un mero ejercicio mecánico sin comprensión. En ese sentido, cuando le pregunto por las diferencias entre poesía sonora y Spoken word me responde lo siguiente:

> Son tradiciones que se originan en momentos distintos, evolucionan de forma distinta, y hasta el día de hoy yo las veo como distintas vertientes de lo que es la poesía sonora, y a veces bastante intolerantes una con la otra. Yo me he encontrado en casos así. A veces no, a veces todo se incluye y no se piensa mucho... ahora si está la poesía sonora más desde el oyente: imagínate, un oyente europeo de entreguerras, en Munich, con las mil lenguas, escuchando a estos performers, que están yendo más allá de la palabra precisamente por

la irracionalidad que se está viviendo en ese momento. Es algo que quizá alguien diría: "esto no es político, no están diciendo nada". Pero es muy político, perder el sentido de la palabra es muy político. Adorno estudia esto: es muy interesante lo que pasa con el Dadá. Y desde el dadaísmo surge, y evoluciona toda esta corriente de poesía sonora, que quizá se silencia durante la Segunda Guerra Mundial, pero después se recupera con las neovanguardias: Fluxus recupera esta vertiente, y llega hasta hoy día. Esta corriente experimenta mucho con el sonido, y el oyente que va a escuchar ya está preparado para tener una experiencia estética del sinsentido, más allá de la palabra, de cosas que te pasan en el cuerpo al escucharlo. Lo que pasa es que el Spoken word evoluciona de manera muy distinta. El Spoken word implica el sentido de la palabra para expresar algo mucho más definido, más claro. Sale de Harlem, en Nueva York, el Harlem Renaissance, donde está la necesidad de todos estos grupos más marginales, portorriqueños por ejemplo, de expresar políticamente lo que están viviendo, y en voz alta. Ellos hacían esta declaración, este recital, y el público aplaudía, reaccionaba: el público era muy importante, era quizás más colaborativo en el sentido de valorar la obra. Pero también era más competitivo desde el principio, en el sentido que tienes que recordar el poema... Yo pienso que son como los trovadores contemporáneos: tienes que recordar el poema, tienes que performarlo, hay una gran importancia en la palabra, en cómo se performa, cómo mueves el cuerpo. Esto ha ido evolucionando, y hay muchos concursos de Spoken word, precisamente por eso. Este elemento más competitivo no existe, al menos explícitamente, en lo que es la vanguardia actual, que es, si quieres, más rugosa, más irregular, puedes hacer cualquier cosa, puedes experimentar, puedes fallar. Por otro lado, el Spoken word es estético también, muy estético, de hecho le da mucha más importancia a la rima, creo. En algún sentido es mucho más tradicional: la rima es importante no solo por el poema, sino para recordarlo. Si tengo que hacer algo muy largo, como Homero, hay que escribir en hexámetros para recordar la rima, y así poder recitarlo. Por eso se da esa importancia de la rima, viene de allí. Los sonetos son sonidos pequeños, como un sonido que es métrico precisamente porque tengo que cantarlo, tengo que acordarme, tengo que recitarlo. En cambio, la poesía más sonora, vanguardista, rompe con todo eso, se carga la tradición, se fijan otras cosas, va mucho más en la música, la musicología, los experimentos con el sonido. (Pujol, J. 2022, Anexo II).

Por otra parte, cuando hemos hablado de ciertas publicaciones que versan entre experimentación y visualidad, tenemos la comparación entre *Mare* (2008) de Jessica, con *Alfabeto* (2017) de Martín Gubbins, a quien veremos en el Bloque 2. Aquí se observan similitudes en el uso de las tramas, o la forma de generar una suerte de tejido por medio de la geometría, que en el caso de Jessica sirven como veladuras de la palabra y en el caso de Martín como expansión del alfabeto. En otro aspecto, Jessica sugiere que "la voz del poeta" no está influida por prefijos externos, sino por un "sufijo" intrínseco, pasando por la idea del ventrilocuismo, considerando que aunque haya múltiples voces en un texto, estas no son aleatorias. Ahora, respecto a influencias y referentes en las producciones de ambos artistas, se destaca el movimiento literario The British Poetry Revival donde participó Bob Cobbing,, las publicaciones *Tender Buttons* de Gertrude Stein y *Altazor* de Vicente Huidobro, además de obras contemporáneas como *Drift* de Caroline Bergvall. También destacan durante la entrevista, la influencia de poetas conceptuales como Rob Fitterman y Kenneth Goldsmith, quienes han sido criticados por su perspectiva blanca y masculina. Se menciona el trabajo de Wendy Trevino, que, aunque experimental, se posiciona políticamente contra el conceptualismo frío y distante. También Pujol señala una diferencia entre Estados Unidos e Inglaterra, mientras que en el primero lo experimental suele asociarse con lo conceptual, en el segundo la experimentación se relaciona más con el lenguaje lírico y político, mencionando a Sean Bonney (1969-2019) y Frances Kruk dentro de ese marco.

En otro de los apartados de la entrevista, mencionamos la publicación *Arte en flujo* de Boris Groys, donde se plantea un tipo de producción actual de carácter evanescente, donde lo que predomina es la generación de informaciones sobre arte, lo que no necesariamente lo convierte en arte. Jessica me comenta que esta tendencia ya estaba presente en los años 70, sobre todo en el ámbito de la performance más que en la poesía, aunque en esta última también se observaban ciertas prácticas vinculadas al arte más espontáneo o efímero. Por ejemplo movimientos como Fluxus y o destacadas poetas y artistas actuales como Lola Nieto, Laia López, Sara Torres, Jeff Hilson, Holly Pester y Caroline Bergvall, quienes trabajan con la importancia de la presencia en la performance poética. En esto, se puede notar la influencia de Allan Kaprow y el resurgimiento de la performance en la actualidad, con ejemplos de artistas como Montenegrofisher, (Anexo III). Finalmente, pasamos por una breve reflexión sobre cómo la pandemia de COVID-19 ha impulsado nuevas formas de experimentación a través de plataformas digitales, convirtiendo eventos presenciales y virtuales en formatos híbridos.

Ahora, bien, vamos a conectar las entrevistas de Martín Bakero y Jessica Pujol:

La primeria evidencia sobre el vínculo entre estas/os dos artistas, es través de la experimentación con el lenguaje, la palabra y los límites del sentido. Ambos comparten un enfoque en la escritura como un proceso que va más allá de la fijación o la simple materialización de las palabras; se trata de un proceso dinámico, en constante cambio y flujo. Por ejemplo, el sentido de fijación y materialización de Pujol vs. la escritura ecológica y las llamadas resonancias en Bakero, se entienden en la medida en que la "fijación" para Martín sería un proceso en el que, al igual que en la alquimia (*solve et coagula*), se materializa lo volátil y se volatiliza lo fijo, señalando que la escritura sería un acto que no solo fija lo no dicho, sino que también disuelve lo ya dicho, lo que sugiere que en la creación de una obra haya un proceso de transformación y escape. Para el caso de Jessica, se refiere a la escritura como un proceso corporal e inmediato, que no se limita a un soporte fijo. Sin embargo, ambos coinciden en que el acto de escribir no es simplemente una fijación o un anclaje de ideas, sino un proceso que implica lo efímero, lo que se escapa, y lo que resuena en el espacio y el tiempo.

Dentro de lo que cabe en el juego y la experimentación con las palabras, Jessica Pujol menciona su interés en el surrealismo, el grupo OuLiPo y la escritura automática como formas de jugar con el lenguaje, donde las restricciones y los juegos estructurales son clave para liberar el potencial de la palabra. Habla de cómo, a través del "juego" y la "contricción" (como en OuLiPo), se exploran las posibilidades del lenguaje más allá de lo tradicional. En ese mismo sentido, Martín subraya un enfoque experimental en su trabajo, sugiriendo que la poesía no debe ser solo la fijación de un contenido, porque como hemos dicho anteriormente, la noción de “dissolver” lo que está “demasiado dicho” resuena con la idea de crear una obra que no se limite a lo literal, sino que experimenta con la transformación continua. Por ejemplo, dentro de las llamadas Poesía Sonora y Spoken Word, Jessica realiza una distinción importante, donde la primera busca explorar los límites de la palabra a través de sonidos (más allá del significado literal), mientras que el Spoken Word se enfoca en una comunicación más directa y clara, basada en el cuerpo y en la actuación, a diferencia, Martín, aunque no se refiere específicamente al Spoken Word, menciona la importancia del acto ceremonial y ritual en la creación poética, sugiriendo que la poesía estaría más allá de la palabra escrita, con un componente sonoro, físico e incluso cósmico. De alguna manera, lo que propone Martín resuena con la idea de una “performance” en la que el lenguaje se experimenta no solo a través de lo visual o lo escrito, sino también a través de lo auditivo. Tanto Jessica como Martín valoran la importancia de la sonoridad, la oralidad y la actuación en la poesía, aunque con enfoques y contextos ligeramente diferentes. Lo que en resumen, sería que la palabra se materializa, pero también se desmaterializa a su vez, se convierte en algo que resuena, se transforma, se escapa y se reinventa. Ambos abogan por una poesía que transite más

allá de los límites tradicionales, ya sea a través de la sonoridad, la performance, la escritura automática o las restricciones estructurales.

Siguiendo el orden, la siguiente entrevista es la de Eduard Escoffet, poeta catalán con una trayectoria mundialmente reconocida y con quien he tenido el placer de conversar. La primera pregunta que le hago es: ¿Qué entiendes tú o qué información controlas acerca de la poesía expandida como concepto que es aplicado a la experimentación literaria?:

> Siempre he considerado que la poesía es un formato híbrido o, para ser más precisos, un género nómada, ya que desde sus inicios se ha movido desde la palabra y la voz hacia todos los formatos posibles. La escritura y la lectura (individual) son formatos relativamente recientes en la historia de la poesía y en el período barroco la poesía ya se expandió hacia todos los ámbitos posibles. El concepto de poesía expandida, más moderno, creo que es redundante, aunque hace hincapié en algo que ha sido muy importante durante el siglo XX: el retorno de la poesía a todos los ámbitos más allá del libro, en el que nunca tuvo que encerrarse. Sé que varios autores han hablado de poesía expandida y, como otros términos (intermedia, polipoesía, etc.), apela a esta noción nómada de la poesía que defiendo. (Escoffet, E. 2024).

En ese sentido, cuando Eduard apela a la experimentación como forma canónica**,** sostiene que ciertos formatos que inicialmente fueron experimentales se han convertido en géneros establecidos. A pesar de perder parte de su carácter radical, estas formas siguen siendo vías válidas de expresión, en este sentido, las primeras vanguardias buscaron romper con todo, pero en la segunda mitad del siglo XX esto cambió. Géneros como la poesía visual y sonora siguen siendo ámbitos abiertos para la experimentación, aunque ya no se pueden considerar completamente "experimentales". Por otro lado, cuando hablamos de la fijación de la voz, nos centramos en la relación que existe entre la grabación sonora del poema y la composición escritural de los sonidos. Escoffet, señala que la escritura fue la primera tecnología para fijar la voz, aunque de forma parcial; porque mucho tiempo después, la grabación sonora permitió fijar no solo el contenido, sino también el timbre y otros elementos no significantes de la voz, y aunque la escritura y la grabación se ven como opuestas, ambas tecnologías tienen el mismo fin: la fijación. El reto, según el entrevistado, es cómo fijar una partitura de un poema creado de forma improvisada con la voz, algo que muchos poetas y músicos han intentado sistematizar a lo largo de los años. Por ejemplo en la relación entre texto, imagen y sonido, menciona que su obra se

centra en dejar en segundo plano la imagen, aunque la relación entre estos tres elementos es compleja, su enfoque principal está en cómo el sonido y el texto interactúan en la creación poética; tanto en directo como en la página.

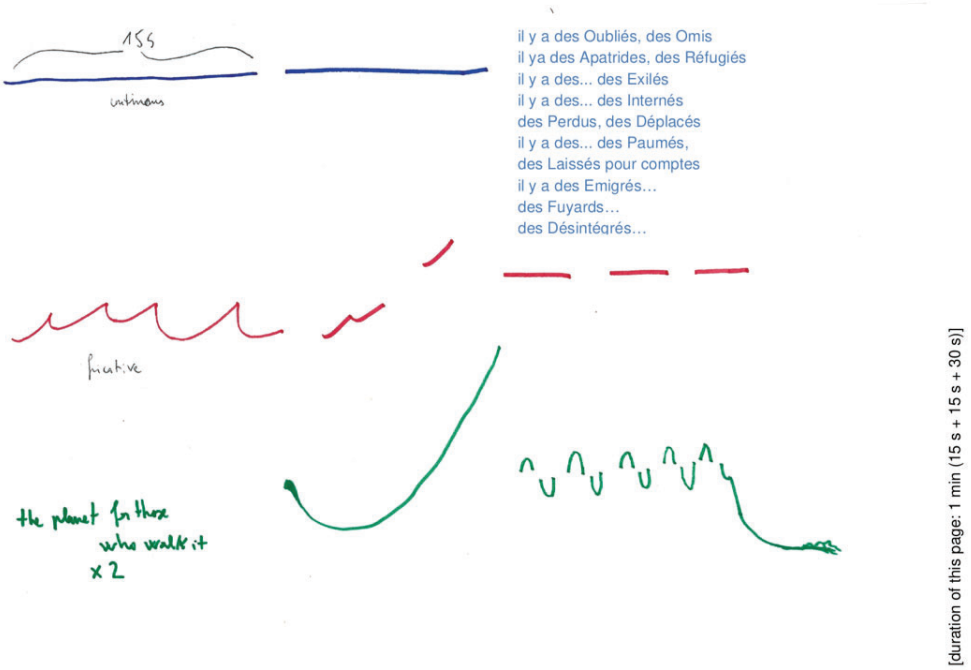


Figura 38. Escoffet, E. (2022). *Ode to the Walking Class SCORE.* [Escritura sonora. Frgamento]. Grupo Sprechbohrer. Interpretación de la partitura.

Luego, tenemos la entrevista con Dirk Huelstrunk. Artista alemán con el que hemos coincidido en México el año 2015 durante el Festival Enclave y con quien realizamos una performance vocal en el Goethe Institut de esta ciudad. Hemos intercambiado algunas ideas por escrito y en relación a la poesía expandida, concepto que Dirk entiende como una forma de arte experimental e interdisciplinario con raíces en el lenguaje, que al igual que Bakero, Pujol y Escoffet, entienden esta contraposición con la poesía clásica configurada por formas estables, por tanto su búsqueda coincide con corrientes tales como los futuristas y dadaístas en el siglo XX. En específico, se refiere a la poesía expandida en tanto a que puede involucrar la dimensión de la poesía visual, sonora, palabra hablada o incluso la performance, como es ya común en el arte actual interdisciplinar, híbrido; en eso el sonido y la voz como elementos centrales en la obra de Dirk, se enfocan principalmente en el ritmo, a menudo combinando la repetición y la improvisación. La voz en Huelstrunk, se convierte en un material que una vez grabado es multiplicado, una polifonía en directo creada por medio de una *loop station*, la que sirve para fijar y reduplicar su voz a tiempo real; lo interesante es que va creando una composición compleja con medios simples y que este uso de la voz le permite una flexibilidad creativa, lo que a su vez transforma las composiciones en algo que se moviliza entre el poema, el arte sonoro y la música; esto nos recuerda inevitablemente a Michel Chion, puesto que en su trabajo, la voz se convierte en un elemento físico, una herramienta flexible que puede estar ligada al cuerpo, el espacio, e incluso a la interacción con el público.

En un mismo sentido, respecto de la producción artística de Dirk, comenta que su trabajo trata de una exploración de las posibilidades del lenguaje tanto de forma científica como lúdica, en la que distingue entre la grabación y la escritura momento diferentes: en la primera captura sonidos de forma más precisa y permite su manipulación, mientras que la escritura requiere interpretación y es más abierta en cuanto a composición. En ese sentido, para este artista las grabaciones son valiosas con el fin de capturar ideas iniciales y son esenciales para la documentación, pero no por esto pueden recrear completamente el "sonido original", subrayando la diferencia entre la fijación de sonido y la creación de un poema en su totalidad. La relación entre texto y sonido en su trabajo es muy dinámica. Dirk menciona que a veces el poema comienza como un texto escrito, pero cuando se pronuncia, el texto se convierte en sonido. Esto se puede complementar con la repetición de palabras, la creación de "palabras fantasma", o la improvisación vocal, lo que genera un espacio fluido entre texto escrito y sonido. En cuanto a la imagen, pueden incluir elementos visuales como parte de la interpretación, no así demasiado en la composición. También utiliza grabaciones de campo (campo sonoro) que capturan sonidos naturales o artificiales, junto con lenguaje humano, lo que agrega otra capa a sus creaciones.

Estas grabaciones permiten integrar el espacio urbano o paisajes en sus composiciones, vinculando el sonido a lugares específicos. Ahora bien, a partir de esta entrevista, podemos reflexionar que la voz dentro de la producción de arte contemporáneo, se ha convertido en un material central de las prácticas poéticas, particularmente en la poesía sonora y el arte de la performance. En este último caso, Dirk aborda la voz no solo como un vehículo de comunicación lingüística, sino como un elemento físico que puede ser manipulado y transformado de múltiples formas, desde el poema hablado hasta piezas de arte sonoro donde la voz se entrelaza con el cuerpo y el espacio. Esta exploración de la voz y su repetición a través de tecnologías como el *loop station* refleja la tendencia contemporánea de tratar la voz como algo más que un medio para transmitir mensajes, es decir que como un material artístico en sí mismo, es capaz de generar nuevas formas de comunicación; movimientos como la poesía concreta en Brasil incorporan esta relación entre la voz y la experimentación, la que hoy en día se alinea con una predisposición en la que la voz se utiliza para desafiar las convenciones del lenguaje, moviéndose más allá del texto escrito para formar una práctica interdisciplinaria en la que se difuminan los límites; como decíamos al principio de la investigación, se rozan los límites entre los visual y lo audible. Sin embargo, la poesía experimental sigue siendo un pequeño nicho cultural en la literatura, y es mucho más reconocida en las artes visuales y la música.

Ahora, la obra y las ideas de Dirk Huelstrunk y Eduard Escoffet se vinculan estrechamente, puesto que comparten la idea de interactividad con el público, reconociendo la voz como un vehículo de creación artística flexible y transformadora. En este sentido, la voz como material sonoro es visto tanto por Dirk como por Eduard como un material plástico con el que se puede jugar, transformar y expandir. Escoffet también se enfoca en la voz y el cuerpo en sus performances poéticas, donde el sonido, la improvisación**,** y el movimiento corporal son elementos de su trabajo, como también suele experimentar con herramientas tecnológicas en su poesía, como la manipulación del sonido y la incorporación de elementos audiovisuales. Ambos buscan propagar el acto de fijar el poema mediante el uso de medios no convencionales y la interacción en vivo**,** para crear entonces una experiencia abierta, en este sentido, su interés se centra en cómo los poemas pueden existir no solo en la página, sino también como experiencias multisensoriales**:** Escoffet por ejemplo, ha mencionado durante la entrevista, la relación entre la poesía visual y la poesía sonora, y cómo sus composiciones no solo se leen, sino que se experimentan a través del sonido, el cuerpo, y la gestualidad**.** Dirk, por su parte, crea piezas que pueden ser transmitidas en vivo, grabadas, y luego publicadas en texto, mostrando cómo la poesía puede trascender las formas tradicionales para integrarse en múltiples modalidades. *My "poems" are based on spoken language (word/phrase/letter). Sometimes they are close to the*

spoken word. Some are written poems that are extended by using the sound of spoken language, body language and performative elements. (Huelstrunk, D. Anexo III):

De forma similar, Jessica Pujol ha trabajado con la voz y el sonido en el contexto de la poesía sonora y experimental, explorando cómo la voz se transforma en una composición artística más amplia. Martín Bakero, en su obra, también ha utilizado la voz en su potencial performático, a menudo en combinación con otras formas de expresión, como el video, el sonido y la tecnología digital. Los tres artistas comparten una visión de la voz como algo más que un medio de comunicación lingüística, considerándola – como hemos dicho- como un material flexible que puede ser manipulado y reconfigurado en diferentes contextos. Por ejemplo, un elemento que conecta la obra de Escoffet, Pujol y Bakero es la performance poética, donde el cuerpo del poeta se convierte en un instrumento expresivo que activa al poema. Por su parte, Martín Bakero (2024) ha llevado esta interacción a nuevos límites, explorando el cuerpo no solo como un medio de transmisión de la poesía, sino como un espacio de experimentación en sí mismo, fusionando la poesía con dimensiones invisibles, o lo que él llama "escritura ecológica":

> P: ¿Qué es un soporte de escritura en tu terreno? ¿*Cómo se soporta* la escritura?
>
> M: A mí lo que me interesa es una escritura viva, que se escribe en el tiempo y el espacio. Cuando uno tiene que hacer una acción en tal lugar, hay una escritura que queda de alguna manera inscrita en lo invisible, en paredes que resuenan, en las mentes que están presentes, en los sentidos de la gente que está ahí. Incluso me ha pasado tener que hacer acciones poéticas para gente invisible. Pongo sillas alrededor, e invito a lo invisible, a lo desconocido, a gente que uno no sabe si existe, no sabe si es gente, a que presencie estas acciones. Esa es una primera escena de escritura, que yo le llamo escritura ecológica, porque no ocupa espacio, no ocupa papel, nada, sino que queda resonando.

De alguna manera, en las performances de Escoffet, Pujol y Bakero, el público no es solo un espectador pasivo, sino un participante activo en la composición (visible o invisible en el caso de Bakero), creando a veces una experiencia de tipo inmersiva. Jessica Pujol también ha explorado la interacción del público en sus performances, buscando un intercambio entre el espectador y el poeta a través de la acción sonora. En el caso de Bakero, las propuestas suelen ser aún más directas, especialmente con sus performances digitales donde el público puede influir en la dirección de la obra. En un apartado de la entrevista con Eduard Escoffet, podemos resaltar lo siguiente:

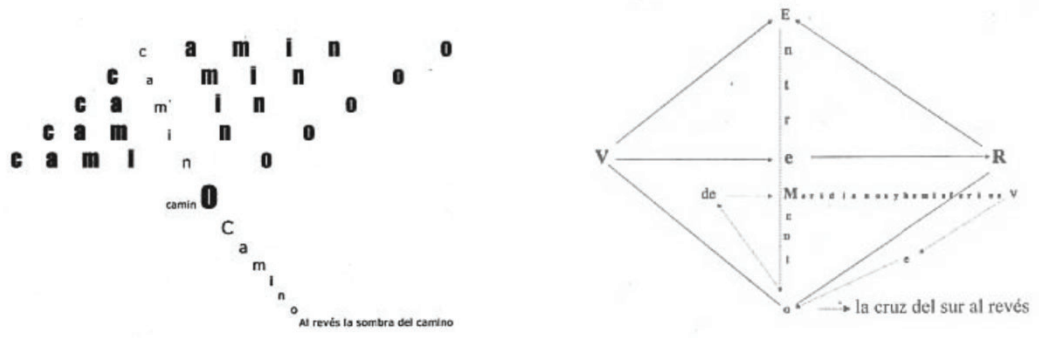
P: Qué piensas acerca de la siguiente sentencia: "que la grabación sonora del poema y la composición escritural de los sonidos son un mismo asunto en términos de fijación". Qué te sugiere...

E: La escritura es la primera tecnología que permite la fijación de la voz (aunque sea solo de un modo parcial). Muchos siglos más tarde se inventa la grabación sonora, que permite fijar no solo el contenido sino también el timbre y todos los elementos no significantes. En ese sentido, van en la misma dirección. Sin embargo, tenemos la sensación de que son contrarios, porque asumimos que la escritura es el centro del conocimiento y es inseparable de la lengua, algo que solo se da cuando la lectura y la escritura están al alcance de la mayoría. Lo que me resulta un reto es como fijar la partitura de un poema que se ha creado desde la improvisación con la voz e incluye elementos que desbordan la escritura tradicional. A lo largo de las décadas, muchos poetas (y músicos) han generado un sistema propio para intentar fijar estas propuestas (o para utilizar como partitura), pero lo único mínimamente fiable es la grabación y la memoria.

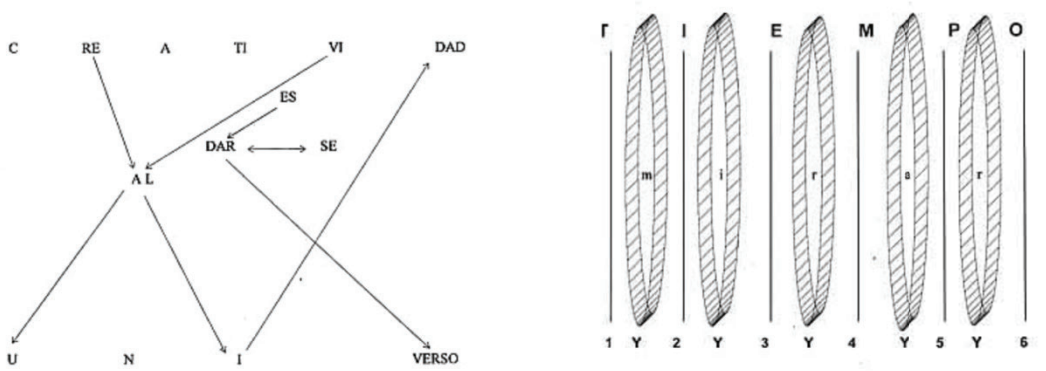
P: ¿Se ha vuelto la experimentación una forma canónica de producción?
E: Evidentemente, hay formatos que una vez que han abierto una puerta se han convertido en un género establecido. Pero no es algo necesariamente malo. Quizás pierden el carácter novedoso o radical, pero se convierten en una vía de expresión. Las primeras vanguardias querían romper con todo e inculcaron la idea de que todo tenía que ser nuevo y experimental, pero creo que ya en la segunda mitad del siglo XX esto cambió. No sé si aún podemos considerar experimentales géneros como la poesía visual o la poesía sonora, pero sin duda son un ámbito abierto que permite a cada cual experimentar y salirse de los caminos aprendidos. (Escoffet, E. Entrevista. Anexo II).

Siguiendo con el índice, la entrevista de Anamaría Briede aborda la relación entre lo sonoro y la escritura, entendiendo la voz no solo como un instrumento de comunicación, sino también como un medio de expresión en que la voz concebida a través de sus resonancias y frecuencias, provenientes de la laringe y las cuerdas vocales, lo que genera un ambiente sensorial proto-emocional para el oyente. Esta noción se extiende más allá de la simple emisión de sonido, articulándose en frases con significado que deben ser decodificadas. En este sentido, en cuanto

a la traducción de la voz a un soporte visual, tomamos un ejemplo en que se refiere a la creación de "puntos suspendidos" en una suerte de partitura donde la artista introduce geometrías en el papel que, al ser combinadas con la sonoridad, permiten una transposición del lenguaje sonoro al lenguaje de lo visible. En este sentido, Briede utiliza una “otra dimensión” en la que la partitura puede ser desde un fragmento de tierra hasta una estructura abstracta.



líneas contenidas **, impresión digital sobre papel, 21x29'5cm, 2005. Ed:/07**



líneas contenidas **, impresión digital sobre papel, 21x29'5cm, 2005. Ed:/07**

Figura 39. Briede, A. (2005). *Líneas contenidas.* [Impresión digital sobre papel]. Ed: /07.

Luego, cuando hemos conversado sobre la fijación del sonido -a través de grabaciones-, Anamaría lo relaciona o visualiza como una acción equivalente a un grabado o dibujo. En este contexto, lo sonoro no solo se repite, sino que también se activa dentro de una "partitura de gestos" que incluye espacios de silencio, los cuales son también fijados y se convierten en elementos clave dentro de la composición sonora. Aquí se observa un interés por la transitoriedad del sonido y la forma en que el silencio interrumpe y completa la pieza sonora, un aspecto que la vincula con la idea de una "escucha activa" y "resonante" que está en constante reconfiguración. En su práctica, Briede utiliza lo que denomina "alfabetos personales" derivados de sus memorias sonoras. En su trabajo, la escritura y el sonido se interrelacionan con una comprensión del lenguaje como una geometría visual y sonora que se despliega a través de la improvisación y la interacción con otros medios, como la tecnología. Este proceso de "desconfiguración" es influenciado por las composiciones dadaístas, letristas y sin olvidar su participación en la creación del Foro de Escritores (Chile), donde el colectivo se ha permitido explorar formas no convencionales de escritura, interpretación y producción sonora. Con esto, también hace referencia a la grabación de la voz como una forma de transitar por el espacio temporal, especialmente en su obra "Altares Perforados". La grabación de la voz se convierte en una carta que viaja entre cuerpos, abriendo una reflexión sobre el contacto sonoro como un medio de "traspasar saberes" o recuerdos. En este sentido, la voz no solo se escucha, sino que se internaliza en el espacio de quien recibe el mensaje. Esto implica un cruce entre la presencia física de los cuerpos y los sonidos que las voces llevan consigo, una idea que también resuena con los estudios contemporáneos sobre la voz como un archivo sensorial.

Ahora, en el contexto de la era digital, Briede reflexiona sobre las posibilidades comunicativas que ofrece la tecnología, como el intercambio de voces a través de dispositivos, Aunque la tecnología permite la colaboración remota, Briede resalta una "reparación" con lo real, al expresar un deseo por la proximidad física en la comunicación sonora, más allá de la mediación digital. El trabajo de Anamaría Briede se sitúa en una intersección entre la voz, el sonido y la escritura, aboga por una desestructuración de las convenciones de la poesía y la música, fusionando procesos artístico complejos que cuestionan las fronteras entre los medios tradicionales de expresión. Una cita interesante dentro de los artistas a los que hace referencia Anamaría, es Gregorio Fontén, artista sonoro que trabaja con medio visuales y configuración de poemas visuales y partituras gráficas:

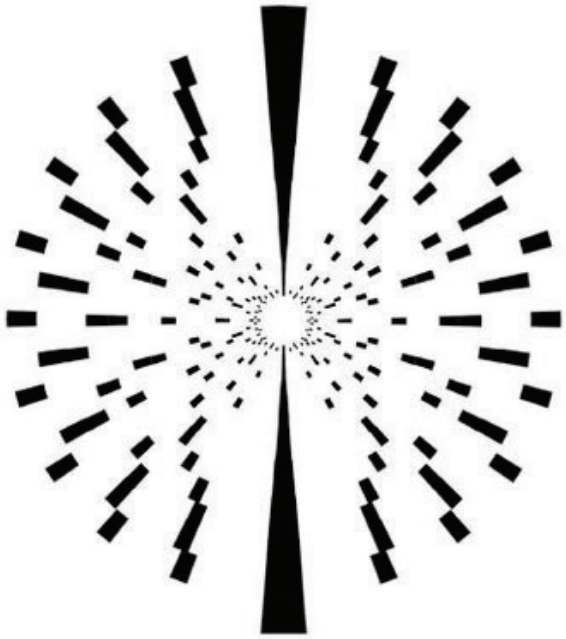


Figura 40. Fontén, G. (2014). *FM.*[Impresión digital sobre papel]. Veer Books.

Por otro lado, en tanto que Briede trabaja con la idea de "geometrías" en sus partituras visuales como una representación gráfica del sonido, la visualización de la palabra se puede relacionar con el trabajo de Pujol, quien también se adentra en la poesía visual y sonora, desafiando las convenciones literarias para explorar las posibilidades de la escritura más allá del texto fijo. Ambas artistas exploran la relación entre el sonido y su entorno. Briede trabaja con la idea de "territorios sonoros" y el juego de las geometrías que se acoplan entre los cuerpos, mientras que Pujol se interesa por cómo la voz puede habitar el espacio y cómo puede ser percibida a través de la interacción con el público, la gestualidad y la performance lo que vendría a transformar la experiencia sonora creando una suerte de desorden de las formas en poesía, especialmente cuando existe un acercamiento al "collage" y la fragmentación. Por último, ambas artistas han utilizado la colaboración y la performatividad como medios para expandir sus exploraciones sonoras y visuales.

Pasando a la entrevista con Jaap Blonk, la relación entre la poesía expandida y el uso de partituras gráficas y sonidos en su obra incluyen la escritura *asémica* (escritura no-semántica), usando alfabetos convencionales, como el Alfabeto Fonético Internacional (IPA) o notaciones individuales, que pueden ser funcionales (representando sonidos) o no funcionales (independientes). Luego, crea combinaciones en sus recitales pasando de sonidos instrumentales a electrónicos por medio de la alteración de voces eliminando por completo el uso de signos lingüísticos. Blonk, aclara que la experimentación no es una forma de escritura en sí misma, sino una fase previa de investigación. A través de la experimentación, investiga diferentes formas de expresarse, como improvisaciones espontáneas, estructuras matemáticas, procedimientos aleatorios y el uso de programas informáticos para procesar visualmente el texto. En su obra, Blonk encuentra que la relación entre texto e imagen es principalmente intuitiva. Las imágenes no deben representar el texto de manera directa, sino que deben tener sentido en términos del arte visual. A veces, la imagen viene primero y otras veces es el texto el que inicia el proceso. En la producción de sonido, las imágenes pueden actuar como partituras funcionales que dirigen sonidos específicos, pero también pueden servir de base para una producción sonora intuitiva, donde una misma imagen produce resultados sonoros distintos en cada interpretación. Respecto de la fijación de *la expresión sonora,* Blonk describe la fijación como el proceso de crear una notación específica que permita la repetición de un sonido. Aunque algunas de sus obras no tienen una notación fija, el artista memoriza cómo deberían sonar para poder repetirlas de la misma manera. Así, la fijación también se da cuando se realiza una grabación de sonido o video.

En el ámbito de partituras gráficas, Blonk comparte un ejemplo de su trabajo a través de una partitura fonética gráfica llamada *"Rhotic"* y también menciona otra más recientes, *"Two Abstruse Questions"*. Estas partituras visuales no sólo sirven como instrucciones para la interpretación sonora, sino que también se abren a interpretaciones más intuitivas, dependiendo de la performance. Este enfoque de Blonk en la creación de partituras gráficas y el uso de sonidos y su alteración electrónica se vincula con una tradición más amplia de la poesía visual y sonora, en la que el texto y la imagen no están necesariamente atados a un significado fijo, sino que permiten múltiples interacciones. De alguna manera, su trabajo se remite a una práctica donde los vínculos entre imagen, texto y sonido no buscan ser simplemente una representación directa de la palabra, sino una exploración creativa e intuitiva. En este sentido, si intentamos vincular las obras de Jaap Blonk y Martín Bakero ambos se mueven dentro de los márgenes de la poesía sonora y experimental, sin embrago presentan diferencias notables en sus metodologías y estéticas. Por ejemplo, respecto a un enfoque sobre la performance, el trabajo de Blonk se caracteriza por una integración entre la interpretación vocal y las partituras gráficas, se remite a

la experimentación con la voz y el sonido, explorando la fonética y la sonoridad del lenguaje, y usando partituras gráficas como una herramienta para guiar la interpretación sonora, sobre todo cuando sus obras suelen ser presentadas en vivo. En el caso de Martín Bakero, su enfoque está más orientado hacia el uso de tecnologías y la experimentación con el sonido en formatos no convencionales. Bakero no se limita a la interpretación vocal o el uso de la voz, sino que combina grabaciones, efectos digitales y manipulaciones electrónicas del sonido. Su trabajo se orienta más hacia la creación de ambientes sonoros y la manipulación digital del sonido, lo que lo distancia de la experimentación vocal "pura" de Blonk.

Respecto del uso de la notación gráfica, Jaap Blonk utiliza partituras gráficas como parte integral de su obra, donde la notación visual no está directamente vinculada a un texto fijo, sino que permite una interpretación sonora libre y variable. Su aproximación a la notación gráfica se basa en la intuición y la flexibilidad, permitiendo que cada performance sea única. En el caso de Bakero, si bien también podría trabajar con elementos visuales, la notación gráfica en su obra no tiene la misma centralidad que en Blonk. Ahora, entre la obra de Blonk y Eduard Escoffet, este último también trabaja con la relación texto-imagen, pero su enfoque no se basa tanto en la partitura gráfica como medio estructurante para la producción sonora. Escoffet está más interesado en el proceso de performar el texto y en la relación de lo escrito con el acto de la vocalización**,** con una mayor atención a las estructuras verbales y su posible desplazamiento a través de la performance. Luego, puesto esto en relación con el sonido y la tecnología, Jaap Blonk se acerca de forma mínima, mientras que en el segundo es algo fundamental, Bakero se enfoca en la creación de atmósferas sonoras a través de técnicas electrónicas, donde la partitura visual no juega el mismo papel en la materialización del sonido, ya que utiliza softwares, grabaciones electrónicas y procesos de manipulación digital del sonido para crear nuevas formas de interacción sonora. En este sentido, Bakero está más involucrado en el campo de la producción sonora electrónica y la manipulación computacional, en contraposición al enfoque de Blonk, que enfatiza la interacción humana directa. En esto último, Eduard Escoffet incorpora un uso más amplio de tecnologías electrónicas**,** como el procesamiento de la voz mediante efectos electrónicos o la creación de piezas sonoras que interactúan con otros medios tecnológicos. Se podría decir que la dimensión multimedia en su trabajo es más prominente, integrando no solo voz, sino también otros recursos sonoros y visuales procesados electrónicamente, como es usual en sus instalaciones y presentaciones en vivo el uso de caseteras. Su trabajo se basa en la expansión del texto y la vocalización del poema, explorando cómo se pueden reorganizar los elementos verbales en el espacio sonoro y visual, a menudo con un enfoque más conceptual en el acto de *deconstruir* el poema por medio de las tecnologías que selecciona.

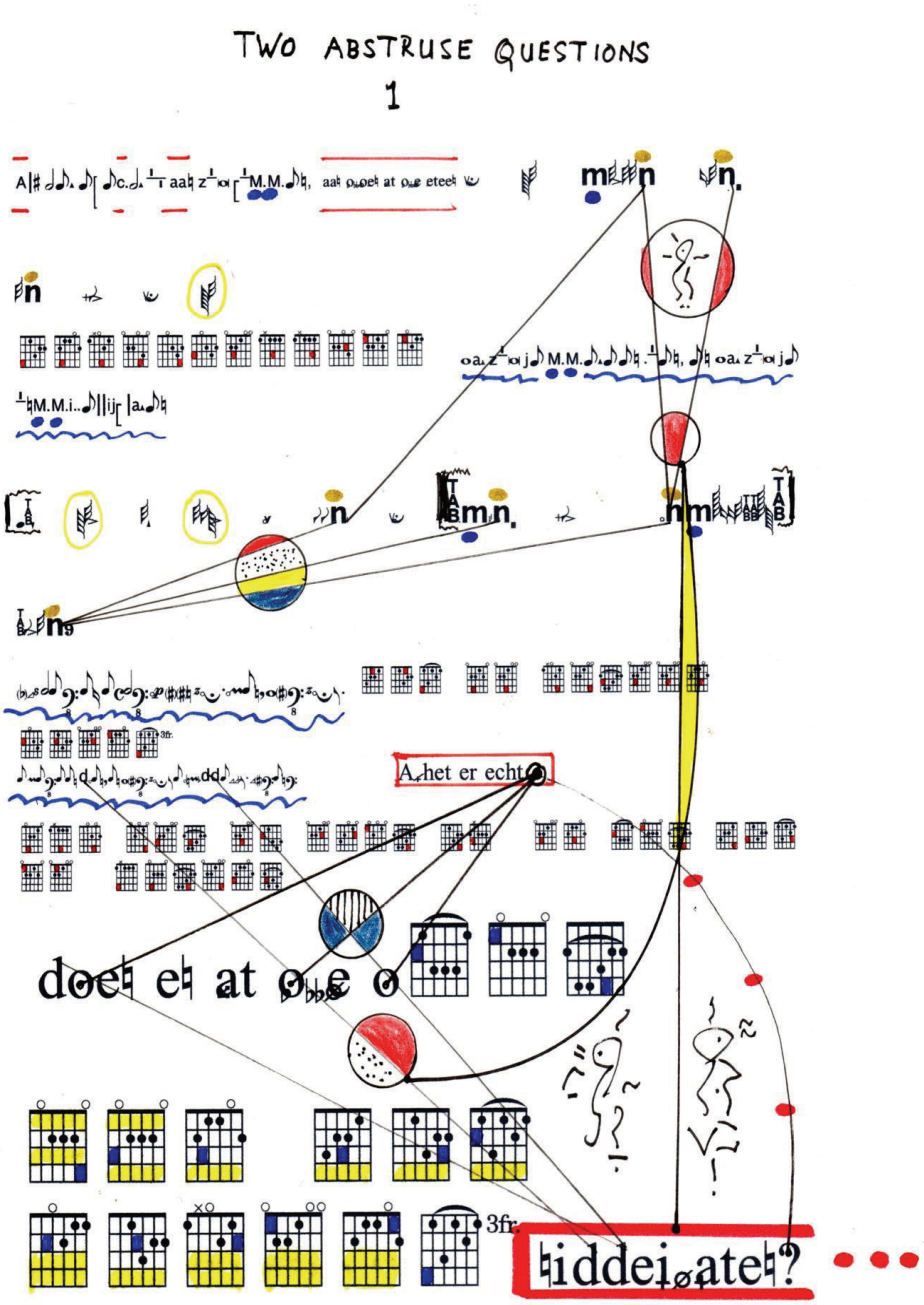


Figura 41. Blonk, J. (2019). *Two absurde questions* [Partitura Sonora o visual]. jaapblonk.com

Ahora vamos a entrar en las últimas dos entrevistas, que corresponden a Gerard Altaió y Constanza Jarpa Luco. La entrevista con Gerard revela una profunda reflexión sobre la relación entre el arte sonoro y la partitura gráfica, como también con la voz como material artístico. En este diálogo, se abordan varias temáticas que se pueden conectar con diversas áreas. Lo primero sería la relación del arte sonoro con “la máquina”, esto quiere decir, que hemos podido constatar el fuerte interés del artista por los sonidos industriales, sobre cómo los ruidos de las máquinas de telar (telares y las lanzaderas), son más que simples sonidos repetitivos: para él, se convierten en una especie de "partitura" a través de la cual la máquina comunica su operatividad. Este enfoque de los ruidos, que no son necesariamente musicales pero sí constantes y con ritmo, refleja la naturaleza del *arte sonoro*, donde la repetición y el caos se funden en una experiencia auditiva significativa. A partir de aquí, el sonido se vuelve una forma de "lenguaje". En este mismo sentido, es que trabaja con partituras siguiendo unas "reglas de interpretación" como el tipo de medio para generar una interpretación libre. Aquí, la "gramática" de la partitura, que establece limitaciones y estructuras, se vuelve un juego artístico en lugar de una estricta guía para la ejecución.

En cuanto a la voz y el lenguaje, Gerard habla sobre una recomposición de palabras y sílabas específicas del paisaje catalán en su obra *Enésima Tesis Topogramática*. Este proceso de "desfijar" y "refijar" el lenguaje es un claro ejemplo de cómo la voz, tanto como un canal de comunicación como un medio de expresión, puede ser manipulada de manera artística para revelar nuevas formas de significado. Al igual que en la poesía sonora, donde el sonido de las palabras es tan importante como su significado, Gerard utiliza las sílabas y sonidos como material para construir una obra que se conecta tanto con lo visual como con lo fonético.

> G: La Enésima Tesis Topogramática es un proceso largo, es una pieza para esta revista, que se llama Señal, con un pintor, que es Jesús Galdón, y la tesis de la pieza es vaciar la lengua del paisaje y devolver la lengua al paisaje. En la plaquette, es un poema que empieza en forma de poema, pero ya descompuesto, luego vas viendo que se compone como un mapa, pero sigue el poema, y finalmente es como una captación de esta zona, que es Baibé, Olià, Nas, Alp, en la zona de La Cerdanya, que representaría cuando haces el mapa topográfico desde arriba, del satélite, con las montañas y todo el paisaje, que es una lengua, que es el territorio, la topografía como lengua. [...] La idea en concreto, era la búsqueda de algo que sí es una fijación, de cómo las variantes fonéticas, morfológicas, de una zona muy concreta de Cataluña y del catalán, que es esta zona de La Cerdanya. Entonces yo fui allí, a hablar con todos los

> payeses y los que viven allí desde siempre, e ir vaciando en unas entrevistas muy largas, como lo estás haciendo tú ahora, con los viejecitos, las palabras; desfijando, para volver a fijar en este caso, porque el preconcepto allí está fijado por el paisaje, o más que por el paisaje (que es algo más romántico), por el territorio, por la topografía, por el terreno, la tierra misma, lo que está debajo, que por sí mismo tiene una forma y tiene unos componentes químicos, que se corresponden con las variaciones lingüísticas de los que viven allí, una cosa orgánica. Allí lo que hice fue un vaciado de lenguaje, buscando las palabras diferenciales (si aquí decimos patata allí dicen trumfa), buscar todas estas variaciones y particularidades, fenómenos meteorológicos como el torp, que es el viento que surge cuando acaba de nevar, que es algo muy agresivo, todas estas cosas muy específicas, y después recomponer todo esto como un poema clásico, de alguna forma, destruir el poema clásico, romperlo y quedarse solo con las sílabas, las sílabas propias y particulares del idiolecto del espacio, de este terreno en concreto. Después, a estas sílabas que al final es como si condensaran esta tierra que casi te puedes meter en la boca, devolverlas a una configuración final plástica, devolver todo lo que has sacado: es como ir sacando palas de tierra de ahí y devolverlas, es decir, no extraerla y solo hacer una obra de arte. (Altaió, G. 2020, Anexo II).

Por supuesto que la conversación gira en torno a la tensión entre el caos y la fijación en muchos momentos, en esto Gerard hace referencia a cómo ciertos procesos artísticos, como la impresión, tienen una función de fijar (en el sentido más literal de hacer algo permanente), mientras que otros, como el trabajo con el sonido o la experimentación, provocan caos. Este contraste se relaciona con el concepto de *fijación* en el arte: mientras que las partituras gráficas pueden fijar una estructura, el arte sonoro a menudo se nutre del caos, la repetición y la ruptura de las estructuras. En todo caso, los tres puntos más significativos de la entrevista versan sobre la relación que existe con la máquina y el sonido como partitura, la partitura gráfica como regla de interpretación, y las ideas de fijación y *desfijación* en el arte, como hemos visto anteriormente. Sus ideas generales rondan por una intención de comunicar algo más allá de la función práctica, puesto que este proceso de "desfijar" y "refijar" el lenguaje que el artista nombra, sugieren que tanto el lenguaje como el sonido pueden ser manipulados para crear una nueva interpretación de territorio e identidad. Esto se conecta con la filosofía de los movimientos de los 70s, donde se busca desmantelar las convenciones del arte, pero, a pesar de ello, siempre se genera un nuevo tipo de interpretación, lo cual es una "contradicción in terminis" que es inherentemente humana.

Ahora, el acto de recepción es tan importante como el acto de creación. La sociedad está configurada de tal forma que limita la capacidad de hacer una lectura creativa, pero cuando alguien puede hacer esa lectura, como en la interpretación de un poema o en una performance, se convierte en una parte activa del proceso artístico. Esto resalta la importancia de la experiencia personal e intransferible del espectador o receptor en la creación artística.

Por otro lado, Gerard desafía la idea de que una obra de arte pierda su valor una vez registrada o documentada. Para él, la repetición (como en la grabación de una performance o un poema sonoro) no disminuye la irreversibilidad, sino que la afirma. La grabación permite una reinterpretación continua, mientras que los momentos "únicos" o especiales, como los milagros, no fijan una irreversibilidad real. Esto se vincula con una postura más amplia contra la idolatría del autor y a favor de una comprensión del arte como un proceso colectivo y transformador. Pero tampoco se trata de “hacer lo que uno quiera”, sino trabajar dentro de un conjunto de códigos preexistentes. Estos códigos, determinados por el material y la técnica, son los que realmente definen la creación artística. Por ejemplo, habla de cómo en *Son:horas*, el uso de la tipografía y las técnicas disponibles limitan lo que se puede hacer, lo que a su vez, permite descubrir los códigos reales de cada técnica (por repetición u otro movimiento). Por tanto, no se trata de reinventar códigos, sino de explorar lo que ya está allí. En ese sentido, la relación entre la poesía radical y la producción editorial en *Son:horas*, surge como una respuesta a la idea de lo radical y experimental, con una vuelta al formato tradicional del libro, desafiando las expectativas contemporáneas. En lugar de seguir las tendencias de libros-objetos o formatos vanguardistas, el proyecto se enfoca en libros artesanales e impresos, pero con una profunda conexión con la tradición y las técnicas de la poesía experimental, Fluxus, y “los absurdos”, al igual que otras/os agentes, se involucran con movimientos como el letrismo, el situacionismo y la segunda vanguardia. Ahora, en cuanto a la poesía, se siente más cercano a la experimentación caótica y natural de autores como Henri Chopin, destacando la importancia del caos dentro de la experimentación. Además, señala que hoy en día lo experimental y lo vanguardístico se han vuelto ultra-canónicos, perdiendo su carácter disruptivo original; similar al pensamiento de Eduard Escoffet.

Al final, respecto de referentes contemporáneos y dentro de la producción más reciente, menciona a Joerg Piringer (Bloque 2), considerando su obra una de las más interesantes y representativas del momento actual, especialmente en lo que respecta a la experimentación sonora y la voz. También se refiere a Carles Hac Mor en el ámbito de la poesía gráfica y

experimental dentro de un contexto local, sugiriendo que su trabajo sigue siendo relevante y de gran interés para la escena más actual.

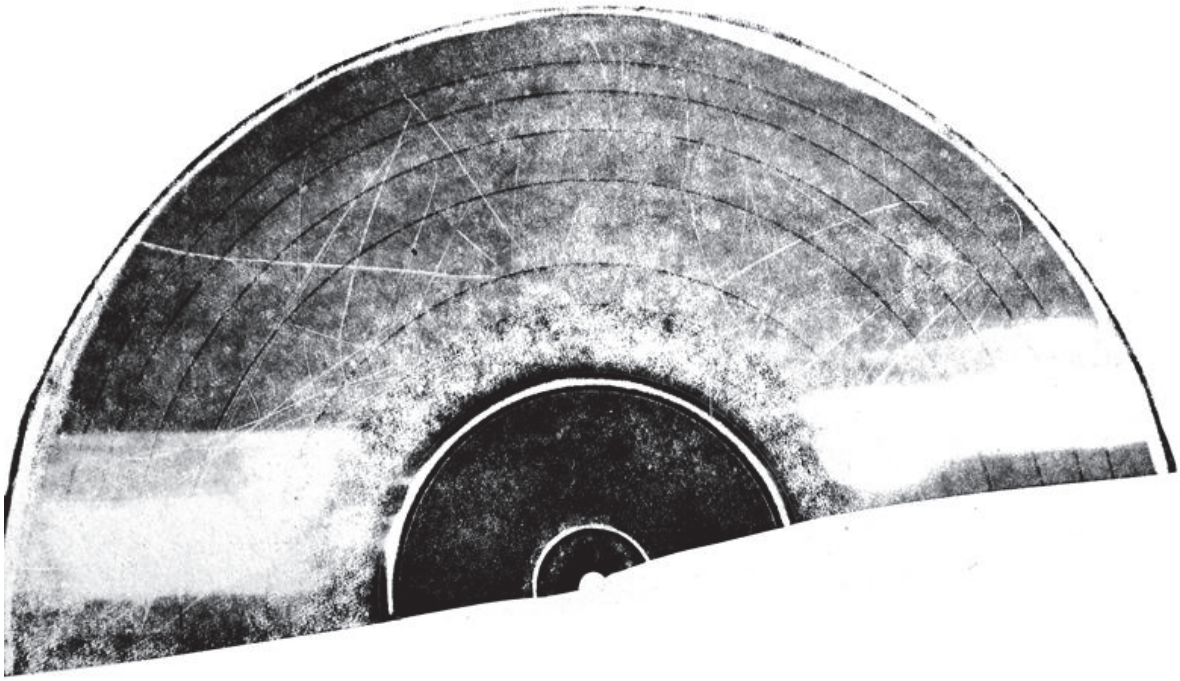


Figura 42. Altaió, G. (2012). LP 黑胶. https://altaio.net/

Bien, llegando al final del Bloque, Constanza Jarpa - Luco, artista visual y docente del Instituto de Arte (P.U.C.V., Chile), es un caso específico, puesto que utiliza diversos soportes para integrar la literatura en sus obras, buscando que los textos no solo sean leídos sino que se manifiesten como imágenes, también, porque no participa de prácticas relacionadas al arte sonoro, sin embargo, y de cara a lo que nos interesa respecto de la imagen audible, o de la imagen gráfica como contenedora de un lenguaje, trabaja actualmente en su investigación "Fijar la vista", en la que aborda mecanismos de transferencia de textos (e imágenes) derivados del sistema offset. En este sentido, nos interesa como parte de un panorama en que ciertas piezas de arte gráfico, o plástico, mantienen una surte de vínculo con el arte de la fijación como acto inminentemente audible pero no reconocido. Por ejemplo, se relaciona con la creación de Gerard Altaió desde el uso de la imprenta y las letras móviles; este tipo de trabajos donde la experimentación tiene fuertes bases en las corrientes del Letrismo, entre la literatura y las artes plásticas, pasa por alto que el acto de fijar contiene en sí un movimiento sonoro, matérico, y que dicha acción forma parte de lo que Gabriela Milone describe como “esa experiencia de la escritura de ciertas letras que dan cuenta de sonidos que no pertenecen al lenguaje artículado e incluso así pueden ser escritas”, refiriéndose en este caso a los sonidos caligrafiados. Hay que preguntarse entonces por la materia de esas letras que se fijan, por la letras como geometría como plantea Anamaria Briede, como música en la obra de Jaap Blonk.

En estas preguntas por la escritura y su expansión en cuanto a medios y tipos de soportes, Constanza observa una creciente necesidad dentro del “mundo de la escritura” de acercarse a lo plástico o a este tipo de cruces. Y esto lleva a la incorporación de otros soportes, ampliando la función de la palabra impresa y llevándola fuera de su tradicional lugar en libros seriados. Apunta:

> Hace un tiempo observo que desde el “mundo de la escritura” existe una necesidad o una inquietud cada vez más fuerte por acercarse a lo plástico y a todo lo que rodea a la producción de obra impresa. Como si la palabra no bastara para estar impresa sobre una página sino que necesitara de otros soportes, imágenes, experimentos, etc., […] Y al revés, veo también que desde las artes visuales nos acercamos a la literatura, ya sea desde el ejercicio de la escritura o desde la incorporación de la palabra en las obras. Son ejercicios que se realizaron en paralelo y colectivamente, por ejemplo desde las vanguardias históricas, y que poco a poco se han ido retomando, quizás por la llegada, más desde el mundo académico, de los conceptos de transdisciplina o interdisciplina que incentivan dichos cruces, porque desde el arte los cruces han estado siempre. (Jarpa – Luco, C. 2024, Anexo II).

Ahora bien, en relación a los artistas que recuerdan estas operaciones, aparece Ulises Carrión (1941-1989) a través de su trabajo sobre la expansión del texto hacia lo visual y las prácticas expansivas en el libro; como también remite a Mirtha Dermisage (1940-2012), artista argentina que se caracterizaba por la creación de escrituras ilegibles, explorando los límites entre el texto y la imagen. En este sentido, Constanza trabaja con el concepto de la palabra transformada en una suerte de *relato visual*, una imagen que más que poseer un significado textual fijo busca desbordar esa significancia para convertirse en un objeto plástico, de momento, insonoro. Su referencia a Ulises Carrión, resuena con el tipo de "expansión" que busca la artista, ya que en sus trabajos el texto se despliega por medio de la exploración tipográfica más que como una representación literaria. El texto es la voz, la visualidad de su materia, lo que restaría de la expresión. Como si el momento en que transfiere las palabras (el momento de la fijación) le permitiera abrir una operación hacia una obra eventualmente audible.



Figura 43. Jarpa-Luco, C. (2018). *Esto matará aquello.*[Tipos móviles]. Archivo personal de la artista.

Finalmente, se podría decir que Constanza se relaciona con la tradición de la poesía expandida ejercitando a través de diferentes lenguajes, y en eso sigue las huellas de Carrión en cuanto a la expansión del texto hacia lo visual; precisamente su proyecto "Fijar la vista" busca ampliar la función de la palabra impresa, y al parecer no solo como texto sino como imagen y objeto que esquiva *una voz fijada* entre blancos. Su obra “Esto matará aquello” que forma parte de la exposición del mismo nombre, da cuenta de la materialidad de la lengua y de el momento en el cuál la voz deja de ser voz y se convierte en materia, como diría Milone.

Por tanto, es concluyente decir que la voz como material de creación y la fijación como acción de registro, tanto como la composición gráfica con antecedentes en la literatura no lineal, aparece en artistas como Eduard Escoffet, Jessica Pujol, Martín Bakero, Dirk Huelstrunk, Anamaría Briede, Jaap Blonk y Constanza Jarpa Luco, quienes exploran las relaciones entre la poesía sonora, la literatura y el campo expandido de la plástica y el sonido, como un material flexible, performático y experimental a la vez. La voz se convierte en un componente contractual en el que materializar el poema responde a ver la “cara sonora” del habla y el lenguaje desde un punto de vista de la página como contenedora de aquello que queda fijado.

II.2. Bloque 2. Voz y tecnologías.

Mapas, circuitos y lenguajes de programación.



Figura 44. Piña, C. (2024). *TALKING KNOTS_HKW.*[Lectura y performance]. Berlin. Fotografía: MicaSans.

II.2.1. Introducción. La expansión de la escritura.

> *"Hola Felipe, como ya llevamos varios años conectados al tema de la voz y la experimentación, lo primero que tengo para contarte es que he decidido quitar de la mayor cantidad de apartados de la tesis la palabra experimentación. También, en algún otro momento estuve más decantada por la parte escritural del sonido que la escucha de la grabación sonora, la imagen de lo sonoro tanto en un sentido perceptual como compositivo y lo que se está fijando visualmente por medio de tecnologías actuales. Otra cosa que me ha pasado en estos años es que el tema de la voz fijada se fue convirtiendo también en una voz de la época, la investigación pasó a tratarse de una voz contextual, de una práctica artística intermedia de carácter colectivo. Por esto que últimamente le doy vueltas al concepto de voz fijada y me doy cuenta que no tiene mucho que ver con la experimentación sino que más bien, con la expansión del concepto, como arte y conocimiento".* (Entrevista Felipe Cussen. Fragmento. Anexo II).

Es de esta manera como arranca una de las entrevistas del Bloque 2, y también es la manera de reflejar el paso a paso por el que la investigación se va moldeando. A groso modo podríamos decir que en la Presentación se ha dado luces de un marco teórico referido a la voz y el sonido desde una perspectiva de registro que se corresponde con la literatura no lineal y la poesía expandida. Pasando al Capítulo I "Antesala", tras una revisión histórica sobre mecanismos de fijación, pre visualización de partituras gráficas y expansión del registro sonoro en las artes visuales, en el Capítulo II se establecen poco a poco las conexiones entre los casos de estudio vinculadas a todas las partes del estudio. Por ejemplo, en el Bloque 1 se han revisado las obras, mecanismos y reflexiones de diferentes artistas localizadas/os en diferentes partes del mundo, y que comparten preocupaciones muy similares y prácticas disímiles a la vez en torno a una misma temática; aparecen por tanto los primeros puntos de inflexión a la hora de realizar la pregunta sobre "qué sería un sonido fijado". Si bien hemos hecho un reconocimiento desde el campo de la poesía y el papel como soporte, es decir, de *la voz fijada* sobre formatos como la partitura gráfica, esto responde a ciertos elementos de composición e interpretación, en el Bloque 2 entraremos al campo de la escritura sonora visto desde un punto de vista de los lenguajes de programación, como el trabajo con algoritmos y la escritura digital, o formas escriturales ancestrales que se combinan con la tecnología actual, el uso de aparatos electrónicos y softwares entre otras cosas.

Entonces, haremos una suerte de aproximación y reconocimiento de otro tipo de medios utilizados en el trabajo con textos y sonidos, los que se distancia de alguna manera de la partitura gráfica pero que de otra manera nos acerca a modalidades de escritura que *se extienden* ahora como notaciones. En esto encontraremos mapas de sonido, circuitos, poemas algorítmicos o estructuras y esquemas de un set. Todo y así, no dejamos de transitar por la idea de la escritura como un evento dinámico (sonoro) y sólido (visual) y que, en según qué composiciones se presenta de forma simultánea, paralela o aislada a este tipo de informaciones. Así las principales ideas de las/os entrevistadas/os que veremos a continuación y al igual que en el Bloque 1, se ven reflejadas en las tecnologías que utilizan para la producción de sus obras y procesos. A partir de aquí se desprende una larga lista de softwares, hardwares y efectos tales como de Arduino, Speak Jet, Text-to-Spech (TTS), Super Collider, Ableton Live, Max/SP, Adobe Audition, Pro Tools y Live Coding entre otros, así como también tipos de sintetizadores analógicos, modulares, secuenciadores, paneles táctiles como la Kaosspad, cajas de ritmo, incluyendo acciones tales como el sampling, el setting, renders y otras maneras de producir eventos y piezas que se conectan con las ideas de lo que Christian Oyarzún denomina *metanarrativa* (Oyarzún, Ch., AnexoII). Por esto, al final de esta introducción, contaréis con una Glosa (Cap.II, B2, 1.1) que ayuda a entender cada uno de estos elementos.

La primera entrevistada es la artista Lina Bautista, quien investiga las relaciones del sonido y la programación hace ya más de una década. Sostiene la idea de la programación como una escritura y la fijación sonora como una "fotografía del sonido". También se refiere a la escritura de algoritmos y su diversidad de resultados, a cómo las instrucciones que la máquina ejecuta surgen de una comunicación previa entre la artista y el uso de los lenguajes de programación. Luego, conceptos como el "diseño especulativo" y el sonido fijado como un "sticker sonoro" son definidos por el artista Christian Oyarzún (Chile), quien al igual que Lina Bautista trabaja con un conjunto de instrucciones sistemáticas llamadas algoritmos, abriéndose a la propuesta actual de la escritura de código abierto y escritura predetrminda para lograr ciertas tareas conferidas a la máquina. Además, Oyarzún propone un paralelismo con la creación poética de cadáveres exquisitos, donde dice que conviven las relaciones de azar o aleatoriedad.

En la tercera entrevista, contacté con el artista mexicano Carlos Edelmiro López, con quien colaboré hace algunos años y que en la actualidad mantenemos algunos intercambios sobre obras referidas a nuestra producción. Carlos Edelmiro se hace llamar "ordenador de sonidos", lo que nos remite a la *organización de sonidos* de John Cage (1912-1992) y que de manera

simplificada, posee la libre correspondencia con los estatutos cageanos de la anarquía en los proceso de producción. Las prácticas de López comienzan por las grabaciones de *sonidos concretos* y también con la idea de que "las palabras guardan en sí una carga sonora", en esto último se va a referir a las "jitanjáforas", palabras con un sentido únicamente sonoro y que avistaremos durante la entrevista. De otra manera, nos conduce por cierta idea de armonía en la convivencia entre naturaleza y tecnología, acercándonos a un tipo de pensamiento en que la noción que teníamos sobre los sonidos fijados podría situarse perfectamente en una categoría de lenguaje aural; se pregunta: "¿Es necesario escuchar algo de forma física para llamarle sonido?".

Continuando con la idea de escribir sonidos y visualizar una forma a través del ejercicio de fijación, atendiendo a la idea de que para cada artista supone un asunto diferente pero no por eso equidistante, Constanza Piña, artista chilena residente en Berlín con quien además vamos a trabajar en la obra final de la tesis, durante la entrevista nos explica cómo en las configuraciones de sus piezas, los "mapas de sonido" dan cuenta de la dirección y flujo de las señales (eléctricas) con las que trabaja, y de cómo éstas entran y se van modificando o distorsionando en la ruta. Constanza Piña trabaja sobre todo con voces de otras dimensiones, espectros y las llamadas *psicofantas*, representando en sus piezas de los últimos años algunas situaciones astronómicas y reivindicativas a través de *sus* Khipus andinos: aquí elementos como cuerdas y nudos abren a problemáticas sobre la transducción de señal, metodologías de escritura y codificación, además de la entrega y acercamiento al conocimiento de las tecnologías prehispánicas que hoy nos permiten establecer analogías frente a los mecanismos de producción actual.

Siguiendo con el orden de las entrevistadas/os, está Laura Llaneli, artista catalana con la que venimos compartiendo proyectos desde hace algunos años, y con quien pudimos desarrollar una conversación acerca del *Spoken Text*. Su ejercicio como artista aborda los traspasos escriturales de la voz física a texto, seguido de las transferencias de texto a *una voz digital*; puesto que el trabajo con voces digitales (o digitalizadas) le ha permitido llegar por medio de sus producciones a *ondas sólidas de gritos femeninos* basándose en la neutralidad de género que ofrece el trabajo con voces digitales. Su búsqueda se sitúa en los márgenes y extremos de la voz, trabaja con voces muteadas, el susurro, y con ideas tales como cuando *la voz comienza a ser voz y acaba de serlo*. Se ha llegado a plantear exposiciones de sonido donde no suena nada, similar a Martín Bakero (Bloque 1) que trabaja en el ámbito de la ecología sonora (conciertos sin público), como también se ha planteado algunas performances donde busca que el texto sea la obra, y por tanto va y lo cuenta. Hace algunos años realizamos juntas el proyecto *sonidos de arrastre*, donde la música de

los lugares estaba escondida en los mobiliarios, por tanto, una manera de hacer sonar el lugar era arrastrando estos objetos, cosa que nos remite a esta idea de activación del sonido por medio de un objeto que es por naturaleza silencioso, como el texto que tiene una voz *muteada* pero que se puede percibir con o sin una activación de por medio. Similares ideas que también compartimos con Carlos Edelmiro López.

Por otra parte, sostuvimos una entrevista con Federico Eisner, con quien colaboro hace algunos años en un proceso donde la voz y el sonido se remiten a tecnologías del cuerpo y que se expanden por medio de la modulación y manipulación de la voz misma, como también por medio del trabajo con softwares tras la grabación. Junto a Carlos Edelmiro y Federico Esiner, hemos acabado hasta hace unos meses un intercambio de ideas publicado posteriormente en la Revista Brújula nº14 que ayudó muchísimo a las reflexiones en torno a la voz como instrumento MIDI, y que veremos en el Capítulo III. A Federico le llama sobre todo la atención de la huella visual detectada o producida tras los primeros registros del Fonautógrafo (1957), mecanismo que desde el principio de la tesis nos ha llevado a situar los diversos cuestionamientos sobre *la voz fijada.* Su trabajo se remite puntualmente a "mapas gráficos" provocados por el editor multipistas, las grabaciones de voces en su caso, son el medio que utiliza para la visualización de espectrogramas y la construcción de instrumentos vocales digitales, si se puede llamar así. De esta misma manera, en el siguiente Capítulo, veremos otro resultado que es fruto de su tesis doctoral vinculada a las acciones de esta tesis, en que el trabajo con voces grabadas nos llevaron a la producción de un disco digital de siete tracks, elaborados en gran parte con el software de edición y producción de audio en directo *Ableton Live.*

Así, los últimos cuatro entrevistados son Felipe Cussen (Chile), Eugenio Tiselli (México), Jörg Piringer (Alemania), Martín Gubbins (Chile) y José Manuel Berenguer (Catalunya). Para el caso de Felipe Cussen quien trabaja de forma similar a otras/os artistas, ejecuta sus obras con voces grabadas y procesadas, dice: "settear es fijar", una frase extraordinaria que se despliega a partir de las traducciones de *set* (colocar), luego el *sett* (establecer) y más tarde *setting* (configurar); y a lo que Felipe añade en que para él "el set del programa (del software) se convierte en la partitura", o bien que la estructura del set es la que fija y recuerda la estructura de la pieza, por tanto, también se refiere a que "lo que fija es el set". Por otra parte, para Eugenio Tiselli, los soportes de los lenguajes de programación están más allá de la computadora, como por ejemplo el lenguaje walk, que se encuentra *linkeado* en la entrevista. Ha creado una herramienta de manipulación de texto a tiempo real, llamada *MIDIPoet*, y sobre todo sus preocupaciones se atribuyen a posibilidades de cálculo (poesía algorítmica), a posibilidades de interactividad (poesía

hipertextual) y las posibilidades de expansión del cuerpo y la voz (visto desde su producción de poesía digital); como decíamos, la composición poética algorítmica – ahora si también le podemos llamar así y sin ningún afán de clasificar- la aborda desde una perspectiva de la exploración de procesos no-humanos, y esto resulta sumamente atractivo. Un eje similar que converge con el trabajo de Jórg Piringer, quien ve desde el punto de vista de la performance y el video, del texto y su relación con los objetos físicos, la expansión del campo de la literatura desde una mirada de la composición grafica digital ejecutada por instrucciones que son dadas a la máquina.

Al final, revisamos junto a Martín Gubbins -con quien también hemos trabajado en varias oportunidades dentro de un panorama global de producción dedicado la poesía expandida-, tipos de composiciones sonoras desprendidas de la partitura y del poema impreso, que hace recordar la diferencia de este Bloque con todas/os las/os artistas entrevistadas/os en el Bloque 1, dado que su propuesta se desarrolla en "ideas generales de flujo" ejecutadas por medio de mixers, loopers y multiefectos, que incluyen voces del tipo "Siri" a tiempo real. Esto no quita que la producción de Gubbins sea mencionada en el Bloque 1 cuando se hace referencia a su trabajo gráfico, puesto que este se sostiene en la misma línea de codificación del lenguaje. Por último, nos encontramos con José Manuel Berenguer, quien fuera mi profesor durante el Máster de Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona (2012-13) y con quien pudimos indagar acerca de los sonidos fijados desde la profundidad del término, nos referimos a la estrecha relación con el trabajo conceptual de Michel Chion; también pasamos por el reconocimiento de esquemas de montaje, los editores de audio que vinieron a cambiar la manera de escuchar y ver el sonido y donde acontecen ciertas paradojas como la pérdida de audición ofrecida por la visualización del sonido a través de la computadora. La entrevista pasa por los *sonidos fijados*, la espacialización, la acusmática pitagórica, la multifocalidad en la producción sonora y en el campo de la percepción humana, como también advierte sobre la escritura de los sonidos en la Era digital: "Soy consciente de esto: yo programo, porque quiero escribir. Es como una extensión de la escritura. Escribo sentencias: se trata de una notación".

II.2.2. Glosa[72]

1. **Ableton Live:** Software para la creación y la interpretación musical. Incluye todo tipo de efectos, instrumentos, sonidos y funciones creativas, para trabajos de grabación, manipulación del sonido por medio de efectos, funciones MIDI y generación de sonido en directo.

2. **Acusmática:** En la tesis nos referimos a la acusmática sobre todo cuando nos enfocamos en la idea de los conciertos. La acusmática es una práctica antigua de cuando Pitágoras enseñaba a sus alumnas/os detrás de una cortina, evitando la posibilidad de ver o acceder a la fuente de donde provenía el sonido (en este caso la voz). Por otra parte, acusmática se refiere a un tipo de escucha sin instrucciones.

3. **Arduino:** Microcontrolador que alimenta determinados dispositivos y toma decisiones de acuerdo al programa descargado e interactúa con el mundo físico gracias a sensores y actuadores.

4. **Cajas de ritmo:** Instrumento musical electrónico que permite componer, programar y reproducir patrones de ritmo mediante un secuenciador interno y un generador de sonidos de instrumentos de percusión. Se basa en la programación de patrones, que son grupos limitados de compases que se reproducen de forma cíclica. Esto significa que una vez puesta en marcha, la caja de ritmos reproducirá el mismo patrón en bucle (loop) hasta que no se dé la orden de pasar a otro.

5. **Composición algorítmica:** Técnica de generación musical que se ejecuta sin intervención humana continua, por ejemplo, mediante la introducción de procedimientos aleatorios. En informática, se llaman algoritmos el conjunto de instrucciones sistemáticas y previamente definidas que se utilizan para realizar una determinada tarea.

6. **Controlador MIDI:** Dispositivo de entrada que envía información a otro dispositivo y te permite controlar tu software o equipo musical, de la misma forma que un teclado o un joystick te permiten controlar tu ordenador.

[72] Esta glosa fue creada a partir de una búsqueda por internet bajo el criterio de la libre información; no se citan las fuentes a menos que el texto en cada desarrollo del concepto exceda el limite de 150 palabras, en el caso contrario, sí aparece la fuente citada a pie de página. También se ha trabajado en la redacción de los "copiados" y su edición; no se trata de un copy/paste sino más bien de una suerte de *Shanzhai* (una copia mejorada o *el arte de la falsificación* según Byung Chul Han). También la Glosa cuenta con interpretaciones propias y puestas en coherencia con el contenido de la tesis.

7. **Espacialización:** La espacialidad nos permite asociar un fenómeno sonoro con un determinado espacio, estimar su dirección, su textura, su condición tímbrica, así mismo ser vulnerables en la percepción sin necesidad de recurrir a sentidos como el de la vista.

8. **Gadget de síntesis de voz:** Artilugio que participa en la síntesis de habla.

9. **Kaosspad:** Controlador MIDI, sampler y procesador de efectos para sonido e instrumentos musicales, basado en touchpad (superficie táctil), fabricado por Korg. Su touchpad puede usarse para controlar el motor interno de efectos que puede aplicarse a la señal de entrada o a samples grabados de la entrada.

10. **Live Coding:** Práctica donde se ejecutan funciones en vivo para crear música desde cero. Sam Aaron, creador de Sonic Pi (software para crear live coding), menciona que los softwares que son utilizados para crear Live Coding fueron concebidos para que niños de primaria aprendieran conceptos de programación, con el objetivo de apasionar a los futuros líderes de las industrias tecnológicas. Programas como Sonic Pi fueron concebidos como un ejercicio pedagógico e introductorio a lenguajes de programación, por lo tanto, la apropiación de los conceptos es manejable para personas con habilidades musicales, melómanos o, incluso, desarrolladores apasionados por la música. Fernando Rincón compositor, programador y profesor del Departamento de Música se refiere al Live Coding como "una práctica transversal de programación donde se escribe código en tiempo real para crear música, sonidos e imágenes". Explica, además, que su origen es el resultado de una combinación entre los rave (fiestas electrónicas que comenzaron en los años 50) en Reino Unido, y la improvisación. Softwares de código gratuito como Sonic Pi, SuperCollider, Processing, Csound, TydalCycles, entre otros, facilitan la ejecución de funciones de ritmo, melodía y armonía que articuladas se convierten en composiciones musicales en vivo.[73]

11. **Loop:** Anglicismo que se emplea en música electroacústica. Consiste en uno o varios samples sincronizados que ocupan generalmente uno o varios compases musicales y que son grabados o reproducidos, enlazados en secuencia una vez tras otra dando sensación de continuidad. El término se puede traducir como "bucle".

[73] Fuente: https://www.uniandes.edu.co/es/noticias/teatro-cine-y-musica/live-coding-musica-al-son-de-los-algoritmos. Visitado el 25.11.2024

12. Max/MSP: Software que permite crear aplicaciones a través de un entorno orientado a objetos que se conectan entre sí. Tipo de sistema modular que permite realizar desde lo más básico hasta lo más complejo: generación de sonido, efectos, vídeo, comunicación con Arduinos, entre otras funciones.

13. MIDI: Musical Instrument Digital Interface o en español "Interfaz Digital de Instrumentos Musicales") es un estándar tecnológico que describe un protocolo, una interfaz digital y conectores que permiten que varios instrumentos musicales electrónicos, ordenadores y otros dispositivos relacionados se conecten y comuniquen entre sí. Una simple conexión MIDI puede transmitir hasta dieciséis canales de información que pueden ser conectados a diferentes dispositivos cada uno.

14. Mixers: Mezcladoras digitales que procesan señales de entrada de audio y ajustan su volumen y tono utilizando tecnología de procesamiento digital de señales. Varios tipos de control de tono que serían imposibles de usar con un equipo analógico se pueden aplicar mediante el procesamiento digital.

15. Multifocalidad: Experiencia estética del sonido que tiene varios focos o distancias focales.

16. Patch: Los patches de audio e instrumentos contienen los ajustes de instrumentos, efectos y direccionamiento que controlan el sonido de una pista. Los patches de instrumentos también incluyen un módulo de instrumento que puedes tocar con una superficie de interpretación o un dispositivo MIDI externo.

17. Pro Tools: Estación de trabajo de audio digital o DAW (Digital Audio Workstation), plataforma de grabación, edición y mezcla multipista de audio y midi, que integra hardware y software.

18. Render: La palabra render es inglesa, y su traducción literal sería 'representación'. Se refiere a una representación gráfica, una imagen o vídeo creado a través de un software. Por ejemplo, cuando convertimos el proyecto o tema que estamos haciendo a formato mp3, wav o MIDI.

19. Sampling: Tomar una porción o sample de un sonido grabado en cualquier tipo de soporte, para reutilizarla como un instrumento musical o una grabación diferente.

20. Secuenciadores: Dispositivo o software diseñado para crear, grabar y reproducir secuencias musicales con precisión. Su función principal es controlar aspectos clave de una composición musical, como la duración, el tempo, las notas y otros parámetros.

21. Sintetizadores analógicos: Instrumento musical electrónico que se utiliza para crear sonidos artificiales. A diferencia de los instrumentos acústicos, los sintetizadores no producen sonidos mediante la vibración de cuerdas o la percusión, sino que lo hacen a través de circuitos electrónicos. Combina circuitos controlados mediante tensión (como osciladores, filtros y amplificadores) para generar y dar forma a los sonidos.

22. Sintetizadores modulares: Instrumento musical electrónico que se compone de multitud de módulos diferentes que se usan en distintas combinaciones para crear sonidos electrónicos. Los módulos individuales se conectan a través de cables (tipo patch), conmutadores, sliders y paneles. De esta forma es posible acceder a un gran número de opciones de conexión y permutación. Es importante señalar que los parámetros de los módulos de sintetizador analógicos se pueden controlar a través de Control de Voltaje (CV).

23. Speak Jet: chip controlado por un Arduino capaz de digitalizar un texto en voz audible, creando efectos como por ejemplo la voz de un robot. Utiliza un chip TTS256 que actúa como modulador de frecuencia en base a fonemas.

24. Spoken Text: Se trata de una técnica de transferencia del texto hablado, estos envíos pueden ser hacia el campo de lo físico o el digital, donde su importancia radica en el habla y la voz.

25. Super Collider: Software gratuito y de código abierto. Lenguaje de programación diseñado para la síntesis y el procesamiento de audio en tiempo real, así como para la composición algorítmica.

26. Síntesis de habla: Se trata de la producción artificial del habla. El sistema computarizado que es usado con este propósito es llamado computadora de habla o sintetizador de voz y puede ser implementado en productos software o hardware.

27. Text-to-speech (TTS): Sistema que convierte el lenguaje de texto normal en habla; otros sistemas recrean la representación simbólica lingüística como transcripciones fonéticas en habla.

28. **Setting:** Configuración o fijación de los pre ajustes del sonido, por ejemplo para una pieza que se va reproducir posteriormente a su grabación.

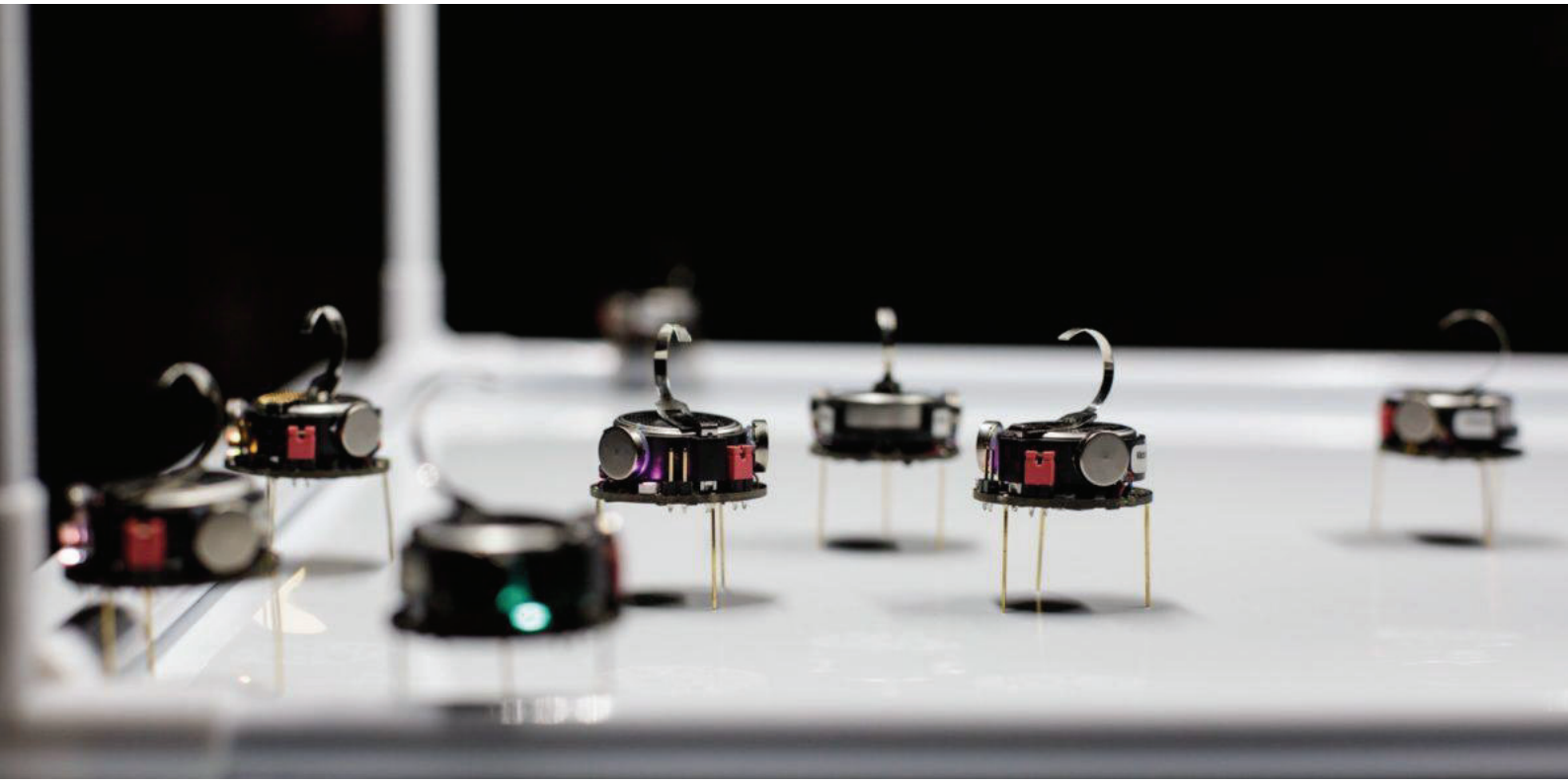


Figura 45. Bautista, L. (2024). *Kilobots*.[74]

[74] Fuente: https://eufonic.net/es/activitat/lina-bautista-kilobots/ Visitado el 27.04.2024

II.2.3. Reflexión en torno a las voces de:

Lina Bautista (Colombia-Catalunya), Christian Oyarzún (Chile),
Carlos Edelmiro López (México), Constanza Piña (Chile-México),
Laura Llaneli (Catalunya), Federico Eisner (Chile),
Felipe Cussen (Chile), Eugenio Tiselli (México),
Jörg Piringer (Alemania), Martín Gubbins (Chile),
y José Manuel Berenguer (Catalunya).

Si vamos a la temática central del estudio, la grabación sonora del poema y la composición escritural de los sonidos, en este segundo Bloque vamos a profundizar un poco más allá del concepto de poesía expandida o literatura no lineal como fuimos viendo en el Bloque 1, es decir, que pasaremos del lugar de la partitura gráfica a los lenguajes de programación bajo la misma premisa de la fijación como acción de registro y la voz como materia en el lenguaje artístico contemporáneo. Por tanto, revisaremos once casos más, con el fin de examinar otra parte del panorama actual de producción que toca desde una perspectiva diferente la configuración de lenguajes, medios y mecanismos relacionados al sonido y la escritura.

Para comenzar, la idea de los sonidos fijados como se evidencia en la primera entrevista realizada a Lina Bautista artista, música y programadora colombiana residente en Cataluña, está relacionado con la transducción de señales, ya sea sonoras o visuales. El acto de convertir un sonido en datos para ser manipulado a través de algoritmos sería una forma de "fijación" para ella, un movimiento donde el sonido deja de ser un fenómeno efímero y se convierte en algo tangible, algo que puede ser almacenado, procesado y transformado. Este proceso refleja la relación entre lo analógico y lo digital, "como se observa en el documental *La lucarne des rêves"*, que muestra cómo la música electroacústica puede mezclar lo manual con lo digital para crear una experiencia sonora compleja y rica. Además, la transducción de sonidos en datos y su posterior manipulación visual o sonora, para Lina no solo crea obras de arte generativo[75], sino

[75] El arte generativo se refiere a aquel que se crea mediante un sistema autónomo, ya sea completamente o en parte. Este sistema, que puede ser no humano o independiente, tiene la capacidad de definir características que normalmente serían determinadas por el artista. En este contexto, el sistema puede actuar como el creador del arte o colaborar con el artista en el proceso creativo. En

que también plantea preguntas sobre el control y la arbitrariedad en la creación de sonido, es decir, que el algoritmo decide cómo traducir la fuente original, lo que otorga al creador un poder de fijación que da forma a la pieza final. Por ejemplo, el concepto de programación, como lo describe la artista, se conecta profundamente con la creación de sonidos, ya que programar es esencialmente escribir algoritmos que dictan cómo se manipulan los datos, ya sean sonoros o visuales. Porque la programación es un lenguaje, un medio para interactuar con la máquina y darle instrucciones específicas. Al programar, el artista comunica una voz que puede ser interpretada y transformada en un resultado sonoro. Este proceso refleja una dimensión de la escritura de sonidos en tiempo real, donde el lenguaje de la máquina no solo interpreta los datos, sino que permite que el sonido se transforme en una experiencia interactiva. La programación, por tanto, no es solo una herramienta técnica, sino una forma de expresión que genera y moldea el sonido a través de sus propias reglas y decisiones.

> P: Hola Lina, gracias por aceptar esta entrevista. Lo primero que quisiera preguntarte es qué sería para ti un soporte de escritura en el lenguaje de programación…
> L: Pues la programación es escritura, normalmente programamos utilizando un editor específico y queda guardado en archivos, aunque también depende del resultado de esa programación. Es como una receta de cocina, puedes fijar esa receta en un libro, o un pdf, etc. O también puedes ver el plato cuando haces esa receta.
>
> P: ¿Qué es lo que se te viene primero a la cabeza cuando se habla de sonidos fijados?
> L: … sonidos que se graban con ayuda de algún aparato para ser reproducidos cuando son necesarios. Se me viene a la mente una fotografía del sonido, en la que podemos volver en el futuro. (Bautista, L. 2022).

Por otro lado, en su obra *Desire Paths* (2021), la fijación de los sonidos en formato vinilo no es solo una cuestión técnica, sino que un reflejo de la propia construcción de la obra. El

muchos casos, el arte generativo está vinculado a obras generadas algorítmicamente por computadoras, donde el sistema juega un papel crucial en la creación.

formato del disco, con su limitada duración, velocidad y la presencia inevitable de ruido, influye directamente en la estructura sonora. La duración del vinilo marca la temporalidad de la obra, creando un ciclo que refleja la vida misma de los sonidos, que van desde la claridad a la complejidad, y eventualmente al silencio. Esta "fijación" del sonido en un soporte físico como el vinilo no solo captura una idea sonora, sino que también la define en su interacción con el tiempo, los surcos y los errores inherentes al formato. En este sentido, la escritura de sonidos no es solo una acción de crear, sino una reflexión sobre cómo ese sonido se conserva y se transmite a través del tiempo. Citamos estas ideas puesto que la fijación del sonido implica su transformación en datos, proceso clave en el trabajo de Lina, donde la transducción -como decíamos anteriormente- convierte lo efímero en tangible; por tanto la programación, como lenguaje de escritura, permite manipular estos datos mediante algoritmos que determinan su forma final, y esta relación entre lo digital y lo analógico se evidencia en varios de sus procesos. Entonces, al igual que la programación define la forma en que los datos sonoros son procesados, el vinilo impone límites físicos que moldean la experiencia auditiva. Así, tanto la codificación algorítmica como la grabación física transforman y conservan el sonido, otorgándole una materialidad específica.

Pasando a la entrevista con Christian Oyarzún, quien ha desarrollado una trayectoria significante respecto del trabajo con “nuevos medios”, llamados así a principios de siglo, pudimos extraer algunas ideas sobre la escritura de sonidos ligada a la poesía y la programación. Christian Oyarzún es tal vez de los pioneros en Chile junto a Constanza Piña -que la veremos en seguida- en trabajar con la visualización del sonido y su espacialización en directo, pasando por conocimientos en electrónica, softwares y otros lenguajes. Por ejemplo, una de las primeras cosas a las que alude Christian es a que la idea de la poesía como un proceso algorítmico revela su vínculo con la escritura de sonidos: esto sería que la métrica, la repetición y las reglas del lenguaje pueden ser traducidas en estructuras de composición donde la palabra y el sonido comparten un mismo código de organización. En este sentido, los sistemas que rigen la poesía, como el cadáver exquisito o las métricas clásicas, operan como una serie de instrucciones que pueden ser reescritas y ejecutadas en el lenguaje de la máquina, estableciendo una relación entre la tradición escrita y la generación de sonido mediante programación. Por lo tanto, lo que intenta comunicar Oyarzún, es que la poesía no solo se trataría de texto, sino que también de una partitura y una estructura, una voz que puede transformarse en gesto sonoro y viceversa.

Ahora, la programación en su ejercicio artístico, *se lee* como un medio de expresión que articula sonido, voz y lo dicho, algoritmos dentro de un mismo sistema. Su uso de *text-to-speech*, el sampleo y la manipulación en vivo con SuperCollider o Arduino demuestran que el código se

convierte en una escritura dinámica a partir de los sonidos. En sus piezas *Drifters* (2019), *randomTalk* (2011) y *n3M3510* (2019-20), la programación permite la interacción con el sonido en tiempo real convirtiéndolo en un campo abierto de posibilidades, puesto que en esta interacción entre la máquina y la voz donde el código deja de ser una mera instrucción y se vuelve un lenguaje vivo, capaz de modular la percepción del tiempo y el espacio en una composición. Luego, si juntamos la práctica del uso de la voz como medio y la poesía como composición, se podría afirmar que explora la voz como concepto expandido, donde su textura y significado se amplifican a través de la tecnología. Al igual que la poesía, la voz es un vehículo de estructuras rítmicas y narrativas que pueden ser manipuladas, transformadas y fijadas en el tiempo. Desde *elAparecido* (2014) hasta *voodoochild*, la voz aparece no solo como un registro del habla, sino como un material plástico que se dobla, se reescribe y se reconfigura en múltiples capas de sentido. En esto, la voz, la poesía y la programación convergen en una práctica donde el sonido no solo se emite, sino que también se construye y se reinterpreta constantemente.

A partir de esto último, hay dos cosas más que entender del trabajo de Oyarzún, una es que la idea de "fijar" un sonido podría entenderse en términos de transducción, donde una señal del mundo físico se convierte en dato y luego en sonido estructurado. En una de sus piezas, *drumCircle []* (2015), la transducción se manifiesta en los tambores mecánicos que transforman el tiempo en pulsos sonoros, estableciendo una relación entre el entorno y la percepción del ritmo. Aquí, el sonido fijado no es un archivo estático, sino un fenómeno que se captura y se reinterpreta a través de la programación y la interacción con el espacio. La fijación del sonido, entonces, no es solo un acto de registro, sino también de reescritura y reinterpretación, un proceso continuo de transformación. La otra cuestión, es la exploración de los límites en el ámbito digital y de nuevas tecnologías, y que este lo relaciona con el concepto de metanarrativa, especialmente en cómo aborda los temas de la identidad, la memoria y las estructuras sociales dentro del contexto digital:

> P: ¿Qué es el diseño especulativo y cómo opera en tu trabajo?
>
> C: El diseño especulativo es una aproximación al diseño en el cual sus metodologías, procesos, técnicas, etc., son desplegadas con el fin de proponer escenarios futuros y preguntas/soluciones ante éstos. En mi caso lo he utilizado a veces formal y otras veces informalmente, como metodología para aproximarme a mis propios procesos creativos, sobre todo para ir desarrollando una metanarrativa sobre la que se comienza a sustentar mi obra. (Oyarzún, Ch. 2024).

Lo interesante es que el artista utiliza plataformas y medios digitales para cuestionar la relación entre individuo v/s narrativas contemporáneas, sobre todo en lo que respecta a la sobreabundancia de información y la creación de realidades virtuales. Su obra a menudo explora cómo las historias y las identidades se construyen y se reconfiguran en internet, y de cómo los discursos dominantes, como los de medios de comunicación o de redes sociales, influyen en la percepción individual y colectiva. Es en este sentido que sus trabajos podrían considerarse metanarrativas, ya que no solo presentan historias o contenidos, sino que también reflexionan sobre el propio acto de narrar y sobre las plataformas que facilitan dicha narración. Su obra podría verse como un comentario crítico sobre la manera en que las plataformas digitales no solo representan realidades, sino que también producen narrativas que afectan la subjetividad y la construcción de la identidad en el contexto contemporáneo.

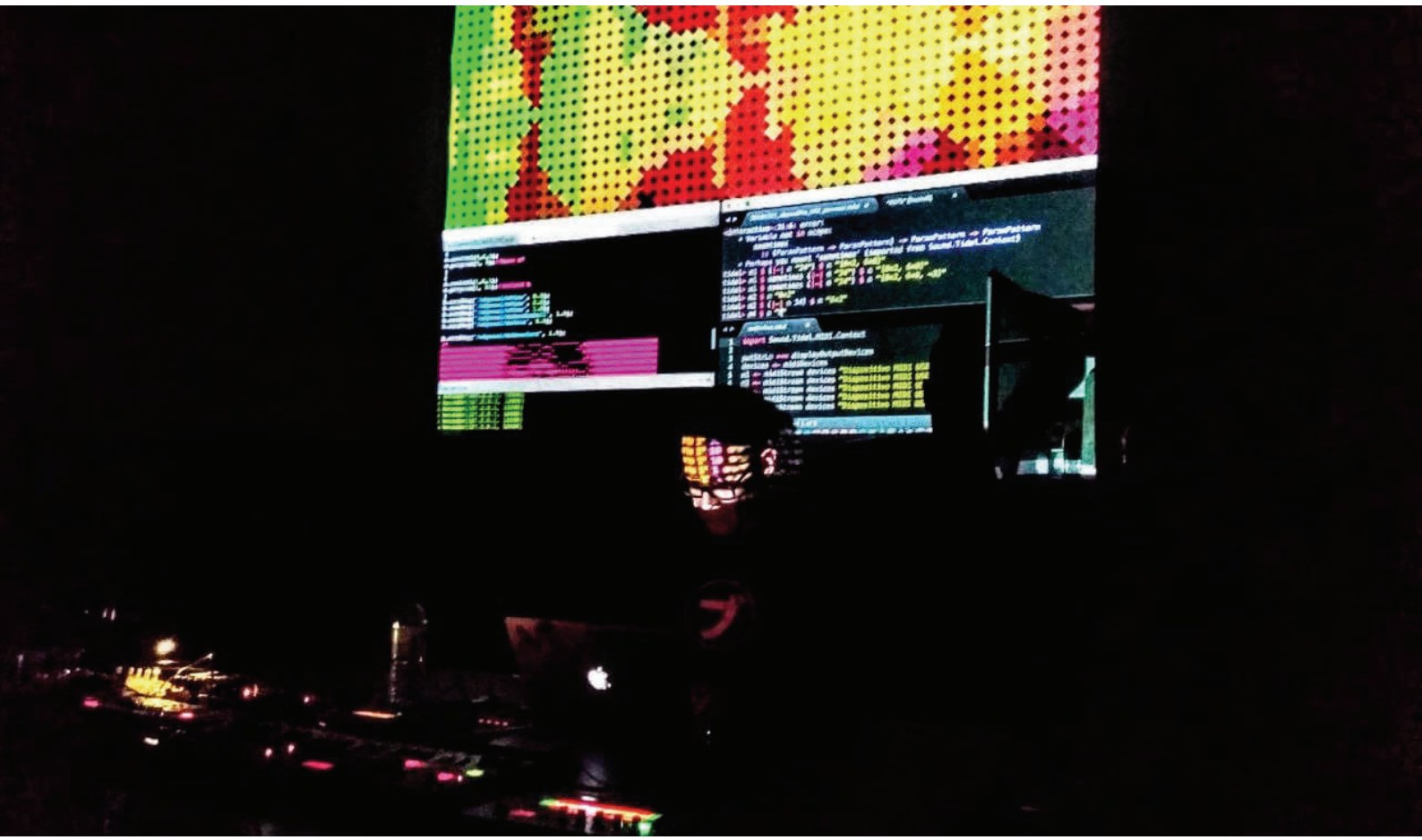


Figura 46. Oyarzún, Ch. (2018-19). *Voodoochild: M4LD1TX 5UD4K4.* http://www.error404.cl/sudaka/

Siguiendo el orden, la entrevista al artista mexicano Carlos Edelmiro López, con quién hemos colaborado en una de las piezas que forma parte de la investigación, YOV (2011), recibió el nombre de *Una voz que es nuestra*. Si vamos por partes, lo primero sería mencionar que Carlos trabaja con sonidos concretos, y que su proceso creativo comienza con la grabación y el sampling de los sonidos de su entorno. Su práctica se centra en capturar y reutilizar esos sonidos. Un ejemplo de esto es su librería de samples del volcán Chichonal. Por otro lado, el vínculo material del sonido con las palabras escritas o habladas, para Carlos Edelmiro tienen una carga sonora propia y pueden considerarse piezas sonoras según la intención del emisor. Por eso, no está seguro de que una composición vocal sea un ejercicio de fijación, ya que cree que los sonidos son inaprensibles. Por ejemplo, su práctica reciente explora la recepción de la palabra hablada como un ciclo de muerte y reencarnación en la percepción del oyente. Un ejemplo de esta exploración es su proyecto "Tzompantli". *Sé que alguien leerá esto con una voz que no es mía, pero ese sonido que resuena en la cabeza al leerlo también es mi voz. Una voz que es nuestra*. Es precisamente esta frase con la que quise abrir la investigación, porque si bien no se trataría de un evento de fijación mecánico, las escrituras sonoras de López abarcan múltiples posibilidades, incluyendo por ejemplo este tipo de instrucciones; el asunto *en concreto,* es que el artista considera que el lenguaje y en eso la escritura sonora, rastrean ciertas sonoridades que no necesariamente suenan, como la cita a esta frase. Carlos se siente identificado con la idea de Verónica Gerber de ser "una artista visual que escribe", aplicándolo a su propia práctica como artista sonoro que escribe. En algunos ejemplos que proporciona sobre los vínculos entre literatura y sonido está la jitanjáfora[76] que juega con la musicalidad del lenguaje, y en Farabeuf, donde Salvador Elizondo, utiliza una prosa que se percibe como una sinfonía verbal:

> C: Las palabras ya sean escritas o habladas, guardan en sí mismas una carga sonora, pienso que un texto, pudiera ser una pieza sonora, dependiendo de la intención del que lo escriba/lea. No estoy seguro si una composición para voces sea un ejercicio de fijación, creo que dependerá de cada caso y la formulación de quién compone, en todo caso, yo soy de la idea que los sonidos son vaporosos, inaprensibles. Últimamente mucha de mi práctica se relaciona con las palabras y los sonidos. Una de las ideas a la cual le he estado dando vueltas es la recepción de la palabra hablada, como un acto de muerte y

[76] Una jitanjáfora es un texto que no tiene sentido, aunque se destaca por su relevancia estética a través de la sonoridad. El término fue creado por el escritor cubano Mariano Brull en un poema de 1929, formado por muchas palabras carentes de significado. Años más tarde, el mexicano Alfonso Reyes retomó dicho vocablo para nombrar a los enunciados con las características mencionadas. Nótese que la palabra «jitanjáfora» en sí misma es una creación de este tipo, ya que no tiene un significado específico en ningún idioma. Fuente: https://definicion.de/jitanjafora/ Visitado el 17.07.2024.

reencarnación. Alguien dice una palabra, esta muere en el aire y reencarna en la percepción, léxico y cultura del que escucha.

P: Entonces ¿Qué entiendes por "escrituras sonoras"? ¿Se te viene a la mente alguna pieza?

C: Creo que las escrituras sonoras abarcan océanos de posibilidades. Para mí, pudieran entrar en esta categoría muchas prácticas que apuntan a ser sonidos, como las partituras, partituras gráficas, textos, dibujos, instrucciones y un largo etcétera. También de manera muy personal podría incluir texto de divulgación sonoro que dentro de la escritura involucran el lenguaje aural. Creo que los sonidos fijados son sonidos que pueden ser almacenados en un medio como la escritura, los soportes de audio o incluso imágenes o algunos otros materiales que denotan algo sonoro. Últimamente he estado trabajando en unas piezas que buscan sonoridades que no necesariamente suenan, utilizando esta pregunta como base: ¿Es necesario escuchar *algo* de forma física para llamarle sonido?

P: Como ves la relación literatura y sonido en unos aspectos de exploración y laboratorio (mental o físico), qué te sugiere…

C: Creo que es un campo muy extendido, me gusta por ejemplo que en la *bio* de Verónica Gerber se lee "una artista visual que escribe", yo me siento muy similar, un artista sonoro que escribe. Me hace pensar en cómo la arquitectura de las iglesias fueron permitiendo que el discurso de los coros sacros se fueran difuminado en pos de lo sensorial, deviniendo en esos sonidos vocales que parecen incomprensibles pero nos remiten a lo sagrado. Pienso también en la *jitanjáfora* o incluso en la escritura de la escritura, en Farabeuf, Salvador Elizondo utiliza un lenguaje tan florido, con un especial cuidado en la puntuación que da la sensación de una sinfonía y hace que los *loops* verbales se sientan más como frases musicales que reiteraciones verbales. (López, C.E., 2024. Anexo II).

En el apartado de partituras gráficas y mapas sonoros, los procesos digitales que Carlos desarrolla en su proyecto "Orvonton" no siempre están precedidos de partituras. Sus piezas suelen partir de ideas conceptuales o problemas a resolver. En ocasiones, trabaja con otros músicos a partir de conceptos verbales, como en "El momento de lo posible", donde creó un instrumento con timbres de altas frecuencias y arpegios mecánicos para evocar un paisaje sonoro

solarpunk. El tiempo, es un tema central en su trabajo, especialmente el tiempo "kairótico". Su fascinación viene dada por la intención de detener un sonido en el tiempo para contemplarlo desde múltiples ángulos, y en ese sentido, se interesa en el sonido como una arquitectura que acoge al oyente. Ahora, llevando la reflexión de regreso a la acción de fijar, en esa búsqueda por la detención, deduce que la tecnología utilizada en una obra fija un discurso, por ejemplo asiente sobre cómo las herramientas tecnológicas están ligadas a contextos sociopolíticos y económicos, citando el caso de Billie Eilish y el fenómeno del eurorack como ejemplos de acceso desigual a la tecnología musical. De forma resumida, la entrevista se remite a que de alguna manera el artista se inscribe en la tradición del arte sonoro desde que el sonido es tratado dentro de sus producciones como un material con identidad propia. Su uso del sampling y la grabación de campo como base para sus composiciones es un claro ejemplo de cómo el sonido puede ser registrado y reutilizado en distintos contextos creativos. En ese caso, su exploración del tiempo kairótico sugiere una búsqueda por suspender la fugacidad del sonido, un intento de fijarlo sin perder su naturaleza cambiante. También, amplía la noción de notación musical al incluir mapas sonoros, partituras gráficas, dibujos y textos como formas válidas de escritura sonora. Esto se alinea con las exploraciones contemporáneas donde la música no solo se codifica en pentagramas, sino en estructuras visuales y conceptuales que organizan el sonido de manera alternativa. En este sentido, su proceso de verbalización de ideas con otros músicos es una forma de notación expandida que traduce ideas abstractas en sonido.

Otras maneras de organizar el sonido, las describe Constanza Piña, tal vez la primera artista con quien realizamos una performance de sonido hacia el año 2007 en Chile. Su práctica, se reduce a un proceso de diagramación y cartografía sonora, donde la escritura del sonido se da a través de mapas que registran las fluctuaciones de señales, la dirección de la electricidad, y los movimientos posibles dentro de un espacio sonoro. Este enfoque remite a la notación en la poesía sonora, donde la voz no solo enuncia sino que también se inscribe en patrones espaciales y temporales. En ese sentido, cuando hablamos de la voz durante la entrevista, Constanza se refiere a las voces que suenan más allá del oído humano: los fantasmas contemporáneos, que incluyen energías electromagnéticas residuales, ondas de radio, señales de Wi-Fi y campos electromagnéticos invisibles a nuestros oídos. Su trabajo con la sonificación de espectros permite captar estas frecuencias inaudibles, relacionándolo con las voces de otras dimensiones. La referencia a las psicofonías y al trabajo de Konstantin Raudive subraya esta conexión: el sonido puede registrarse más allá de la percepción humana, lo que plantea una poética de la escucha expandida. En este caso, podríamos pensar en la voz como una inscripción en el vacío, por ejemplo, el concepto de la voz del vacío en su obra mediada por un Khipu ancestral (*khipu.*

Electrotextile prehispanic computer. Honorary Mention | Prix Ars Electronica 2020 Interactive Art +) sostiene que el vacío nunca está realmente vacío; es un espacio donde resuenan ondas, señales y memorias. Esto resuena con el pensamiento de Martín Bakero (Bloque 1) sobre las voces monstruosas y con la exploración de José Manuel Berenguer sobre las resonancias de los lugares, a quién veremos al final del Bloque. Así, la materialidad del sonido no solo es captada por el oído, sino que se inscribe en los espacios y en las vibraciones que los atraviesan, creando una red de información que puede ser interpretada a través de diversas interfaces y que podría quedar eventualmente fijada.

Ahora, cuando hablamos de Kiphu, estamos hablando de un código previo al lenguaje y la resonancia de la memoria. El Kiphu desarrollado por Constanza toma como referencia la ancestral escritura incaica basada en nudos y lo vincula con la codificación espectral de las estrellas. El Kiphu, para la artista no es lenguaje sino código, un sistema de inscripción que antecede a la palabra hablada o escrita y que implica la transmisión de información en una estructura vibracional que solo puede ser interpretada mediante mediaciones específicas. Además, el Kiphu actúa como una interfaz que permite decodificar información del entorno, funcionando como un sistema de correlaciones materiales. Su trabajo con antenas y amplificadores de campos electromagnéticos amplía la definición de lo audible, alineándose con prácticas de sonoras que buscan expandir la percepción y abarcando resonancias espaciales que dialogan con la idea del sonido como una forma de archivo que puede ser leído y decodificado; en pocas palabras, también crea caminos hacia nuevas dimensiones de la escucha.

Hasta el momento, se podría decir que las entrevistas a Carlos Edelmiro y Constanza Piña muestran una exploración subterránea sobre la relación entre el sonido, la escritura y la memoria. En todas ellas, se percibe una inquietud por fijar el sonido sin someterlo a una cristalización definitiva, sino más bien a un mapeo fluido que reconoce su carácter inaprensible: la metodología de Carlos Edelmiro se basa en el trabajo con sonidos concretos y la transformación de la palabra hablada como un ciclo de muerte y reencarnación. Luego, el enfoque de Constanza Piña quien visualiza el sonido a través de diagramas y mapas de frecuencias, se observa una preocupación -común con López- por registrar y traducir lo inaudible en estructuras materiales. La exploración del Khipu ancestral y su paralelismo con las bobinas electromagnéticas refuerzan esta idea de que el sonido no solo se escucha, sino que se inscribe en códigos, vibraciones y espacios. En ese último aspecto la dimensión temporal también es clave en estas entrevistas: Carlos busca ralentizar el sonido para contemplarlo, mientras que Constanza se adentra en los espectros que

resuenan más allá del oído humano, evidenciando que el tiempo sonoro es una arquitectura perceptual en constante reconfiguración.

Pasando a la entrevista con la artista catalana Laura Llaneli, viene a revelar otro tipo de ejercicio. Por ejemplo cuando la voz y el sonido están presentes en su producción incluso cuando no hay un formato sonoro explícito. La artista considera la relación entre lenguaje y sonido explorando los límites del susurro, el grito y el contenido semántico de la voz, se podría decir que su obra se sitúa en la intersección entre el sonido y la escritura, cuestionando la materialidad de la voz y su transformación en texto, instalaciones y performances.

> Bueno, yo creo que de todos los márgenes y los extremos de la voz es lo que mas me interesa. Es lo que te decía antes, donde esta el margen entre lo femenino y masculino en la voz, y el grito y susurro, cuando la voz empieza a ser voz y cuando acaba de ser voz, y es otra cosa, también los limites de la voz con el lenguaje, cuando el susurro se convierte en algo que deja contenido en la palabra y cuando la voz se convierte en algo que deja contenido en la palabra. (Llaneli, L. 2022. Anexo II).

Puesto que su obra reciente se basa en grabaciones de la publicación *Aspen* (años 60), donde convierte vinilos en texto, y luego ese texto en voz digital, durante la conversación revisamos el concepto de *Spoken Text*, entendido como un texto que habla o se transforma en frecuencias, es aquí que aparece una reflexión sobra la idea de “ausencia de voces digitales neutras”, con las que experimenta manipulando el *pitch* de estos elementos creando entonces una voz ficticia sin género. En la misma línea, la obra *Screamqueens*, convierte ondas de gritos femeninos en esculturas de vidrio, explorando la vulnerabilidad del sonido y su relación con el material. Explora cómo el sonido pasa de un estado dinámico a uno fijo, el momento o lugar donde un grito se convierte en un objeto sólido y silenciado.

Más cercana al arte sonoro, su obra *El Midi* (2018) explora la comunicación entre instrumentos digitales mediante el protocolo MIDI, visto como un "esperanto" de los instrumentos. Utiliza software digital como *Adobe Audition* y *Ableton Live* para visualizar ondas sonoras y luego trasladarlas a formatos gráficos. Destaca la subjetividad de estas representaciones visuales, ya que cada herramienta tiene su propia manera de mostrar el sonido. Su relación con la tecnología proviene de una reflexión en que la artistas entiende cómo la era digital ha transformado nuestra percepción del sonido y de la memoria, cómo la digitalización afecta la atención y la manera en que experimentamos la escucha en la actualidad, en este

sentido, explora la idea de una máquina "amnésica" que, en lugar de almacenar datos, los olvida progresivamente.

> Qué es el “Midi”, de como unos instrumentos se comunican entre ellos. Para mi el “Midi” era un poco tengo ganas de hablar de esto, no tengo ganas de trasladar el texto a una obra, quiero que el texto sea la obra, entonces lo voy a contar. (Llaneli, L. 2022. Anexo II).



Figura 47. Llaneli, L. (2018). *LOVELACE.* [Performance 30'].
www.laurallaneli.com

Más tarde, en la entrevista con Federico Eisner, se destacan varios aspectos clave en torno a una nueva relación dentro de la investigación, uno de estos sería la voz y su correspondencia con la poesía y la música electroacústica. Para Federico, con quien hemos sacado recientemente el disco que acompaña el estudio *Aparador Sonor* (Discos P.M. 2024) la voz sería el punto de encuentro entre la poesía sonora y la música. Destaca que, en muchas investigaciones sobre la relación entre ambas disciplinas, la voz ha sido dejada de lado, cuando en realidad es el elemento más material y presente. En esto, explora la transferencia de los parámetros vocales, desde técnicas como la conversión de audio a MIDI, hasta procesos más abstractos de manipulación del sonido para crear instrumentos y composiciones basadas en la voz, ya sea de manera concreta o metafórica. Por ejemplo, señala que las técnicas vocales extendidas (EVT) y la manipulación digital de la voz han sido tradicionalmente vistas como campos separados. Sin embargo, considera que esta dicotomía es cada vez menos relevante en un mundo donde la relación entre lo humano y lo digital es más fluida. En algún momento de la entrevista hace referencia al trabajo de Joan La Barbara, quien ya exploraba esta convergencia en el siglo XX, y plantea que lo digital permite ampliar nuestra comprensión del cuerpo y la voz a través de nuevas herramientas de manipulación y análisis.

> **P: En tus estudios sobre poesía sonora y música ¿Qué sería lo que estás transfiriendo de un lugar a otro en términos de señal?.**
>
> F: La voz, o parámetros de la voz, de distintas maneras. La voz porque en mi presente investigación parto por afirmar que la voz es el punto de encuentro y común entre la poesía sonora y la música. Más allá de que parezca una obviedad, la intención final es decir que al pensar en las relaciones de la poesía y la música en general, la voz ha estado ausente, cuando en realidad es lo más presente y material, no la palabra ni la estructura. Esto algunas veces de maneras muy concretas y otras muy metafóricas. Lo concreto o mimético es cuando haces un audio *to midi* de una voz, y le asignas alturas y otros sonidos instrumentales, o bien aplicas procesos de estiramiento o compresión temporal, o transposiciones de altura, que te permiten "tocar" (touch/play) esa voz, armar un instrumento con esa voz, que algo de ella siga presente, pero que ya no sea. Las ideas metafóricas son aquellas en las que la transferencia de los valores paramétricos no es directamente aplicada a la composición, o al menos no necesariamente. Aquí la transferencia se hace de un modo más amplio o inspirativo, por lo que las posibilidades son más abiertas y variadas, pero no por ello menos significativas.

Por otro lado, Federico resalta la revolución radiofónica y la capacidad de grabar y manipular la voz como un cambio radical en la historia del arte. La fijación del sonido no es solo una captura, sino una transformación que abre nuevas preguntas sobre el quehacer artístico. Reflexiona sobre la huella del sonido y la imposibilidad de recuperarlo exactamente como fue, lo que genera un cuestionamiento constante sobre la naturaleza del registro sonoro. En ese mismo sentido, enfatiza la intersección entre escritura y grabación en su proceso creativo evitando la noción de "obra" en su trabajo electroacústico, puesto que distingue la idea de obra de lo que él cree como "realizaciones sonoras como posibilidades líquidas". Es decir que para él, la grabación es más bien un registro de interacciones entre la materialidad de la voz, el cuerpo, los circuitos y los instrumentos. Así, la fijación del sonido no es una solidificación absoluta, sino una escritura que da cuenta del flujo y la transformación de estos elementos.

Mientras que la escritura convencional en partituras sigue siendo una herramienta importante, se interesa en las representaciones gráficas del sonido que los programas de edición ofrecen, como los espectrogramas. Esto lo lleva a explorar partituras visuales, influenciado por su acercamiento a la poesía. En su trabajo con La Orquesta de Poetas, desarrolla partituras a partir de la estructura de los poemas, utilizando tanto métricas concretas como instrucciones performáticas para la interpretación en vivo.

> En cuanto a la escritura siempre he tenido un gusto por la partitura convencional, por ordenar e intentar controlar, pero para cierto tipo de música. Respecto del trabajo más sonoro me gusta mucho mirar los mapas gráficos que entregan los programas a partir de lo que se fue grabando. Ya sea la imagen del editor multipistas o bien del espectrograma de un track o de sus pistas, y sobre ellos ir realizando anotaciones ya sea para la reinterpretación o para su análisis. Es algo tan simple y tan potente (además de estético) ver las marcas de la dinámica, de las frecuentas y de las duraciones, cómo entran y salen y se confunden. (Eisner, F. 2022, Anexo II).

Luego, y pese a este breve resumen de la entrevista, Federico comenta que el trabajo con voces humanas es para él un reflejo del contexto social y político, por esto le interesan las voces que se sitúan entre la disciplina y el exceso, ya que muestran una realidad más amplia que la voz actoral o convencional del canto. Considera que la voz tiene una cualidad mágica y democrática, ya que todos la poseemos, lo que la conecta con la vida cotidiana de una manera que otras formas de arte no siempre logran. Finalmente, menciona a diversos artistas contemporáneos cuyo trabajo explora la fijación del sonido desde distintas perspectivas: Felipe

Cussen en "Quick Faith" (https://felipecussen.bandcamp.com/album/quick-faith), Guillermo Eisner en "Habitar el tiempo" (https://soundcloud.com/guilleisner/bateristicamente), Georgina Canifrú y sus paisajes sonoros (https://soundcloud.com/georginacanifru) y Juan Ángel Italiano con su experimentación con voces e instrumentos (http://italiano65.blogspot.com/)

Tras estos últimos ejemplos y enlaces, vamos a ligar la entrevista de Federico Eisner a la de Felipe Cussen, doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra y actualmente profesor titular en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile (USACH). La obra de Felipe abarca poesía, narrativa, poemas visuales y sonoros, videos y performances. Desde 2006, colabora con Ricardo Luna en proyectos que combinan música, poesía y proyecciones visuales. Además, es miembro del Foro de Escritores y participa en la Orquesta de Poetas. Durante el diálogo que fuimos desarrollando vía telemática, Felipe se refirió a varios asuntos, entre ellos podemos destacar las respuestas relativas a los soportes de escritura, en las que para Cussen pueden ser tanto un cuaderno físico, como un archivo digital o una grabación. La clave es que el soporte no sea efímero, permitiendo capturar la voz o sonidos, ya sea de manera directa (grabación completa) o indirecta (como una melodía cantada). En cuanto a los sonidos fijados, el artista los asocia con la grabación de sonidos como en una cinta de cassette, como una forma de materializar un sonido que perdura en el tiempo.

También comentamos acerca de su proyecto -si se puede decir así- de "Poesía viral**:** A raíz de su colaboración con Martín Bakero en el proyecto "Language is a virus", se refiere a la *viralidad* de la poesía cómo el material recopilado y procesado que puede expandirse y degradarse, perdiendo su forma original. Nos expresa su fascinación por las voces computarizadas o sintéticas, especialmente aquellas provenientes de los computadores de los años 80, que le permiten trabajar con una estética low-fi. Además, habla de cómo samplear voces de artistas o figuras públicas y de como esto se convierte en un proceso de manipulación estética más que en un intento de hacer referencia directa a esas voces. *Quick faith* (2015) es una obra en la que utilizó su voz procesada a través de software de música electrónica, es un ejemplo de cómo la voz puede transformarse en algo difícil de identificar, pasando de ser un sonido vocal reconocible a algo abstracto. A pesar del esfuerzo por dinamizarla en vivo, el proceso resultó ser complicado, y fue la improvisación con Richi Tunacola y Martín Gubbins lo que permitió "re-hacer" la obra de manera más fluida.

Luego, el artista y docente comparte algunas ideas sobre cómo la escritura o la composición musical pueden dinamizarse. Al principio trabajaba con partituras convencionales,

pero luego experimenta con la improvisación, donde el set de trabajo actúa como una partitura flexible, y el proceso de re-interpretación se convierte en la dinámica de su obra. En cuanto a la fijación de la palabra, considera que no le importa si está impresa en papel o en formato digital; lo importante es la posibilidad de reproducir y transferir el contenido, adaptándolo a diferentes contextos. En resumen, Felipe ve la creación como un proceso de dinamización constante, en el que la voz, el sonido y la palabra se transforman, se fijan y se reconfiguran dentro de un marco que juega con lo estable y lo inestable, el azar y el control. Es en ese mismo sentido que alude inestabilidad inherente al sonido, especialmente en los sintetizadores análogos, que generan sonidos menos predecibles. Esto contrasta con los sonidos digitales, que pueden ser exactamente iguales cada vez que se reproducen. Habla de cómo esa inestabilidad añade dinámica y movimiento al sonido.

Si bien Felipe tiene una formación clásica en música, en su obra el caos se maneja de manera controlada, donde se experimenta con el azar, introduciendo variables que producen resultados impredecibles pero estructurados dentro de un marco determinado. Esto se conecta con el caso de Jessica Pujol (Bloque 1), poeta con la que suele trabajar Felipe y organizar conferencias sobre la poesía y la experimentación, con el interés de ambos por el trabajo de OuLiPo y Fluxus, grupos que equilibran el control con el azar. Para Felipe, el concepto de experimentación tiene una dimensión casi científica, donde el proceso creativo es un intento de ver qué ocurre al mezclar diferentes elementos. Por ejemplo en su obra *En blanco* (Son:horas), explora la idea de los blancos a través de la paleta de colores Pantone, cuestionando cómo el contexto da sentido a una obra, como sucede con los mapas o las cartografías. La obra se convirtió en una reflexión conceptual sobre la identidad de los colores y su relación con el contexto. En un último sentido, defiende la nada como un espacio de potencialidad y experimentación**,** como ocurrió con el proyecto La Oficina de la Nada, que surgió en un contexto de exploración académica, curatorial y creativa.

La siguiente exploración la haremos a través de la entrevista sostenida el año 2022 con Eugenio Tiselli (México), año en que se realizan la mayoría de las colaboraciones telemáticas y escritas. La entrevista con Eugenio fue titulada *Poesía digital*, y debido a la brevedad y el carácter concreto de sus respuestas, se ha decidido exponer la entrevista casi completa, también, como una manera de visualizar el formato de las entrevistas que se han estado llevando a cabo. Por otro lado, se podría decir que la poesía digital es el centro del diálogo, esta se inscribe dentro de la historia de la poesía expandida, un movimiento que busca romper las barreras del formato tradicional escrito y explorar nuevas formas de interacción, como hemos comentado

anteriormente. También, desde la poesía visual hasta la poesía sonora, la tecnología ha abierto posibilidades para que el poema deje de ser solo texto impreso, convirtiéndose en una experiencia multisensorial. Así, la poesía digital expande las fronteras del lenguaje, incorporando elementos visuales, sonoros y algorítmicos para generar nuevas formas de expresión literaria.

Poesía digital. Eugenio Tiselli. (México).

Fecha: 11 de Mayo 2022

Carácter: Vía e-mail

P: Eugenio, ¿Qué sería para ti un soporte de escritura en el lenguaje de programación?

E: Entiendo un soporte de escritura como la materialidad que permite el despliegue de una forma específica de escritura. En ese sentido, el soporte de escritura de un lenguaje de programación es la computadora, con su materialidad compuesta de chips y componentes electrónicos, a su vez formados por minerales, plásticos y otros elementos. Pero también hay experiencias en las que los lenguajes de programación tienen otros soportes, como por ejemplo el lenguaje .walk, creado por el colectivo socialfiction.org, que sirve para hacer derivas por la ciudad usando 'algoritmos' que son ejecutados por la persona que camina. Experiencias como esta, que exploran irónicamente y desde el arte las diferencias entre lenguajes sociales y lenguajes de programación me interesan mucho.

P: ¿Me puedes comentar sobré *MIDIipoet*?

E: MIDIPoet es una herramienta/entorno de programación que permite manipular textos e imágenes en vivo usando instrumentos MIDI o el teclado de la computadora. Mi trabajo con MIDIPoet ha ido por dos caminos distintos: el primero, fiel al espíritu con el que originalmente creé la herramienta, tiene que ver con el performance de piezas audiovisuales. Por aquí se pueden ver dos ejemplos: 'Wen' (2009-2010), pieza en la que utilizo el teléfono móvil como instrumento MIDI: https://vimeo.com/8278370, y 'Vulnerability' (2011), en la que uso el teclado de la computadora para interactuar con las imágenes en pantalla: https://vimeo.com/29827513. En el segundo camino, he utilizado MIDIPoet como herramienta para producir videos algorítmicos, los cuales he grabado y publicado en esa forma fija. Dos ejemplos son 'La tiranía del código' (2015): http://motorhueso.net/tirania/index.htm y 'Tientos de multinaturalismo digital' (2017): http://motorhueso.net/multinaturalismo/.

P: ¿Te parece que la poesía digital sea una suerte de voz en nuestra época?

E: Creo que la poesía digital es un soporte relativamente nuevo que puede dar cabida a la voz. Puede fijarse, y en ese sentido no es tan diferente a la poesía escrita. Simplemente se añaden las posibilidades de cálculo (poesía algorítmica) o de interactividad (poesía hipertextual u otras formas). Pero me interesa más la poesía digital en vivo, sobre todo la que expande las posibilidades del cuerpo y de la voz.

P: ¿De qué trata un proceso algorítmico textual? ¿Cómo lo defines?

E: Un algoritmo es un conjunto de reglas a ser ejecutadas. Dichas reglas pueden tener más o menos grados de libertad en su ejecución, depender de condiciones externas o internas (a la entidad que las ejecuta), o bien involucrar procesos matemáticos o probabilísticos. Entonces, un proceso algorítmico es simplemente la ejecución de un algoritmo, generalmente por parte de una computadora previamente programada por un ser humano.

P: ¿Te parece que la transducción de señales del campo sonoro hacia el campo físico tengan alguna semejanza con la transducción de señales de imágenes visuales?

E: Totalmente. En un entorno digital, todo lo que vemos o escuchamos al final se origina en un código binario, es decir, en números. Por lo tanto cualquier señal digital, que es siempre una señal numérica, puede transducirse libremente entre los dominios de la imagen y el sonido. En el caso de MIDIPoet, una señal numérica que, en principio se debería 'mapear' a una nota musical (protocolo MIDI) es transducida a movimientos o efectos en la imagen.

P: ¿Cómo es un poema asistido por una computadora? ¿Qué sentido tiene el fijar elementos textuales para ti a través de la máquina?

E: En 2006 creé la herramienta 'Poesía asistida por computadora', que produce frases a partir del siguiente algoritmo: 1) la computadora toma una frase escrita por un(a) poeta humanx, 2) la traduce al inglés usando un servicio de traducción automática en línea, 3) busca sinónimos para cada una de las palabras de esa frase, y 4) la traduce de vuelta al español. Este proceso, que tiene elementos aleatorios, al final ha sido fijado de diferentes maneras. En papel, por ejemplo, en el libro 'El drama del lavaplatos': https://poesiamexa.files.wordpress.com/2016/03/el-drama-del-lavaplatos.pdf. Para mí fue importante fijar estos poemas algorítmicos y publicarlos dentro de una colección de poesía escrita por humanos para abrir la pregunta sobre la 'creatividad' (no me gusta la palabra, pero es ilustrativa) no-humana.

P: ¿Qué es lo que te interesa de la composición algorítmica en poesía?

E: Me interesa la composición poética algorítmica como una vía de exploración de la agencia no-humana. Pero esto me ha llevado, curiosamente, a fijarme en otros procesos no-humanos que ahora me interesan mucho más que los algoritmos. Me refiero a procesos ecológicos, a la agencia y vitalidad no-humana expresada por plantas, animales, hongos, minerales... y en concreto, también diría que lo digital me interesa cada vez menos.

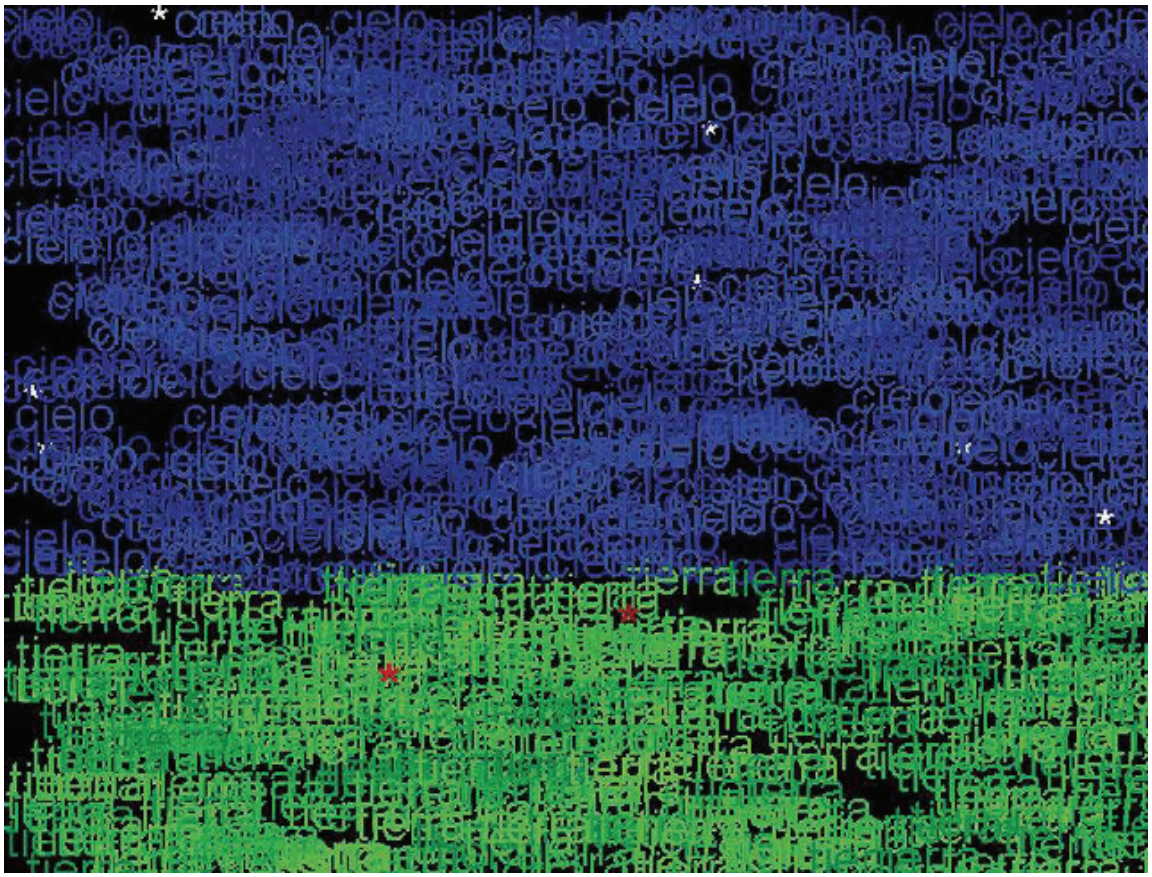


Figura 48. Tiselli, E. (s.f.). *MIDIPoet.*
http://www.motorhueso.net

Podemos concluir que la poesía digital expande las fronteras del lenguaje, incorporando elementos visuales, sonoros y algorítmicos para generar nuevas formas de expresión literaria, y esto, vinculado al arte de los sonidos fijados, al ser estos transducidos y reconfigurados en soportes digitales, se convierten en un componente fundamental para la creación de experiencias poéticas inmersivas. Al igual que en el arte sonoro, los sonidos no solo acompañan al poema, sino

que forman parte integral de su composición, llevando la poesía hacia un territorio revelador. En este caso, los lenguajes de programación emergen como el medio para estructurar y ejecutar estos nuevos procesos creativos. Por ejemplo, el uso de herramientas como el MIDIPoet de Eugenio Tiselli, permiten que el texto y la imagen se transformen en tiempo real mediante algoritmos, abriendo un diálogo entre la máquina y el poeta. Estos lenguajes no solo facilitan la creación de obras generativas, sino que también permiten la interacción directa entre el artista y la máquina, y entre la obra que abre la interacción constante con la/el espectadora/or.

Pasemos ahora a revisar las reflexiones del poeta y artista multimedia Jörg Piringer, quien ha presentado su trabajo en muchísimas partes del mundo los últimos años. Jörg (2024), defiende que las expansiones (como el sonido y la performance) no son adiciones a la poesía, sino que siempre han sido parte de ella. Esto implica que la voz, como material sonoro, tiene un lugar esencial en la poesía, más allá de lo que tradicionalmente se entiende como escritura. Es decir, que en el caso similar a la opinión de Constanza Jarpa Luco (Bloque 1) respecto a que en la escritura o las artes visuales “estos elementos siempre han existido”, el término "poesía expandida" en Piringer se presenta como una descripción de un fenómeno que no implica una añadidura de *asuntos* ajenos a la poesía. Esta perspectiva sugiere que lo que se entiende por poesía tradicionalmente, en sus formas escritas, debe ser comprendido de manera más inclusiva, reconociendo las múltiples dimensiones en las que puede manifestarse. Por ejemplo respecto de la grabación sonora del poema y la composición escrita, sugiere que la fijación (o la manera de preservar la obra) no está exclusivamente ligada al texto escrito, sino que el sonido (y la grabación de este) también constituye una forma de "fijación" o materialización. La voz, en este sentido, no es solo un medio de expresión, sino también un proceso de creación y archivo dentro de la obra poética. En este sentido, Jörg utiliza diferentes modos (sonido, texto, imagen, performance) para explorar cómo una obra puede ser presentada y experimentada. La voz (a través del sonido) se convierte en un puente entre diferentes dimensiones de la obra, como la performance y la música, lo que abre nuevas posibilidades para la interacción entre el texto y el oyente, involucrando no solo la lectura sino también la escucha activa. Esta aproximación sugiere que la voz, y particularmente su grabación y composición sonora, sugieren no seguir un camino predefinido o canónico, sino que el artista se basa en el descubrimiento y la adaptación de herramientas tecnológicas, lo que favorece la creación de prototipos y el ensayo de nuevas formas de expresión. La experimentación se considera esencial para abordar los desafíos contemporáneos y los desarrollos en la sociedad. Se cuestiona la tradicional jerarquía entre el texto escrito y otros medios, como el sonido, sugiriendo que ambos pueden ser considerados

como formas igualmente válidas de fijación de la obra. Esto implica que la grabación sonora, al igual que la escritura, puede convertirse en un medio de archivo y preservación de la obra poética, ampliando así las posibilidades de la poesía al considerar el sonido como una materialización poética fundamental.

Finalmente, el proceso creativo de Jörg Piringer, se caracteriza por la planificación de la obra en diferentes modos de presentación (texto, imagen, sonido, performance, etc.) lo que permite explorar nuevas formas de interacción con el público. Esta aproximación intermodal y transmedial resalta la importancia de considerar cómo diferentes elementos pueden complementarse para enriquecer la experiencia estética, tanto a través de la vista, la audición y la interacción física.

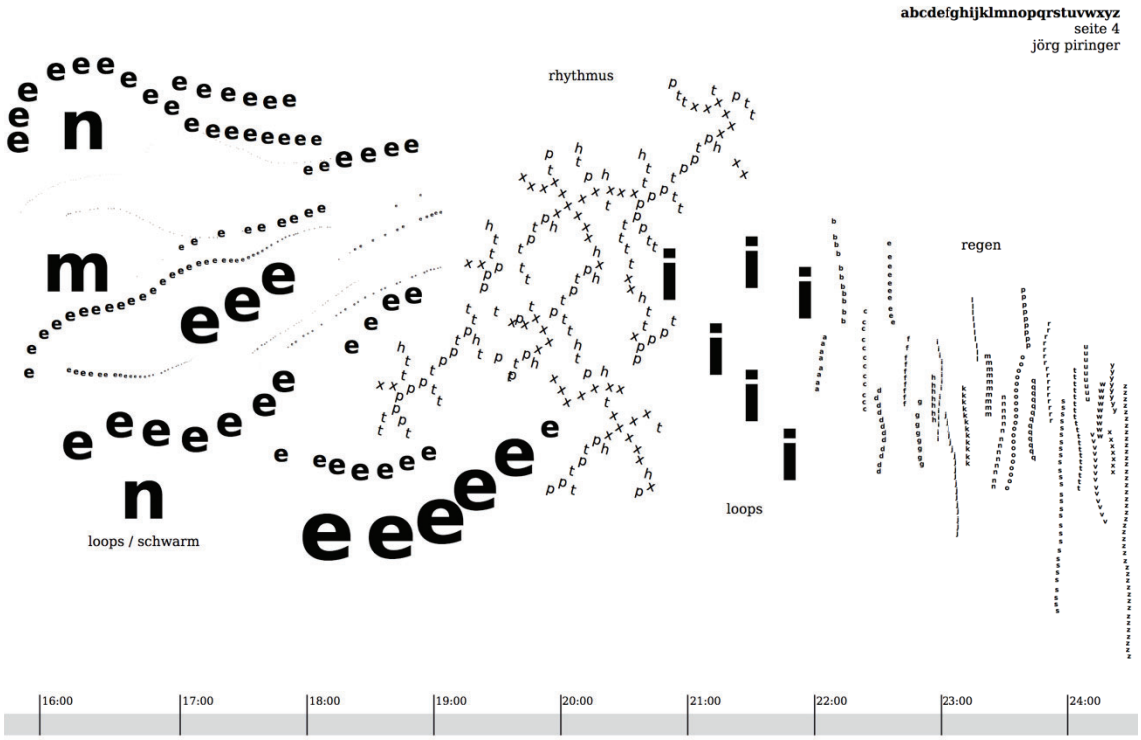


Figura 49. Piringer, J. (2010). *Abcdefghijklmnopqrstuvwxyz.* [Für stimme und visuellakustische performancesoftware]. Archivo personal.

Es el turno de Martín Gubbins, poeta chileno que participó en los talleres de poesía experimental del *Writers Forum* de Bob Cobbing, en Londres el año 2002, y que posteriormente creara el Foro de Escritores de Chile junto a Anamaría Briede, Felipe Cussen, Martín Bakero y Gregorio Fontén, entre otros artistas de su generación. Martín trabaja con diversos dispositivos de grabación digital, como grabadoras de ambiente, loopers en pedal, mixers estéreo y cuadrafónicos, efectos en formato pedal, samplers y cajas de ritmo, evitando el uso de software para la composición en vivo. Ha desarrollado su propio instrumento, una pedalera con looper y controladores análogos infrarrojos, lo que le permite prescindir de pautas escritas. La entrevista se resume en cinco puntos y la revisión de dos obras. Los puntos: la voz como forma de lectura e interpretación, el sonido como extensión del poema visual, la voz no convencional, la voz y la tecnología y la voz y la comunidad; las obras: *Alfabeto* y *Sonetos.* En su obra Alfabeto, ha utilizado la disposición gráfica de las letras como partitura para interpretar sonidos sintetizados y percusiones. En Sonetos, ha colaborado con Juan Carlos Vidal en una animación que visualiza las frecuencias de su voz a partir de su poema.

Punto 1. La voz como forma de lectura e interpretación: Martín subraya la importancia de la voz como un medio para "leer" y "dar vida" a las obras visuales y poéticas. Para él, un poema, ya sea visual o sonoro, alcanza su mayor sentido cuando es leído en voz alta, ya sea por el propio autor o por un colectivo, en un contexto de performance o en vivo. Esto resalta la interacción de la voz con la obra, como un acto performativo esencial para su existencia, ya que la lectura o la interpretación vocal se convierte en un componente vital de la obra misma.

Punto 2. El sonido como extensión del poema visual: Nos explica que desde sus inicios la poesía experimental, comenzó a considerar los poemas como "objetos sonoros", ya sea en su forma escrita o como composiciones por medio de notaciones. Este enfoque implica un cruce de fronteras entre lo visual, lo sonoro y lo performático, donde las imágenes y los sonidos son percibidos como una extensión de los poemas.

Punto 3. La voz no convencional: Se refiere a una voz auténtica, única, que responde a la naturaleza misma de la obra que se está creando. Esta voz se opone a la convencionalidad, que busca homogeneizar la expresión artística. La voz no convencional es, por lo tanto, un medio de exploración y ruptura, que permite nuevas formas de conectar con el público.

Punto 4. La voz y la tecnología: A lo largo de su proceso artístico, el entrevistado ha utilizado diversos dispositivos y tecnologías para capturar, modificar y amplificar la voz. Desde grabadoras y efectos en formato pedal hasta aplicaciones de iPad para generar sonidos en vivo, la tecnología

se convierte en una herramienta crucial para ampliar las posibilidades sonoras de la voz en sus performances.

Punto 5. La voz y la comunidad: Destaca que la verdadera potencia de la voz, en el contexto de la poesía, se alcanza cuando es compartida en un acto colectivo. Esto subraya el papel de la voz como un medio de conexión entre individuos, en un contexto de interacción directa con el público o con otros artistas. La obra, entonces, se convierte en un espacio compartido, donde la voz no solo se emite, sino que se recibe y se transforma en una experiencia en común. Es importante citar este fragmento de la entrevista:

> P: ¿Me podrías nombrar alguna o algún autora/or contemporánea/o que trabaje con la voz y la fijación de sus sonidos? ¿Qué obras mencionarías? (pueden ser links).
>
> M: Las performances vocales, más aún si son en vivo, siempre me interesan: Cecilia Vicuña de Chile, y sus rescates de las vocalizaciones andinas, es muy potente. El canto virtuoso de Juan Pablo Villa de México, que rescata formas de canto ancestrales (el canto de garganta por ejemplo), y es perfecto en sus interpretaciones de todo tipo. El trabajo de voz procesada del dúo Motor Nightingale, de Andrés Anwandter y Martín Bakero (Chile/Francia), es muy potente. Por supuesto me interesan todos los registros de Bob Cobbing, pero él está muerto desde 2002, no es contemporáneo. ¡Y los tuyos claro! Tu trabajo me alucina. Lo que hiciste en el Festival PM fue memorable. De todos ellos hay muchos registros en internet. De Cecilia, Juan Pablo y tú en el canal del Festival Poesía y Música. De Motor Nightingale debe haber en Soundcloud o Bandcamp algo. El trabajo de Felipe Cussen en su álbum Quick Faith es muy interesante también, como ejercicio de deformación de la voz hasta la abstracción, haciendo del poema sonoro música electrónica propiamente tal. Lo mismo el francés Anne-James Chaton, por ejemplo en álbumes como Evenéments 09, que no deforma la palabra pero sí la repite hasta el punto de hacerla beat, y además usando como materia prima lo que él llama “pequeña literatura” (por contraste con la “gran literatura”), o sea todos esos textos que andamos cargando en los bolsillos y las carteras: boletas, tickets, carnets, titulares de diarios o revistas, etc. También en internet se encuentra mucho de su trabajo. Me interesan muchas cosas diferentes, pero esos nombres son los primeros que se me vienen a la cabeza ahora. (Gubbins, M., 2022. Anexo II).

Ahora respecto de las obras como "Alfabeto", (Pez Espiral, 2017), se presenta como un "alfabeto" que permite múltiples composiciones y lecturas. En ella, el artista utiliza las franjas horizontales y verticales como notación para la duración e intensidad de las percusiones y sonidos sintetizados. Las letras mismas, y sus superposiciones y variaciones, se convierten en un espacio donde se puede "leer" fonéticamente, explorando el *cinetismo* y la vibración de los signos visuales. En una de sus versiones, el artista transforma las letras del "Alfabeto" en una secuencia de samples preinstalados en un dispositivo Electribe, sustituyendo las percusiones por su propia voz. Sin embargo, la versión que considera más potente y significativa es la lectura fonética realizada colectivamente con un coro de participantes, en la que el poema se convierte en una performance compartida y colectiva, alineando el contenido del poema con la experiencia colectiva de su interpretación sonora. Esta versión subraya la importancia de la obra en su dimensión comunitaria y performática, donde la poesía se despliega en vivo, con una conexión profunda entre el texto y el público. Luego, en "Sonetos" (2016), el poeta utiliza la voz para generar patrones de vibración a través de las frecuencias de su lectura. Junto con un diseñador de animaciones, se crea una representación visual de su voz mediante 14 líneas paralelas que vibran y se mueven al ritmo de las frecuencias de su voz. Este alfabeto de líneas y sonidos busca representar la vibración misma de la palabra hablada, uniendo el sonido con la visualización gráfica de su movimiento. La obra también explora la relación entre la voz y la tecnología, ya que la voz humana se convierte en un medio para activar patrones electrónicos, lo que conecta la tradición del poema con la experimentación tecnológica. El uso de estas líneas como notación visual de la voz refuerza la idea de que la poesía no solo debe ser leída, sino también escuchada e interpretada sonoramente, incorporando tanto la letra como la vibración física de la voz en el proceso creativo.

En conclusión, para Martín la poesía no se limita a la página, sino que debe ser leída e interpretada sonoramente. Su trabajo busca la interacción con el público y la comunidad, transformando la lectura en un acto vivo de comunicación y encuentro. Aunque utiliza diversas herramientas tecnológicas como loopers, mixers y samplers, evita depender de software o computadoras en sus presentaciones en vivo. Su enfoque prioriza el uso de dispositivos físicos y convencionales, dándoles un uso experimental para explorar nuevas posibilidades sonoras. Finalmente, su obra se despliega en múltiples lenguajes, combinando texto, imagen y sonido. Considera que cada poema debe encontrar su forma específica de expresión, adaptándose a distintos soportes, desde libros y performances hasta experimentaciones visuales y digitales.

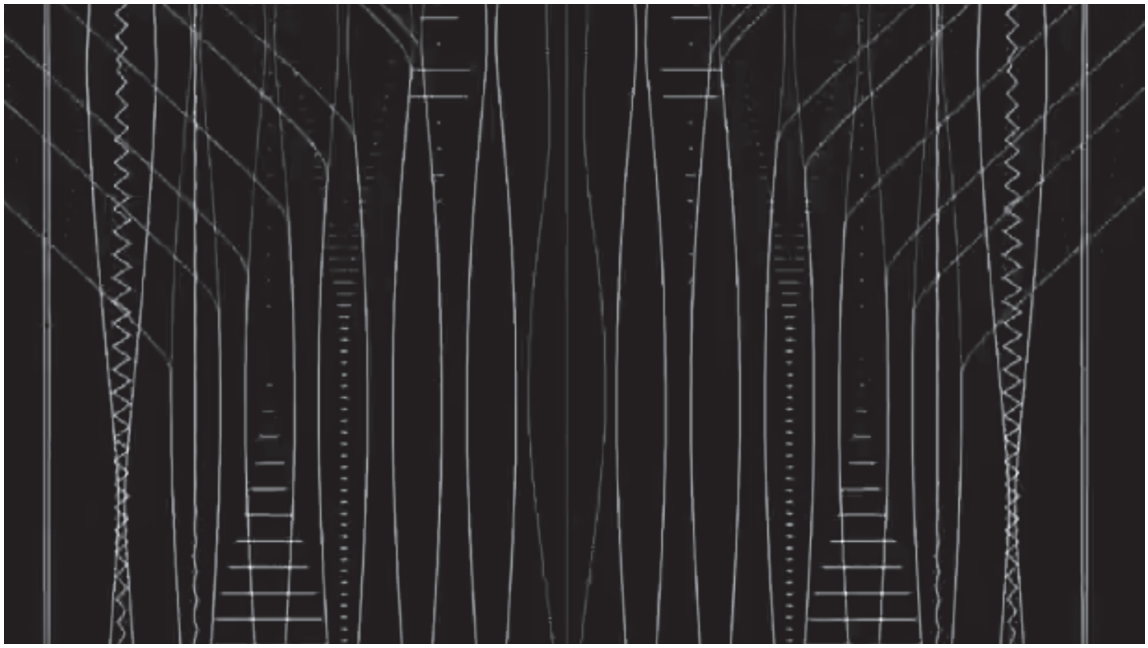


Figura 50. Vidal, C. / Gubbins, M. (2026). [Frame]. Sonetos, de Martín Gubbins.

Bien, la última entrevista del Bloque se refiere al artista José Manuel Berenguer, *compositor y guitarrista, coordinador y profesor de Psicoacústica y Música experimental del Master en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona y director la Orquestra del Caos*[77], uno de los referentes importantes dentro de la escena internacional de arte sonoro. Sostuvimos una entrevista de casi tres horas de conversación de la que se ha intentado obtener la parte más sustancial. Comenzando por el arte de los sonidos fijados de Miche Chion, José Manuel me explica sobre la relevancia del concepto, puesto que ha sido estudiado en diversas obras y referencias clave dentro del ámbito de la música electroacústica y el arte sonoro. Entre las referencias que menciona se encuentra "Les paroles gelés" de François Rabelais, que ofrece una perspectiva literaria sobre la fijación del sonido. Michel Chion, en su libro "El arte de los sonidos fijados", aporta una base técnica para la comprensión de este fenómeno, porque para Chion - y esto fuera de la entrevista- el arte de los sonidos fijados ("l'art des sons fixés") se basa en la idea de que el sonido grabado y manipulado en un soporte permite una exploración sonora imposible en la

[77] Presentación extraída de su sitio web https://jmb.sonoscop.net Visitado el 29.04.2024

música instrumental tradicional. Técnicamente, esto implica la posibilidad de montar, transformar y estructurar sonidos mediante procesos como la edición, el montaje y el procesamiento electrónico, liberándolos de su fuente original. Chion enfatiza que el sonido fijado se convierte en un objeto sonoro autónomo, separado de su causa, y que su composición requiere pensar en términos de escucha acusmática, es decir, atendiendo solo a sus características sonoras sin referencia a su origen. Otra de las obras que menciona José Manuel es "La perla estranya", pieza que utiliza textos de Carles Riba y que se compone exclusivamente de sonidos de la voz, grabados y tratados en un estudio en Francia. Por otro lado, cuando pensamos en un ámbito más técnico o tecnológico, Berenguer destaca el uso de Pro Tools como herramienta fundamental en la fijación del sonido y construcción musical. En términos de programación y fijación, se plantea que, aunque el sonido generado en tiempo real pueda parecer diferente en cada ejecución, sigue existiendo un grado de fijación debido a que la programación establece un marco predeterminado. En este sentido, se compara la programación con la notación musical, ya que ambas funcionan como instrucciones que guían la creación de la obra. El concepto de "setting" es explorado a través de las referencias a Pauline Oliveros y Mestres-Quadreny, quienes han trabajado con la disposición de materiales en el espacio para definir la experiencia sonora de sus obras.

En este último sentido, parte sustancial de la entrevista es el uso de lenguajes de programación en el arte sonoro, y en esto José Manuel tiene muchísimo recorrido. Menciona Max/MSP como una herramienta esencial para la programación y manipulación del sonido. Además, se discute la a-direccionalidad en las instalaciones sonoras, en contraposición con la estructura tradicional de un concierto que tiene un final definido. En estas instalaciones, los sonidos se generan en tiempo real sin una fijación definitiva, utilizando materiales como las voces grabadas que interactúan con el espacio acústico. Este enfoque plantea una reflexión sobre la fijación del sonido y su evolución, destacando que los registros en plataformas como YouTube tienen un valor documental, pero no constituyen una obra en sí misma. Para José Manuel la multifocalidad y el espacio sonoro son conceptos fundamentales. Nos explica y enseña la diferencia de un concierto tradicional, donde el sonido se proyecta desde un punto central hacia el público, respecto de una instalación multifocal, donde el sonido emana de múltiples direcciones, recreando un entorno acústico más natural. La distribución de altavoces en el espacio permite una experiencia sonora más inmersiva y democrática, en la que los oyentes pueden moverse libremente y experimentar el sonido desde distintas perspectivas. Esta concepción espacial del sonido se alinea con la idea de democratización en el arte, ya que elimina la jerarquía tradicional entre el intérprete y el público.

Luego hay dos cosas, una revisión de sus ideas sobre el soporte de escritura y el proceso creativo, y su interés por la voz dentro del lenguaje artístico. En lo primero José Manuel menciona el disco duro del ordenador como un medio de almacenamiento clave para la composición. Esto porque el artista distingue entre el soporte de la escritura y la obra final, haciendo una reflexión sobre la memoria del ordenador como un archivo donde se gestan ideas para proyectos sin necesidad de plasmarlas en papel. En este sentido, el entrevistado describe su proceso de trabajo, en el que las ideas se elaboran mentalmente antes de ser representadas en esquemas o gráficos. Dentro de este proceso, se mencionan los esquemas de la pieza *D'Eco a Siringa* (2021), que funcionan más como estructuras de montaje que como conceptualizaciones previas. Quiere decir esto, que para el artista las ideas se componen por medio de archivos almacenados y que esto representaría una suerte de ruta o mapa por el que poder transitar y desde el que hacer lecturas plausibles para siguientes piezas o configuraciones. En lo segundo, la exploración de la voz como material artístico es un elemento central en la obra del artista, influenciado por su formación con Luigi Nono. La voz es abordada desde la contradicción entre la comprensión textual y su musicalidad cuando es cantada, un aspecto recurrente en su producción artística. En relación con esto, se menciona la obra "Música bruja", que aborda la representación de la feminidad en la música occidental desde una perspectiva crítica. Asimismo, menciona otro tipo de pieza donde se incorporan voces femeninas en lenguas tanto entendidas como no entendidas, destacando la importancia de la diversidad lingüística y su impacto en la obra.

Casi finalizando la entrevista, Berenguer menciona una serie de artistas y compositores que han trabajado en la intersección de la poesía sonora y la composición electroacústica, como Horacio Vaggione, Barry Truax, Françoise Barrière, Pierre Boeswillwald, Ariadna Alsina, Charo Calvo, Alain Savouret, Christian Clozier, Lars-Gunnar Bodin, Åke Hodell y Sten Hanson. Además, se destaca la figura de Henri Chopin como pionero en el uso del magnetófono en la poesía sonora. En relación con la tecnología y la fijación del sonido, se discuten las obras de Charo Calvo y Ariadna Alsina, quienes han trabajado con cinta magnética para crear montajes sonoros mediante técnicas de yuxtaposición y manipulación. Por último, abordamos la noción de transducción en el contexto del arte sonoro, ejemplificada en la obra "Transfer", que explora la conversión de señales a través de una instalación visual y sonora. La transducción se entiende aquí como un proceso de conversión no solo entre distintos medios, sino también entre diferentes formas de percepción y representación. En este contexto, se reflexiona sobre la relación entre la fijación del sonido en un soporte digital y su manipulación en tiempo real, destacando la tensión entre lo efímero y lo permanente. La voz, el sonido y la espacialización son elementos centrales en esta

exploración, planteando cuestiones sobre la materialidad del lenguaje y la interacción entre tecnología y creatividad en el arte sonoro contemporáneo.



Figura 51. Berenguer , JM. (2001). *Transfer*. [11 lámparas halógenas, 11 espejos con palabras serigrafiadas, 11 circuitos oscilantes con componentes electrónicos, cable negro y red de plástico]. Museo del Ampurdán, Figueras, Gerona.

II.3. Bloque 3. Performances de la voz. En un sentido material de las palabras.

II.3.1 *Atrio:* La voz del pensamiento y la lectura.

Abrimos una puerta: accedemos a los sonidos del pensamiento. Pensemos en cómo la voz interna actúa de dispositivo de transferencia de la información. El acontecimiento está ocurriendo por medio de los silencios fijados en la página; delante de la lectura, que es a su vez contenedora de las palabras, y estas de las imágenes que crean las palabras por medio de esos vacíos fijados que acaban por construir un lenguaje. No hay mácula. Este Bloque, abre una de las puertas ubicada en uno de los costados del patio central de una casa. Estamos *en el Atrio*[78].

Sería acaso, la sentencia de John Berger, aquella donde se *pierden las rutas para entrar en esas puertas*, *sin saber luego por dónde se sale*. Concretamente, las observaciones que salen de las lecturas *en voz baja* de cada entrevista, crean esa suerte de hábitat o inmersión en la materialidad que suele ofrecer el lenguaje escrito, allí donde las palabras suenan y recrean una voz interna que no está sola. *Performances de la voz,* tiene como referencia principal la lectura de Giovanni Pozzi, *Tacet, Un ensayo sobre el silencio* (Siruela, 2019), como la relación *con la voz* del artista Carlos Edelmiro López (Bloque 2), donde se plantea la idea del vínculo material del sonido con las palabras. También, algunas ideas proporcionadas por Gabriela Milone (2022) – que citando a Agamben en *Ficciones fónicas: Materia, paisajes, insistencias de la voz (Ediciones Mimesis)*- explica sobre la materia sonora que contienen la voz y las palabras, las letras, más allá del limite del lenguaje, donde se pierde el significado y aparece la materia sonora, es decir, lo que suena y resuena cuando desparece la lectura lineal y comienza a cobrar materialidad el sentido sonoro de la lectura.

Ahora bien, *el quehacer* de la lectura vinculada d*esde cierta performatividad* entre la página y el pensamiento, ejecuta elementos sonoros que contemplan el silencio como parte de

[78] La decisión de llamarle así a esta breve presentación, viene dada por el recuerdo de una conversación que sostuvimos hace un tiempo atrás con la escritora y editora chilena Macarena García Moggia, quién forma parte de esta investigación -citada más adelante. Hablábamos en ese entonces, de lo onírico, de los cuadernos de sueños, de las prácticas artísticas y escriturales del surrealismo; probablemente del *automatismos psíquico:* Sin embargo, lo que atesoro de esa conversación, son los momentos en que Macarena se refirió a los hoteles, a las casas vacías, donde habían muchísimas puertas a las que abrir para entrar en las habitaciones. Esto, que no es poco, hablaba del trabajo del inconsciente llegando a lo más profundo de la psiquis humana y era de suponer que nos llevaría a conectar con nuestras experiencias más recónditas durante el sueño; aquellas que han sido almacenadas en un lugar silenciado. No fueron exactamente esas las palabras de Macarena, pero algunos pensamientos sobre esto quedaron *fijados* en mi memoria como recuerdos, en un sentido sonoro: la grabación de estos pensamientos, y que ahora, me remiten al imaginario del *Atrio* como un lugar desde el que poder acceder a las diferentes informaciones que entrega este Bloque, y tal vez a otros aparatados de la investigación.

la operación. Lo que decíamos antes, serían las componentes sonoras las que permiten exponer esta suerte de condición humana, fisiológica, que tiene el sonido del pensamiento, el eco de la lectura en voz baja o el murmullo de unas ausencias; a veces también (en ciertas obras) como accesos a la reproducción, o a un bucle programado de resonancias. En otras palabras, nos vamos a referir en un aspecto más pragmático, al registro de *otro tipo de voces*. Por ejemplo a *voces veladas.* Para Fernando Pérez (2024)[79], académico y artista chileno que veremos a continuación, la palabra se encuentra ubicada en lugar similar a la *del Atrio*, en un umbral:

> …el río del pensamiento se aquieta y acalla por momentos, se vuelve un rumor mínimo, pero nunca deja por completo de zumbar. La palabra es el eco del rumor del pensamiento, del rumiar del pensamiento. La palabra piensa más allá, o más acá, que el pensamiento. Nunca coincide del todo con él, nace de él pero también lo engendra, lo acicatea, lo nutre, lo limita. La palabra es el umbral del pensamiento.

Esta manera de percibir *el zumbar* del pensamiento como propagador de las palabras, nos recuerda las lecturas sobre Joscelyn Godwin en *La cadena áurea de Orfeo* (Siruela, 2009), cuando menciona a los monjes sufíes, los que reconocen que "el éxito de la audición depende completamente de la persona"(Godwin, J., p. 50), en este caso a cómo escuchamos esos sonidos, esos zumbidos del pensamiento, a cómo los percibimos y generamos la construcción de nuestras propias voces e ideas por medio de las palabras; el éxito de la audición depende de esa suerte de dinamización de los sonidos fijados en el pensamiento -a ratos ocultos- antes de llegar al lenguaje articulado, tanto como a la escritura, en el campo físico. Dicha situación, vendría dada por medio de una práctica que contempla *la voz del pensamiento* como un ejercicio de percepción voluntario, que empujando otro poco la teoría, constaría la existencia de "la voz como material evanescente y como experiencia de la suspensión del lenguaje". Se daría esto en el límite entre la página (fijo) y el pensamiento (dinámico), situación que conllevaría a un número importante de artistas a experimentar la escritura de los sonidos y ya no de las palabras en un sentido lineal.

A partir de aquí, la página como un paisaje (sonoro - disimulado) del que se pueden extraer

[79] Fernando Pérez Villalón es Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Nueva York y académico de la Universidad Alberto Hurtado, donde actualmente dirige el Doctorado en Estudios Mediales. Ha publicado numerosos ensayos críticos y académicos sobre diversos temas, varios libros de poemas y libros objeto, una colección de traducciones de poesía china clásica, los libros de ensayo La imagen inquieta: Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto (2016) e Imágenes de imágenes: del cuadro a la pantalla (2022) y el libro de relatos Variaciones (2021). Forma parte del proyecto de poesía y música "Orquesta de poetas", con el que produjo los libros- disco Declaración de principios (2014) y Todos instrumentos (2019). Fuente: https://www.revistaanfibia.com/autor/184465/

ciertos imaginarios para la configuración de piezas artísticas, se instalan algunos ejemplos en que bajo la idea de transferencia, acontecerían en una variedad de formatos según el estado de percepción de aquellos sonidos. Tal vez apelaría a la idea de la concepción de las palabras, que articulan un mensaje definido, otras veces indeterminado y otras tantas, difuso, a aquellos sonidos internos y externos que corresponden a nuestros paisajes mentales -literarios- y a su relación con el entorno, fijados en la página entre espacios en blanco, y promovidos por la actividad cerebral; sería que configuran cierta *pre partitura o pre dibujo* que luego es articulado y representado fuera de la página. Es el caso de las investigaciones donde el centro suelen ser voces que narran experiencias por medio de dispositivos de reproducción, en este caso instalaciones, como el caso del artista Edu Comelles, quien también expresa su imaginario sonoro por medio de producciones musicales y de diseño de sonido, llevando varias de sus propuestas a contextos periféricos, rurales y alejados de los habituales espacios del arte y la cultura. Sería entonces, una manera de desmantelar *la escucha de ese zumbar* anunciada por Fernando Pérez y llevarla al campo de la práctica más allá del umbral donde se sitúan las palabras.

Si se pudiera esbozar de otra manera, tal vez se trataría de *un mutismo activo*, un lugar donde la voz del pensamiento se conecta por medio de una escucha activa proporcionada por la propia página, identificando entonces no tan solo un objeto sonoro, sino que también, un objeto literario con potencial audible continuo. Mutando la emblemática frase de Pierre Schaeffer "el oído no tiene párpados", sería que *el ojo tiene orejas*, mira, registra e instala posibles paisajes con la voz del pensamiento:

> … el sonido instalado sucede en el tiempo, nunca cesa y uno accede a él en un punto de su devenir. Con el paisaje sonoro pasa lo mismo, lo escuchamos siempre y nunca cesa, como oyentes nos insertamos en él de forma temporal y cuando salimos de él, este sigue ahí. (Comelles, E. 2024, Bloque 3, Anexo II) [80].

[80] Edu Comelles, vive y trabaja en Valencia; es artista, músico y gestor cultural. Su trabajo aúna el arte sonoro, la producción musical y el diseño de sonido en distintos ámbitos de la cultura. Es investigador independiente del Museo Etnográfico de Valencia l'ETNO en la creación del primer archivo de paisajes sonoros valencianos. Esta labor se combina con el desarrollo de soluciones expositivas para el sonido en el contexto museístico llevándole a participar en distintas muestras temporales de este museo. En el campo académico, Comelles ha co-dirigido la creación de la asignatura de Arte Sonoro en la Universitat Oberta de Catalunya. Es Doctor en Bellas Artes, Master en Diseño de Sonido por la Universidad de Edimburgo y Master en Artes Visuales y Multimedia por la Politécnica de Valencia. Comelles creó la Sección de Arte Sonoro y Músicas Experimentales del Festival Ensems de Valencia en 2016 y hasta su cancelación en 2018. Ha sido comisario del Espai Sonor en el EACC de Castellón. Desde el año 2007 dirige Audiotalaia, plataforma dedicada a la formación, producción y difusión de música electrónica y arte sonoro. Fuente: http://www.educomelles.com/p/about.html

Por otro lado dentro de esta performance, conversamos con la académica y ensayista Marcela Labraña[81], quien nos propone "que el silencio es una condición dinámica, que reacciona a todo lo que ocurre a su alrededor", respondiendo a lo amplio de mi pregunta sobre *si es posible fijar el silencio*. Porque la posibilidad de un objeto literario audible se daría a razón de concebir e integrar una lectura donde las palabras y los silencios funcionan como respuesta a una acción dinámica activada por la función del pensamiento. En su libro *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores* (Siruela, 2017), Marcela se refiere al silencio como algo que puede "revelar o esconder información" (Pág.18) y más tarde "… el silencio, por cierto, se encuentra en el centro de las comparaciones entre literatura y artes visuales desde la conocida sentencia *ut pictura poesis*, atribuida por Plutarco a Simónides de Ceos: la pintura es poesía muda y la poesía es pintura que habla", (Pág.32). Añadimos, "…la valoración positiva del silencio, la necesidad de estudiar su interacción con las palabras y los contextos que determinan su sentido" (Pág.33). Precisamente porque Labraña no toca el silencio desde una practica o evento vinculado a la fijación de los sonidos, sino que hace un reconocimiento del silencio desde su *eventual* reacción, o también, desde la propuesta en que el silencio actúe como dispositivo de transferencias entre lo mudo y lo visible, dentro de una dimensión velada del lenguaje o desde la producción de pinturas o cuadros que vibran desde ese silencio. Al respecto, David Toop en un apartado de *Resonancia Siniestra. EL oyente como médium* (Caja Negra, 2010) nos sitúa por medio de las siguientes apreciaciones: "voces interiores que parecen vivir adentro del aire y la imaginación" o donde "las palabras son murmullos líquidos y susurros sibilantes". La traducción de lo primero sería la fijación de un invisibilismo, lo que es cuestionable y propositivo más que negable, y lo segundo, dinamiza una acción entre los elementos fijos (las palabras), los elementos sonoros (murmullos / susurros), unos objetos líquidos (performáticos, visaules o fuente sonora) y una situación *sibilante* (musical o psicoacústica). Hay aquí, muchas puertas.

Macarena García[82], se extiende de este modo: "Pienso que ahí late algo así como el

[81] Marcela Labraña (Concepción, Chile, 1971) es doctora en Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra. Enseña en la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad Finis Terrae. Ha publicado ensayos sobre literatura, estética y artes visuales. Participó en la reedición facsimilar de los libros *Xeno/fremd y Stamp Book* del poeta visual Guillermo Deisler, y editó junto a Felipe Cussen *Mil versos chilenos* (2010). Es una de las fundadoras de *la Oficina de la Nada*. Fuente: https://www.siruela.com/catalogo.php?opcion=autor&letra=L&id_autor=2003. Visitado el 07.10.2024

[82] Macarena García Moggia (Viña del Mar, 1983). Escritora, editora y teórica del arte. Publicó el libro de poemas Aldabas (Edicola, 2016) y la novela Maratón (Cuneta, 2017), así como La tercera mano. Extractos de entrevistas a Adolfo Couve, junto a Catalina Porzio (Alquimia, 2015) y No tengo amigos, tengo amores. Extractos de entrevistas a Pedro Lemebel, junto a Guido Arroyo (Alquimia, 2018). Por La transparencia de las ventanas recibió el Premio Mejores Obras Literarias en la categoría Ensayo Inédito, en 2019. Al año siguiente se doctoró en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile. Actualmente dirige el sello Mundana Ediciones, dedicado a la publicación de ensayos literarios y poesía. Fuente: https://editorial.uv.cl/catalogo/pensamiento/452-la-transparencia-de-las-ventanas Visitado el 06.09.2024

germen de la experiencia de la poesía, que tal vez intenta fijar precisamente el instante en que el pensamiento se aferra a algunas palabras, como si se trataran de un tronco que les permite salir a flote". Podríamos remitirnos al lenguaje de programación a tiempo real (*Live Coding,* por ejemplo); así veríamos el momento preciso en que mientras unas palabras son escritas y transferidas a códigos, el pensamiento humano recibe instrucciones de la máquina, y mientras se aferra a dicho tronco, porque su naturaleza es también un algoritmo. Sería aquel instante sutil en que las piezas de arte sonoro o de *literatura experimental*, sostienen la posibilidad de su discurso a través de la fijación de unos asuntos entre vacíos, expectativas como diría Carlos Henrickson[83], escritor y traductor que aparece en la última entrevista del Bloque. De otra manera, las/os artistas nos sujetamos de aquellas resonancias o lianas, (arte pre existente) para configurar el trazado actual de lo que dibujamos (escribimos, fijamos). Henrickson (2022) dice:

> La expectativa de sonido produce el silencio fijado. En cambio cuando enhebro sonidos en cierta dirección (en este caso la del discurso), el punto me va a distraer del sonido que sigue. Ya que hablamos desde lo poético, diría que la posibilidad de fijar *el silencio* tiene que ver absolutamente con el juego de expectativa, el presente del discurso, su actualización en la lectura silenciosa o en voz alta. Porque el silencio como tal está fijándose siempre, si no, no hay discurso, ni sentido.

Ahora, verificar unos asuntos invisibles, o no, también nos acerca a la reflexión sobre la maquinización del lenguaje (*Machenshaft* = *machen*: hacer + *shaft*: eje, "el hacer del eje" o "dar dirección a un eje"). Comprender cuándo la voz se desmarca de su utilidad, cuándo se vuelve un material subjetivo, o si se trata de una voz remota, una voz de interés fisiológico (con propia naturaleza acústica), una voz grabada para el interés artístico o el habla en sí como un fenómeno psíquico (no visible) en que el origen de la articulación de los sonidos proviene de la creación de

[83] Carlos Henrickson nació en Santiago el 31 de mayo de 1974. Escritor, traductor y ensayista. Ha publicado En tiempos como estos (cuentos; Valparaíso: Gobierno Regional de Valparaíso, 2002), An Old Blues Songbook (poemas; Santiago: Ed. del Temple, 2006), Despoblados (poemas; Santiago, Ed, Fuga, 2010), Esplendor (cuentos; Valparaíso: Narrativa Punto Aparte, 2011), 44 canciones realistas (poemas; Santiago: Pez Espiral, 2015), Lumbre y portazos. Ejercicios de estilo (plaquette de poemas; Valparaíso: Inubicalistas, 2018), Siete pagos (cuentos; Valparaíso: Narrativa Punto Aparte, 2019), La Conquista. Sección I del Libro de La Fundación (poemas; Lyon: Grand Trou, 2020); y como traductor: Historias del tiempo pasado, de Charles Perrault (Santiago: Das Kapital, 2013), Siete poemas, de Marina Tzvetáyeva (Santiago: Das Kapital, 2016), A la producción (traducción de textos de constructivismo ruso, Viña del Mar: Ed. Catálogo, 2018) y Acerca de esto, de Vladímir Mayakovsky (Viña del Mar: Ed. Mundana, 2020). Fuente: https://elipsisliteratura.wordpress.com/2023/11/13/libro-de-las-huidas-y-de-la-hoguera-de-cesar-cabello-por-carlos-henrickson/ Visitado el 03.06.2023

mensajes excitados por el cerebro[84] en el caso del interés científico, (y a veces también artístico).

> En su fascinante ensayo *Sounding the White Voice*, Steven Connor propuso una arriesgada teoría para explicar el enigmático espacio en el que habita la voz interior. El autor afirma que la voz interior requiere un espacio complejo, un espacio en el que uno siempre se encuentra en dos lugares a la vez. Cuando escuchamos algo, lo escuchamos desde el lugar en el que estamos, pero también con la consciencia de que ese algo se genera en algún lugar, escuchamos desde el lugar en el que asumimos que está ese sonido. Para Connor, la voz interior es una voz virtual y existe en una especie de "auditorio" de articulaciones internas, ya que este espacio no está adentro o afuera de un "lugar" específico, existe más bien como una proyección topográfica. El auditorio que describe Connor es un espacio virtual, un no-espacio que, sin embargo, existe o se proyecta audiblemente. Inmediatamente me sugiere el mundo de imágenes de la realidad virtual e imagino que el auditorio descrito por Connor funciona de una manera similar en el plano auditivo. Si este sonido existe en un espacio virtual, y no es audible fuera de ese espacio o proyección que cada persona genera, ¿es posible escuchar la voz interior de otro?.[85]

Así pues, estamos "dentro", en el patio central de una casa, un patio *vacante*. No sé si la tesis sea el *Atrio* de esta casa o si la casa sea ahora mismo el centro de la tesis, el caso es que vamos abriendo puertas, como el texto que pasa ahora por delante de nuestros ojos, fijo en la página, una conexión directa con una *voz velada*, que suena en nuestro pensamiento y es invisible entre *estos mutismos graficados.* Está más que claro que no buscamos llegar al centro de nada, sin embargo, las puertas suelen sonar cuando se abren, *dinamizan el silencio.* La última vez mientras soñaba, entré desde un vació oscuro y silenciado al centro de una casa, fui en dirección hacia una puerta que estaba cerrada, y entonces, fui incapaz de abrirla.

---

[84] Se refiere a que estos impulsos nerviosos originan una conversión: el pensamiento se transforma en unidades lingüísticas creando códigos, al mismo tiempo en que se produce la materialización de los sonidos en respuesta a los estímulos cerebrales. Simultáneamente actúan los pulmones, que de forma coordinada junto a la respiración crean un recorrido hasta llevar el aire a la boca; en este camino intervienen las cuerdas, la glotis, la faringe, etc. A la salida del sonido de nuestro cuerpo, la transmisión en forma de onda por el medio físico aéreo, llega hasta el pabellón auditivo de un oyente: aquí los distintos órganos, nervios y huesecillos llevaran el sonido nuevamente hasta el cerebro. Es decir, que el cerebro vuelve a actuar como un receptor, transmutando los sonidos captados, en unidades lingüísticas, como son fonemas, palabras, etc., y donde además, se genera otro nuevo pensamiento.

[85] Fuente: https://tsonamiediciones.cl/paisajes_sonoros_internos/. Recuperado el 03.02.2023

II.3.2. Reflexión en torno a las voces de:

Edu Comelles (España), Marcela Labraña (Chile)
Macarena García Moggia (Chile), Fernando Pérez (Chile), y
Carlos Henrickson (Chile).

Comenzando con la entrevista a Edu Comelles, artista, músico y gestor cultural que actualmente reside y trabaja en Valencia, destaca su labor en experimentación sonora, la producción musical y el diseño de sonido en diversos ámbitos culturales, la conversación inicia con "El so imaginat és el més potent i suggeridor" (2021), una instalación en La Reguereta, Balaguer, que toma su nombre de una sentencia de Ricard Casals Alexandrí. En esta obra, Comelles invita a los espectadores a reconstruir mentalmente paisajes sonoros del pasado, destacando cómo el sonido del lavadero ha cambiado desde el siglo XX hasta convertirse en un espacio de ocio y contemplación. La pieza se presenta como una exhortación a pensar el sonido desde la subjetividad y la memoria. Por tanto, se puede decir que Comelles, concentra su exploración en las relaciones entre sonido, imagen y memoria. Por ejemplo, durante la entrevista, el artista enfatiza su inclinación por la instalación sonora debido a su interés en el binomio sonido-lugar. A diferencia del concierto, donde la escucha tiene un inicio y un fin definidos, en la instalación el sonido es continuo y el oyente accede a él en un punto arbitrario de su desarrollo, reflejando así la experiencia del paisaje sonoro cotidiano:

> Todo gira entorno a una excusa que dispara un pensamiento (en este caso la pieza invita justamente a eso, es una exhortación). Eso es lo que más me interesa, lo que sucede en la cabeza de las personas. Esa experiencia o proceso mental por el cual, en nuestro recuerdo somos capaces de reconstruir a la perfección un sonido o grupo de sonidos. Me interesa que el público haga ese tipo de ejercicios. Es una forma más de reivindicar el poder de la escucha como motor de muchas cosas. En el caso de La Reguereta “la excusa” es un lugar cuyo paisaje sonoro se ha visto transformado en el último siglo de forma radical. El sonido del lavadero a principios del Siglo XX era el de un lugar de trabajo y encuentro cotidiano de las mujeres; a día de hoy es un lugar de paso,

> de ocio o contemplación. El sonido y su paisaje sonoro ha cambiado radicalmente y es otra excusa para pensar el sonido desde el recuerdo o la subjetividad (asumiendo que ya pocos quedan que sepan a que sonaba ese lugar antes). (Comelles, E., 2024. Anexo II)

Por otro lado, en "Spectre" (2020), el artista investiga las imágenes espectro gráficas como material plástico. Para él, la espectrografía traduce lo invisible a lo visible, permitiendo a los espectadores imaginar el sonido a partir de su representación visual. Ahí suceden muchas cosas más. “Lo visible en este caso es la excusa para disparar lo otro, lo que no se ve” (Comelles, E. 2024).Utiliza el software Sonic Visualizer para convertir archivos de sonido en imágenes JPG, aplicándolos en obras como "a secret music", donde un espectrograma es generado en tiempo real a partir de una composición de sonido. Luego, en "Trencar El Silenci (Rural)" (2021), trabaja con sonidos de tocadiscos estropeados, cintas magnéticas en blanco y elementos sonoros de finales de canciones para explorar la idea de un silencio provocado. Inspirado en el trabajo de Anki Toner, el artista selecciona intuitivamente los sonidos para construir una experiencia auditiva en la que el oyente debe buscar el sonido y negociar su existencia en el espacio. El silencio, según Comelles, puede fijarse plásticamente al situarlo y objetualizarlo, creando relaciones entre lo material y lo inmaterial. Así, en su obra, el sonido y los objetos se retroalimentan, generando significados subjetivos.

> Si, el silencio se puede fijar plásticamente, situándolo, señalándolo y objetualizándolo ya sea literal o metafóricamente. En mi práctica el hecho de situar sonido o el silencio en un lugar y esconderlo detrás de materiales; para mi, asienta lo inasible o lo invisible le da una forma física subjetiva, la que yo quiero darle. En “trencar el silenci” se trata de provocar una situación o experiencia en al que el oyente debe buscar el sonido estamos evidenciando y negociando cómo espectadores que este exista i se pueda fijar, aunque sea por una fracción de tiempo limitada. Los objetos vinculados a sonidos se retroalimentan a si mismos, el sonido significa al objeto y viceversa, al ponerlos uno al lado del otro, encima, debajo o desde dentro estamos creando relaciones subjetivas y poéticas; vínculos y significados compartidos entre lo material y lo inmaterial. (Comelles, E., 2024. Anexo II)

Cuando le pregunto por la selección de materiales para sus instalaciones, me comenta

acerca de el uso del fieltro, que en su obra responde tanto a razones estéticas como a su conexión con la acústica, dado que este material se emplea en pianos y como aislamiento sonoro. La referencia a Chillida y Beuys es inevitable en su práctica. Luego, respecto a la voz, Comelles la considera un material primario que le permite conectar con un público más amplio, alejándose del nicho autorreferencial del arte sonoro. La voz se convierte en un puente para acercar mundos y generar una sensación de acogida. Finalmente, el artista reflexiona sobre la fijación del sonido y su imagen. Grabar un sonido implica capturarlo y devolverlo al oyente en diversos formatos, mientras que fijar su imagen en el contexto instalativo requiere decisiones sobre materiales y disposición espacial. En lo conceptual, se relaciona con interfaces y percepción; en lo discográfico, con el diseño visual de un álbum y su impacto conceptual. El artista concluye compartiendo imágenes de su trabajo, destacando cómo su fotografía complementa y retroalimenta su práctica sonora, aun sin considerarla parte central de su obra.



Figura 52. Comelles, E. (2021). *Trencar el silenci* (Romper el silencio). [Instalación]. http://www.educomelles.com/2019/11/romper-el-silencio-2019.html

Seguido de la entrevista con Edu Comelles, nos encontramos con Marcela Labraña, académica chilena, doctora en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Actualmente, se desempeña como profesora asistente en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es cofundadora de La oficina de la nada, un grupo de investigación enfocado en los vínculos entre literatura, artes visuales y música, junto a Felipe Cussen y Megumi Andrade. Con Marcela, pudimos conversar acerca de su perspectiva sobre la fijación del sonido, la relación entre palabra y silencio, lo que también abarca su investigación en poesía visual y libros de artista.

La entrevista con Marcela se inicia desde un reconocimiento respecto de los sonidos fijados, que para ella, ciertos sonidos pueden quedar grabados en papel, en una cinta o en la memoria, pero que sin embargo no lo ve así desde el punto de vista de el silencio fijado, puesto que plantea que este no puede fijarse, ya que se trataría de una condición dinámica que reacciona a su entorno. En su estudio sobre la obra de Guillermo Deisler, destaca su poesía visual y el uso de imágenes directas con un efecto inmediato, muchas veces extraídas de la prensa. En este caso, Marcela ve en estas obras que se graban gestos precisos. Y tal vez se trataría más de esto, de un gesto fijado, que más cerca del sonido lo estaría del silencio. En su libro "Ensayos sobre el silencio. Gestos, colores y mapas" (2017), se explora el concepto de modulación, que Marcela define como las variaciones de una forma, motivo o símbolo a través del tiempo y de distintas culturas. En la sección "Mapas", reflexiona sobre la información cartográfica de los "portulanos", donde el silencio puede ser resultado tanto de la ausencia de signos como de su exceso, generando un efecto en la mente del lector o auditor. Este silencio, sin embargo, no ocurre en la obra en sí, sino en la mente, estableciendo un paralelismo con la saturación de información en la escucha y la lectura. Por otro lado, en “Colores", menciona el concepto de "campo óptico inmaterial" en relación con la pintura de Yves Klein, destacando cómo el monocromo azul puede trascender su materialidad y volverse irreductible al lenguaje. Se trata del momento en que la materialidad de la obra trasciende su forma concreta y adquiere un significado inefable.

A partir de la reflexión de Giovanni Pozzi en *Tacet. Un ensayo sobre el silencio*, Labraña considera que la palabra nace del silencio del pensamiento porque hablar y pensar son procesos que no pueden ocurrir simultáneamente. Además, retoma la idea de que la lectura silenciosa mantiene latente la dimensión oral de la palabra, lo que subraya la comunicación implícita en la lectura solitaria. Respecto a la afirmación de Pozzi sobre el silencio en la lectura, Marcela resalta cómo la dimensión oral está latente incluso en la lectura solitaria, lo que reafirma su carácter comunicativo. Finalmente, al reflexionar sobre obras relacionadas con sonidos fijados y la

dinamización de lo sólido, menciona la poesía visual y los libros de artista como formas de liberar la palabra de su rigidez, de su carácter fijo , dotándola de dinamismo a través de su plasticidad gráfica y la interacción con el formato del libro.

Ahora por ejemplo, si vinculamos las voces de Marcela Labraña y Edu Comelles, para este último fijar un sonido implica registrarlo, situarlo en un espacio y devolverlo al oyente en distintos formatos (instalación, concierto, disco, etc.) dada la naturaleza de su ejercicio. En su obra, como *Trencar El Silenci (Rural)*, juega con la idea de que el silencio también puede ser fijado y objetualizado. De otra manera, Labraña enfatiza que el silencio es una condición dinámica, reaccionando a su contexto en lugar de poder ser fijado de manera estable. No obstante, ambos coinciden en que la materialización del sonido o del silencio puede ocurrir a través de gestos, registros o soportes. Desde un punto de vista de la imagen y el sonido en cuanto a la producción de espectrogramas de Comelles vs. la palabra escrita en Labraña, Comelles trabaja con imágenes espectrográficas como formas de traducir el sonido a lo visual, convirtiendo lo invisible en algo tangible. Labraña, en cambio, encuentra en la palabra escrita y la poesía visual un vehículo para dinamizar lo sólido y darle movimiento, permitiendo que la escritura adquiera una dimensión gráfica y plástica. Mientras Comelles busca la huella visual del sonido, Labraña reflexiona sobre cómo la palabra escrita también puede proponer dinamismo en la lectura silenciosa.

Respecto de el acto de escuchar y la memoria, en *El so imaginat és el més potent i suggeridor*, Comelles invita al espectador a reconstruir mentalmente paisajes sonoros desaparecidos. Su énfasis en la escucha subjetiva y en la memoria como motor del sonido se vincula con la visión de Labraña, quien plantea que el silencio no solo es ausencia, sino también exceso de signos, generando una pausa interpretativa en la mente del lector u oyente. Ambos coinciden en que la experiencia sonora se inscribe en un proceso de reconstrucción subjetiva, sea a través de la escucha o la lectura. En conclusión, Comelles y Labraña trabajan en la intersección entre lo sonoro y lo visual, explorando cómo el sonido y la palabra pueden fijarse y ser percibidos más allá de su forma original. Sus reflexiones dialogan en torno a la materialidad del sonido, la subjetividad de la escucha y la fijación de lo efímero.

La entrevista con Macarena García, escritora y editora como hemos visto en la presentación de este Bloque, comienza con la cita al mismo fragmento de *Tacet. Un ensayo sobre el silencio* de Giovanni Pozzi (Siruela, 2019) visto en la entrevista con Marcela Labraña, “En la interioridad del yo nace un pensamiento que se plasma en forma de palabra”. Macarena reflexiona sobre esto y lo vincula con la experiencia poética: la poesía intenta capturar el momento en que el pensamiento se aferra a las palabras, que inicialmente son elementos

sensoriales—sonidos, texturas—antes de articularse como ideas. La palabra en este sentido, al ser emitida, establece un puente entre la/el emisora/or y la/el destinataria/o, y su existencia persiste en ambos después de su pronunciación. "La palabra siempre es de y para otro" dice, incluso cuando ese otro es uno mismo; esto vincula la lectura con una forma de diálogo silencioso, donde el lector reactiva la palabra en su propia interioridad. La voz del pensamiento, entonces, no es solo un monólogo interno, sino un eco compartido que sobrevive en quien la recibe. Porque retomando su idea inicial: sería en ese intervalo donde ocurre la experiencia de la poesía, que busca prolongar el momento en que la palabra aún no ha sido reducida a un significado funcional. En este sentido, el silencio haría como de marco al proceso en que la palabra se reviste de sonido y luego se transforma en palabra tácita.

Cuando comentamos si el silencio podía fijarse y si hay alguna imagen o poema que lo represente, Macarena responde con la imagen de las pompas de jabón, recurrentes en la pintura y la emblemática barroca. Tal vez, lo que más llama la atención en la reflexión sobre la lectura, el silencio y la voz del pensamiento es la idea de que la experiencia poética ocurre en el intervalo en que el pensamiento se convierte en palabra, antes de ser una imagen fija. Para ella, la poesía busca capturar ese momento en que la palabra es todavía materia sensorial—sonido, textura, huella—y no solo un vehículo de comunicación. Se diría que la poesía es un intento por retrasar el paso del sonido a la página, manteniendo la palabra en ese umbral de latencia, similar a cómo en las artes plásticas, una imagen emerge en el proceso de su creación. Volvemos al umbral del que habla Fernando Pérez en la introducción del Bloque.

Finalmente, abordamos el concepto de *poema expandido* y la relación entre literatura y artes plásticas. Macarena García (2024), menciona diversas imágenes que pueden representar esta conexión, donde en todos estos casos, se anuncia un paralelismo con la experiencia poética; donde las palabras funcionan de manera similar a la aparición y transformación de una obra:

> Pienso en el momento, por ejemplo, en que una imagen fotográfica comienza a revelarse sumergida en el agua; o bien en el momento en que una mancha pasa a conformar una forma o un color o un contorno cualquiera que le da borde a la mancha misma; o en los trazos de un dibujo que antes de ser cualquier cosa son la huella de una mano y su relación más o menos intensa con el papel. En todos esos momentos, instantes, que son también manifestaciones de la imagen, está, creo, manifestándose una experiencia equivalente a aquella que en la poesía se da con las palabras. (García, M. 2024. Anexo II)



Figura 53. Siméon Chardin, Jean-Baptiste. (1733-34). Título original: *Les Bulles de savon.* [Pintura]. Técnica: Óleo (60.01 x 73 cm.) Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA), Los Ángeles (Estados Unidos).

La entrevista *Zumbar. Ecos del rumor del pensamiento*, abre uno de los diálogos más sensibles de la investigación, desde la voz de Fernando Pérez, poeta, docente, pensador de la imagen, quien plantea que todo poema se realiza plenamente cuando se dice en voz alta, resaltando que la poesía nunca está separada de su potencial sonoro. Según él, la poesía no solo involucra el sentido semántico, sino también las dimensiones fonéticas y gráficas del lenguaje, como lo describían los poetas vanguardistas y concretos, quienes exploraban la interacción entre la palabra hablada, escrita y visual… "hay poetas que trabajan directamente con el soporte sonoro o encuentran en él su medio óptimo. La palabra escrita tiene una vibración, una energía que se despierta cuando se dice en voz alta".

Fernando desafía la idea del silencio absoluto, sugiriendo que, aunque el pensamiento nunca se detiene por completo, se aquieta y se vuelve un murmullo. Este silencio, en su obra, puede ser registrado o indicado, como en una partitura, pero siempre está en espera de un nuevo brote sonoro. Así, el silencio se convierte en una invitación para escuchar lo mínimo y dar paso a lo siguiente, similar a cómo la página en blanco espera ser interrumpida por el trazo:

> **P: Hablando de ese "espacio" entre lo escrito y lo sonoro, ¿Qué significa para ti un "sonido fijado"?**
>
> F: La escritura fija el sonido del habla al graficarlo, y lo mismo ocurre con la partitura, que fija las dimensiones sonoras de manera musical. Lo mismo pasa con una cinta magnética o un archivo .mp3 que almacenan registros sonoros. Estas son tecnologías de fijación, ya sea gráfica, análoga o digital, que permiten reproducir el sonido. Por otro lado, un sonido que se fija en nuestra memoria puede volver a ser reconocido o reproducido. Las distintas formas de fijar lo efímero—sea a través de la escritura verbal, musical, electromagnética o digital—nos permiten retener lo que de otro modo sería intangible.
> (Pérez, F. 2024. Anexo II).

Por ejemplo, Fernando señala que en el trabajo de Cecilia Vicuña, las dimensiones orales y performáticas adquieren una relevancia particular, superando la simple escritura, estableciendo un vaivén constante entre la escritura y la vocalización, entre el signo visual y su puesta en voz. En este sentido, la poesía puramente sonora o fonética, cuando se acerca demasiado a la música y se separa del componente verbal, tiende a perder el interés. Como afirmaba Paul Valéry, existe un espacio intermedio entre el sonido y el sentido, entre el signo y el sonido, y es en esa tensión donde se despliega una dinámica poética significativa. Ahora, desde una perspectiva filosófica, la imagen verbal se puede definir como un conjunto de palabras que generan una imagen en la

mente. Se trata de una configuración lingüística que describe lo existente o que, en un nivel más abstracto, produce una constelación de palabras capaz de activar la imaginación visual. Históricamente, la literatura ha depositado su confianza en la capacidad evocadora de la palabra, como en la ékfrasis o en las vanguardias dice Fernando, cuyo interés radicaba en hacer visible lo invisible. Sin embargo, "en una cultura contemporánea saturada de imágenes", el lenguaje también se configura como un refugio para lo invisible y lo inimaginable. A pesar de esta saturación, la imagen nunca desaparece del todo; el lenguaje, aunque busque develar lo oculto, mantiene una vinculación inevitable con lo visible.

Ahora, en relación con el pensamiento y el silencio, es pertinente señalar que el silencio absoluto no existe en la reflexión de Fernando Pérez y en la verdad absoluta. Puede darse el acto de callar, pero el pensamiento nunca se extingue completamente, salvo en la muerte, y aún en esta, podría argumentarse que pervive en algún sentido. El pensamiento opera como un flujo constante, un murmullo que se atenúa pero no desaparece. En esta línea, la palabra se configura como el eco del pensamiento, su resonancia. No es una coincidencia perfecta, sino un umbral: nace del pensamiento, pero también lo genera, lo acicatea y lo delimita. En ocasiones, la palabra se adelanta o se retrasa respecto al pensamiento, estableciendo una relación dialéctica entre ambos.

Luego, la fijación del silencio es una paradoja, pues este solo puede ser solicitado o representado de manera simbólica. Se manifiesta a través de gestos, como el dedo sobre los labios, o de signos convencionales, como las pausas medidas en una partitura musical. El intervalo entre sonidos genera una escucha atenta de aquello que emerge en la ausencia de ruido. Asimismo, la página en blanco no es un vacío absoluto, sino un espacio de expectativa que invita a la intervención. John Cage demostró que el silencio total es una ilusión: siempre existe un mínimo residuo sonoro que estructura la experiencia auditiva y que genera una disposición a la escucha.

En el estudio de la poesía contemporánea dice Fernando, el lenguaje se manifiesta en tres dimensiones fundamentales: fonética, grafemática y semántica. Esta clasificación, que se remonta a Ezra Pound con su distinción entre melopoeia (sonoridad), fanopoeia (visualidad) y logopoeia (significado), fue también retomada por los poetas concretos brasileños con el concepto de verbi-voco-visual. Una obra poética significativa explora estas tres dimensiones, pero también otras como la relación con el cuerpo en la performatividad y con la materialidad del libro como objeto.

Finalmente, la relación entre palabra y sonido no se trata de un vínculo externo, sino de una continuidad esencial: nunca estuvieron separadas. La escritura y la sonoridad son distintas manifestaciones de la misma materia verbal, como los distintos estados del agua. La voz antecede a la letra, y la letra no cobra vida hasta que se encarna en la voz. En este proceso de transformaciones, la palabra transita de lo escrito a lo dicho, de lo material a lo vibrante, en un ciclo ininterrumpido de metamorfosis lingüística, en otras palabras, la obra de Fernando se vincula estrechamente con la noción de que las palabras y el sonido son estados diferentes de la misma materia verbal. La escritura y el sonido no son opuestos, sino dimensiones que coexisten y se transforman entre sí, en un ciclo continuo. A través de su obra, se muestra cómo las palabras se "escuchan" antes de ser escritas, y cómo el proceso creativo fluye de la voz interna hacia la exteriorización del pensamiento en el lenguaje, revelando la dinámica de lo efímero, lo sonoro y lo visual en la creación poética.

> Las palabras y el sonido no se “vinculan” porque nunca estuvieron separadas. Todo lo que escribo lo escucho, incluso sin que suene materialmente, me lo voy dictando a mí mismo, y no cobra vida hasta que la letra se vuelve palabra dicha. Las letras y los sonidos podrían ser diversos estados de la misma materia verbal, como quien dijera sólido, líquido, gaseoso. Se pasa de un estado al otro como en el ciclo del agua que se evapora y se condensa una y otra vez. (Pérez, F. 2024, Anexo II).

Ahora, vamos a comparar las reflexiones de Fernando Pérez y Macarena García, lo primero es que coinciden en que la poesía no solo es una cuestión escrita, sino que se perpetra plenamente cuando se articula o enuncia en voz alta. Fernando Pérez habla de cómo la poesía se materializa en el acto de la vocalización, describiendo el proceso creativo como un ciclo entre lo escrito y lo dicho, donde las palabras y el sonido son dimensiones inseparables de la misma materia verbal. Macarena García, por su parte, señala que la palabra que surge del pensamiento no solo es una representación semántica, sino que es sensorial en su origen, en un momento previo a su articulación en ideas concretas, y en esto, visualiza cómo la palabra "nace" en la interioridad del yo para ser dirigida a un/a otro/a. Ambos destacan la importancia del "intervalo" en el que el pensamiento se convierte en palabra, como una zona de inestabilidad que es esencial para la experiencia poética. Mientras que Macarena enfatiza la relación entre la palabra y su resonancia en el interior de quien la recibe, Fernando resalta cómo el pensamiento y la palabra nunca coinciden del todo, generando un espacio de constante fluctuación. Por otra parte, la fijación del sonido para Fernando, ocurre en diversas formas tecnológicas como la escritura, la

partitura o los registros sonoros, mientras que Macarena señala que la palabra, al fijarse en el papel, conserva algo de su inmaterialidad y su resonancia tácita, como un eco de propio de su emisión. En cierto sentido, las dos entrevistas vienen a dar cuenta de una exploración del lenguaje en su dimensión sonora y gráfica, lo que permite el registro de algo más allá del sentido explícito: un espacio donde el pensamiento se hace materia, ya sea a través de la voz, la escritura o la escucha. Así, estas/os agentes se interrelacionan al exponer que tanto el lenguaje escrito como sonoro serían una suerte de medios de fijación del pensamiento, un límite constante entre lo visible y lo invisible, lo dicho y lo callado.

Seguido, tenemos la última entrevista con Carlos Henrickson. Poeta y traductor de la lengua rusa al castellano, con quien pudimos abordar de forma específica y reflexiva algunas variables de la lengua Zaum, corriente desarrollada por Aleksei Kruchyónyj, en relación con la poesía y el arte del futurismo ruso. Carlos explica que Kruchyónyj no era un teórico sino un artista especulativo, un creador cuya obra se enfoca en un proceso creativo más cercano a la genialidad que a una doctrina establecida. A raíz de esto, destaca que el Zaum, aunque relacionado con las *Parole in Libertà* de los futuristas italianos, se trataba de una práctica artística fluida, la que no se ajusta a las definiciones rígidas de la teoría literaria. Este enfoque hace que la lengua Zaum no sea simplemente una "ontología" o un conjunto de sonidos sin significado, como algunos sugieren, sino una exploración de los límites del lenguaje, un intento de liberar la palabra de sus ataduras convencionales y acercarlo a una experiencia más visceral, que se relaciona con la sonoridad y la performatividad de la palabra.

En conjunto a esto, Carlos también ofrece una reflexión sobre el silencio, considerándolo no como una ausencia total, sino como algo que se fija constantemente dentro de las dinámicas lingüísticas y de percepción. Para él, el silencio es una condición del sonido y del sentido, y lo que entendemos como silencio es siempre una construcción dinámica que se llena de expectativa, de espacio en blanco que aguarda el siguiente sonido. El silencio, en este sentido, no es estático, sino que se activa a través de su relación entre unidades lingüísticas, y por ende se fija en la lectura, tanto en silencio como en voz alta. El silencio, entonces, se convierte en una parte esencial del discurso, ya que tal vez sería lo que permite que la palabra se cargue de sentido, y en esa tensión entre la ausencia y la presencia del sonido se genera entonces la experiencia de la palabra. Ahora, respecto de la voz mental, que Carlos describe como una fluctuación de sentido en la imaginación, análoga a la voz articulada pero más líquida, menos fija, la creación artística se alimenta de esta voz interior, que es más intuitiva y menos racional, lo que conecta con la idea de la experimentación y la creación sin la presión de definir cada elemento de forma precisa. Al

igual que en el futurismo, que busca capturar esa "potencialidad pura", el arte, para Carlos, es un espacio para explorar y experimentar con estos sonidos y significados no sistematizados. La voz mental es una herramienta para acceder a una forma de expresión que trasciende las limitaciones de la lógica estructurada y se adentra en lo intuitivo y lo experimental.

> El silencio no es una ausencia absoluta. Siempre está en tensión con el sonido. En la poesía, el silencio se fija en la misma medida que lo hace el sonido, pero no es estático, se llena de expectación. Un poema es una construcción en la que el silencio se convierte en parte activa del discurso. Pienso que el silencio no es simplemente la ausencia de palabras; es el espacio en el que la palabra se carga de sentido. La página en blanco espera el siguiente trazo, el siguiente sonido, y esa espera es lo que hace que el silencio sea un elemento dinámico en la poesía. (Henrickson, C. 2022. Anexo II).

Ahora, si buscamos un lugar común entre Carlos Henrickson y Macarena García, nos encontramos con que la palabra, el silencio y la voz del pensamiento se aproximan de tanto en tanto cuando aparece ese distanciamiento de una visión tradicional del lenguaje, donde las palabras se liberan de un sentido fijo en la página, volcándose a una experiencia más visceral y performática. Esta visión de un lenguaje que es más fluido, intuitivo y experimental se encuentra de alguna manera con las anotaciones de Macarena García cuando menciona el acto de "hacer resonar" las palabras en su interior, no como simples vectores de significado, sino como algo sensorial y tangible. Ambas entrevistas insisten en que la palabra no solo sería algo que *se dice*, sino que existe una vibración, un eco que se fija en la memoria, una huella sensorial antes de ser una voz completamente articulada. Por ejemplo, para Macarena, el instante en que el pensamiento se convierte en palabra se da en un espacio de intercambio entre el yo y el otro, un espacio sonoro que se suspende en la distancia entre el emisor y el receptor, donde la palabra nunca se fija de forma absoluta. Esta visión de la palabra como algo en constante flujo y transformable, está estrechamente conectada con la idea de Henrickson sobre la experimentación con el lenguaje, que no busca ofrecer respuestas fijas, sino explorar el rumor del pensamiento y sus fronteras, cosa que también hemos visto en las reflexiones de Fernando Pérez. En cuánto a este último, su pensamiento se focaliza en la "fluctuación" de la voz, tanto en su aspecto fonético como gráfico. Para él, la poesía y el arte en general, al igual que el pensamiento, deben jugar con las posibilidades de sonido, forma y sentido, en este caso su perspectiva se acerca a la de Carlos Henrickson, quien también considera el sonido y la escritura como componentes inseparables del lenguaje y de la experiencia poética. Fernando Pérez ve la voz como el umbral del pensamiento, un espacio de continua transición entre lo mental y lo

expresado. Pérez subraya que la palabra nunca coincide completamente con el pensamiento, sino que lo acicatea, lo nutre y lo limita, permitiendo que el lenguaje se transforme en algo más allá de una simple comunicación, casi tal cuál como lo explica Macarena García.

Volviendo a Edu Comelles y desde la generalidad que ofrece el arte sonoro, este artista juega un rol clave en este cruce de perspectivas. El sonido fijado para Comelles se convierte en un medio para explorar la interacción entre lo físico y lo abstracto. Mientras que Fernando Pérez habla del sonido como una prolongación del pensamiento, Comelles lo ve como un puente entre el mundo de la imaginación y el de la percepción sensorial, una experiencia en la que el "no-dito" y el "no-escuchado" encuentran su lugar en la materia sonora. Y así, Edu, al igual que Carlos Henrickson, explora el potencial de los sonidos y su relación con el espacio, lo que permite que la obra sonora no solo sea una representación, sino también una intervención directa en la percepción del espectador. Por tanto, la interacción entre las entrevistas que cruzan la voz y el pensamiento de Carlos Henrickson, Macarena García, Fernando Pérez y Edu Comelles demuestran un entendimiento compartido sobre la palabra y el sonido como entidades fluidas, ya que esto no se limita a su función semántica o comunicativa, sino que están siempre en movimiento, en constante experimentación. Mientras que Carlos y Macarena se centran en la creación literaria como un proceso de resonancia y percepción, Fernando Pérez y Edu Comelles trasladan esa exploración al ámbito sonoro y performático. En este sentido, los cuatro coinciden en que tanto el sonido como la palabra están siempre en tránsito, nunca completamente fijas ni totalmente definidas, sino que son puntos de contacto donde el pensamiento, la emoción y la percepción sensorial se encuentran, se transforman y se comunican.

II.4. *Tabla de entrevistadas/os.*

Referencias a las/os artistas entrevistadas/os en el Bloque 1, 2 y 3 correlativamente:

Agente	Título de la Entrevista	Fecha	Vía o carácter	Link de referencia	QR
Martín Bakero. (Francia).	Poesía neumática.	24/ 05/ 2022	Telefónica	http://therapoetics.org/	
Jessica Pujol. (Catalunya).	Literatura experimental.	12/ 02/ 2021	Telemática	https://linguisticayliteratura.usach.cl/es/jessica-pujol-duran	
Eduard Escoffet. (Catalunya).	Escritura nómade.	23/ 05/ 2023	E-mail	http://propost.org/escoffet/?lang=es https://www.youtube.com/user/txtstate/videos	
Dirk Huelstrunk. (Alemania).	Poema polifónico.	23/ 04/ 2024	E-mail	https://www.dirkhuelstrunk.de/en/	
Anamaría Briede. (Chile).	Dibujos partiturales.	06/ 06/ 2022	Online	https://anamariabriede.tumblr.com/	

Jaap Blonk. (Holanda).	Partituras vocales.	12/ 05 2024	E-mail	http://www.jaapblonk.com/ https://en.wikipedia.org/wiki/Jaap_Blonk https://jaapblonk.bandcamp.com/	
Gerard Altaió. (Catalunya).	Letter Press.	02/ 01/ 2021	Presencial	https://altaio.net/	
Constanza Jarpa-Luco. (Chile).	La página como dispositivo de transferencias.	24/ 05/ 2022	Telemática	https://letrasenlinea.uahurtado.cl/una-sensacion-de-imagen/	
Lina Bautista. (Colombia-Catalunya).	La voz y los lenguajes de programación.	10/ 05/ 2022	Vía e-mail	https://linalab.com/	
Christian Oyarzún. (Chile).	Composición algorítmica.	07/ 05/ 2024	Vía e-mail	http://www.error404.cl https://soundcloud.com/imavoodoochild http://vimeo.com/coyarzun https://www.youtube.com/user/coyarzun https://www.facebook.com/1MAV00D00CH1LD/	
Carlos Edelmiro López. (México).	Una voz que es nuestra.	05/ 05/ 2024	Vía e-mail	https://sinewavelover.bandcamp.com/ https://soundcloud.com/sinewavelover http://www.sinewavelover.com	

Constanza Piña. (Chile-México).	*Psicofantas* o las voces de otras dimensiones.	10/ 05/ 2022	Telemática	https://corazonderobota.wordpress.com/	
Laura Llaneli. (Catalunya).	Spoken Text.	30/ 05/ 2022	Telemática	www.laurallaneli.com	
Federico Eisner. (Chile).	Extended Vocal Tecnique.	02/ 06/ 2022	Escrita – Vía e-mail	https://www.researchcatalogue.net/view/1186858/1587660	
Felipe Cussen. (Chile).	*Settear* es fijar.	18/ 05/ 2022	Telemática	https://www.felipecussen.net/	
Eugenio Tiselli. (México).	La agencia no-humana.	11/ 05/ 2022	Vía e-mail	http://www.motorhueso.net/wuwei/	
Jörg Piringer. (Alemania).	Audiovisualinteractivepoetry.	11/ 05/ 2024	Vía e-mail	https://joerg.piringer.net/	
Martín Gubbins. (Chile).	Notaciones.	05/ 05/ 2022	Vía e-mail	https://martingubbins.cl/	

José Manuel Berenguer. (Catalunya).	Sonidos fijados, espacialización, acusmática y multifocalidad.	10/ 05/ 2022	Escrita – Vía e-mail / Grabada – Vía Zoom	https://www.sonoscop.net/jmb/	
Edu Comelles. (España).	En el lenguaje de los espectros.	02/ 05/ 2024	Vía e-mail	http://www.educomelles.com/ https://www.youtube.com/user/educomelles https://ensolab.es/artista/edu-comelles/	
Marcela Labraña. (Chile).	La lectura como una comunicación con otros.	14/ 06/ 2022	Vía e-mail	https://linktr.ee/laoficinadelanada	
Macarena García Moggia. (Chile).	Pompas de jabón.	12/ 05/ 2024	Vía e-mail	https://mundanaediciones.cl/autores-2/	
Fernando Pérez (Chile).	Zumbar. Ecos del rumor del pensamiento.	09/ 05/ 20224	Vía e-mail	https://www.revistaanfibia.com/autor/184465/ https://uahurtado.academia.edu/fernandoperezvillalon	
Carlos Henrickson. (Francia- Chile).	La expectativa del silencio.	10/ 06/ 2022	Vía e-mail	http://www.letras.mysite.com/egb191107.html	

II.3.4 Comentarios Bloques 1, 2 y 3.

Recibir una voz sin conocerla.
Visualizar lo que no existe.

Anamaría Briede, (Cap.II, B 1).

Este capítulo demuestra cómo las prácticas artísticas contemporáneas amplían los límites del lenguaje mediante la integración de la voz y el sonido dentro de una acción de registro (fijación) en soportes físicos y digitales rompiendo de esta manera con los paradigmas literarios tradicionales. La interacción de las artes sonoras, visuales y tecnológicas, permite una nueva comprensión de la materialidad de las palabras, proponiendo la categoría de hibridación a partir de los lenguajes y los avances tecnológicos actuales; alimento para las reflexiones colectivas sobre el lugar de la voz en lenguaje artístico actual. A partir de esto, el análisis desarrollado durante los tres Bloques del Capítulo II, permite verificar que la expansión del poema hacia otros campos de producción vinculados a la dimensión sonora, la que abarca múltiples técnicas, formas y funciones que se ejecutan por medio de la actividad escritural y de registro de las palabras, también nos acerca a la categoría de *notaciones*; una intersección no menor en la que se pueden identificar modos de composición cercanos a la música: partituras gráficas, mapas de sonido, escrituras sonoras, poemas visuales (imágenes sonoras) e instrucciones, que entre otras, por medio de soportes físicos como el papel y medios digitales de escritura como los lenguajes de programación, facilitan la representación de ideas sonoras y visuales: constatadas a través de veinticuatro casos de estudio reunidos dentro del panorama de producción actual. Se podría decir, que el sistema de notación se convierte en un medio entre artistas y espectadores, donde las metodologías utilizadas, que incluyen desde la escritura caligramática de principios del siglo XX al lenguaje de algoritmos y hasta la creación de interfaces, guían una generación de artistas y obras hacia la consolidación de un discurso artístico mediado por los mecanismos de su producción, en los que cuentan el uso de tecnologías arcaicas, como robóticas o virtuales.

En un mismo sentido, el concepto de *notaciones,* presente en las entrevistas de José Manuel Berenguer y Martín Gubbins, articula un imaginario que vincula la poesía, la plástica y el sonido, el que se manifiesta en la variación de métricas, la experimentación con el lenguaje y el uso de la tecnología a través del "módulo" del texto escrito, esto incluye la producción de

alfabetos y dibujos musicales a mano y producciones computarizadas, que cuentan con publicaciones e instalativas, como con espacialización del sonido en tiempo real; estas últimas cobran particular relevancia en el estudio del arte y la producción en vivo, puesto que al no vincularse únicamente con la escritura, sino que también con la grabación y la producción sonora en directo, se abre la reflexión a la modificación de códigos en vivo a través de herramientas como el Live Coding, práctica en la que también convergen imagen, sonido y textualidad. Luego, y sin establecer categorizaciones cerradas, la investigación ha considerado otras tesis afines, evidenciando que la organización de la información en categorías convencionales tales como arte sonoro, poesía fonética, poesía sonora y experimental, arte generativo, interdisciplinariedad y transdisciplinariedad, permite observar cómo han cambiado las perspectivas y las variaciones en la articulación del lenguajes en la actualidad. Es a raíz de esto, que emergen nuevas concepciones que desbordan los límites de la sinestesia y propician un encuentro entre distintos métodos que configuran un campo de estudio en constante redefinición. En esta línea, el concepto de arte no lineal desarrollado por Rosalind Krauss encuentra un punto de confluencia con diversas manifestaciones de la voz, clasificadas entonces como voces remotas, digitales, poéticas, tecnológicas, veladas, virtuales, ancestrales, políticas, monstruosas, robóticas, musicales y radiales, entre otras formas del estudio. Esta diversidad se enlaza con las propuestas de Fernando Pérez (Cap.II, B3), con conceptos o categorías propositivas como “mutismo activo” y “retenciones sobre lo efímero”.

Desde una perspectiva colectiva, la que nace de la reflexión derivada de las Entrevistas de los Bloques 1, 2 y 3, las piezas sonoras ejecutables, cuyo grado de indeterminación permite lecturas narrativas y flujos evanescentes, deben ser contrastadas con otras prácticas tecnológicas contemporáneas que establecieron a priori modos de producción y contextos específicos anteriores al nuestro. Como por ejemplo la llegada de la dimensión sonora y la grabación en cinta magnetofónica a mediados del siglo XX, que propició la aparición de una nueva categoría en los años 50s, cuando la poesía fonética se transformó en poesía sonora. Este cambio implicó que la acción de declamar, grabar, reproducir y escuchar la propia voz se convertiría en un suceso determinante en la evolución del arte de la escritura y la composición sonora. Martín Bakero (Bloque I) afirma: "Yo creo que unas de las grandes invenciones del siglo XX son el micrófono, la grabadora y el parlante. Ahora, el micrófono y el parlante son lo mismo de alguna manera. Si le das vuelta la membrana al micrófono, se transforma en parlante, y viceversa. Creo que es el gran invento del siglo XX, y eso nos permite de alguna manera, trabajar, fijar, lo que antes se desvanecía”. Por otro lado, como indica Jessica Pujol, esta exploración implica un proceso de

fijación no solo material, sino también neurológica, en la medida en que activa redes de asociaciones y procesos cognitivos que modelan la percepción de la poesía sonora en el siglo XXI.

Se puede deducir entonces, una aparente evolución de los conceptos asociados a *la voz fijada* durante la investigación, entendida esta como un registro que opera dentro de los procesos de codificación y traducción en el arte, y que considera tanto acciones de notación como formas de registro más allá de la poesía sonora, donde se viene a resolver la metáfora de "la voz fijada", puesto que se trataría de *la voz fijada* -valga la redundancia- como un principio organizador en estos procesos heterogéneos, operando como un mecanismo de orden entre los soportes y formatos mencionados. Esta cuestión es abordada en el segundo bloque de entrevistas, donde las/os artistas Lina Bautista, José Manuel Berenguer, Christian Oyarzún, Federico Eisner, Martín Gubbins, Constanza Piña, Eugenio Tiselli y Carlos Edelmiro López exponen cómo la palabra (o la voz poética), tanto en su dimensión escrita como sonora, funciona como un dispositivo de articulación discursiva donde el conjunto de estas prácticas conforma una voz colectiva y epocal, en la que la fijación se erige como eje central en la producción contemporánea, reafirmando su capacidad para estructurar y preservar dinámicas lingüísticas y tecnológicas dentro de un marco de producción que involucra igualmente la categoría de arte sonoro. En este sentido, *la voz fijada* en este estudio, adquiere una dimensión material, consolidándose como evento sólido y formando parte de procesos en los que el texto se establece como el "hablante" de una obra en el sentido de un fenómeno que se inserta dentro de un proceso creativo intermedial. Allí donde se entrelazan la palabra, la voz, el sonido y las artes visuales, todo dentro de un contexto digital, la fijación vendría a ser *el simple acto* de fijar *un evento* en el momento justo que cabe dentro del nacimiento de una composición sonora y su ejecución.

Asimismo, la investigación se alinea con las reflexiones del artista e investigador Gerard Altaió, quien, en su pieza *La Enésima Tesis Topogramática*, aborda la disolución de la lengua en el paisaje y su posterior restitución como un acto de mapeo topográfico. Esta obra, en colaboración con Jesús Galdón, ratifica que la poesía expandida es una práctica que desplaza el lenguaje hacia nuevas fronteras, vinculándolo con la tecnología como medio para la producción de códigos y lenguajes alternativos, aspecto que Lina Bautista confirma al considerar la programación como un ejercicio de escritura y comunicación con la máquina. También, a través de los casos de estudio del primer bloque, que incluyen a Martín Bakero, Jessica Pujol, Eduard Escoffet, Dirk Huelstrunk, Anamaria Briede, Jaap Blonk, Gerard Altaió y Constanza Jarpa-Luco, se establece una convergencia de prácticas que desafían el canon literario tradicional. Estos artistas trabajan con materiales gráficos, dibujos vocales y voces no convencionales, evidenciando la

hibridez del arte experimental. Bakero introduce el concepto alquímico de *solve et coagula*, fundamental para comprender la relación entre lo visible y lo no visible en la performance sonora. Por su parte, Pujol retoma la literatura experimental de Bob Cobing en la Inglaterra de los 70s y su impacto en la poesía expandida, mientras que Escoffet reinterpreta la poli poesía de los años 90s bajo el concepto de "poesía nómade". Huelstrunk, en tanto, trabaja con el efecto *looper*, resaltando el sonido como proceso de montaje y circulación. Anamaría Briede, por su parte, aborda el concepto de la partitura desde una perspectiva plástica. Según su visión, el soporte visual en la noción de partitura está vinculado tanto a la poesía sonora como a la manera en que se representan ideas sonoras sobre el papel. Briede menciona que este tipo de escritura trasciende las convenciones de la literatura formal y tradicional, resultando en textos con geometrías que "visualizan lo que no existe", lo que aporta un dinamismo nuevo al sonido una vez fijado, por ejemplo cuando la artista desarrolla dibujos partiturales que visibilizan estructuras ocultas, estableciendo analogías entre dispositivos de transferencia de información y la materialización de mensajes previamente velados. Así, el concepto de partitura como medio de expresión en este contexto se complementa con la intervención de Martín Gubbins, quien describe su propio proceso compositivo. Al utilizar líneas paralelas en una animación, logra que las frecuencias de su voz generen patrones de vibración y movimiento, los cuales se transforman en un esquema visual que es tan esencial como el sonido mismo. Gubbins subraya cómo las gráficas, en sus diversas formas (manuscritas, digitales, copiadas, etc.), crean un flujo que permite la interpretación de sus piezas.

En el Bloque 3, las "resoluciones" propuestas por Fernando Pérez (Cap.II, B3, Pág. X) resultan fundamentales para la investigación, ya que permiten articular sinergias entre los distintos aspectos abordados en los tres Bloques. Entre ellas, se destacan las siguientes afirmaciones:

- ⇒ La escritura fija el sonido del habla al graficarlo.
- ⇒ La partitura fija las dimensiones del sonido codificadas como musicales.
- ⇒ Una cinta magnética o un archivo .mp3 almacenan registros sonoros.
- ⇒ Todos ellos son tecnologías de fijación (gráfica, analógica, digital) que permiten la reproducción del sonido.
- ⇒ Un sonido en el que nos fijamos puede quedar registrado en la memoria, posibilitando su reconocimiento o reproducción posterior.
- ⇒ Escritura verbal, musical, electromagnética, digital y mnémica constituyen distintos métodos de fijación de lo efímero con el fin de retenerlo.

Asimismo, se examina el Text Sound en la obra de Laura Llaneli (Cap.II, B2), una contribución importante en la intersección entre la producción morfológica y fonética dentro del campo plástico. Esta exploración conduce a una reflexión sobre el papel preponderante de las notaciones -prácticamente musicales- en la poesía y la tecnología contemporáneas. Tales notaciones constituyen una de las variables definitorias de la modernidad y la posmodernidad, y configuran una transición desde la materialidad del texto hacia nuevas formas de escritura, traducción y migración de datos. Es que cada proceso creativo, al ser revisado, ratifica ciertos elementos que siendo dinámicos -como el sonido- se traduzcan en materialidad, aunque, en ocasiones, estos materiales tiendan a desvanecerse o a desaparecer. Es así que, por medio de tres bloques temáticos se ha podido constatar que la voz se establece como materia(l) de registro dentro del lenguaje artístico contemporáneo y que a su vez, lo dicho, se reconoce a la poesía como práctica intermedia. Por ejemplo en el Bloque 1, se exploró la intersección de la poesía escrita con las artes sonoras, destacando el concepto de "fijación" como un acto creativo. En el Bloque 2, fueron expuestas las posibilidades de la poesía digital y algorítmica; como también el uso de tecnologías digitales. En el Bloque 3, se revisan las interacciones entre el pensamiento, la lectura y el silencio, explorando cómo la fijación de las palabras y la voz se materializan mediante grabaciones y tecnologías de captura sonora, destacando el trabajo de Edu Comelles como un ejemplo clave que vincula sonoridad y visualidad.

Por lo tanto, a lo largo de este segundo Capítulo, se ha podido comprobar que el concepto de poesía expandida, tal como lo planteó Rosalind Krauss en los años 70, no solo se aplica al arte objetual, sino que también se extiende a la poesía, al integrar elementos sonoros y digitales en la producción. La hipótesis inicial sobre el impacto de la grabación de la voz en cuanto a la transformación de la poesía como una forma de materia sonora también se demuestra una vez que hemos señalado la incorporación de la grabación en cinta magnetofónica en el siglo XX, la que permitió superar las limitaciones del texto escrito, generando nuevas formas de expresión donde la voz no solo se pronuncia, sino que se materializa y se reproduce. Por otro lado, el análisis de diversos artistas contemporáneos, como Eugenio Tiselli y Ana María Briede, ha evidenciado cómo la poesía digital y sonora han adquirido una dimensión expandida en la que el lenguaje se hibrida con la tecnología. En este sentido, la investigación ha logrado documentar la evolución de la poesía moderna, desde las primeras expresiones de Paul Scheerbart (1861-1915) con su poema “Kikakoku” (1897), hasta la incorporación de los lenguajes digitales en la poesía algorítmica de Jörg Piringer, corroborando que el desarrollo continuo de este tipo de procesos ha permitido una mayor interacción y contribución entre las/los artistas que trabajan temas referentes a la voz y la tecnología.

En este último sentido, la revisión de los tres Bloques, permite observar un panorama global actual de arte sonoro imbricado en la dimensión escritural (poética) y al revés, exponiendo que este fenómeno no solo está presente en el ámbito académico o histórico, sino que continúa siendo una práctica viva que atraviesa fronteras geográficas y culturales. Así mismo, los objetivos establecidos, como la recopilación de información histórica sobre la fijación sonora y la localización de una escena de producción vigente, han permitido una comprensión más profunda de cómo las voces y los sonidos se registran, se transforman y se transmiten a lo largo del tiempo, constituyendo una reflexión combinada entre todas/os las/os agentes. Finalmente, al examinar la interacción entre la voz, el contexto y la tecnología, se ha demostrado que la voz, como materia sonora, está intrínsecamente vinculada al momento histórico y al entorno cultural en el que se produce, pasando de la poesía tradicional a una forma más dinámica de composición y ejecución que continúa evolucionando en el contexto de la Era digital.

Referencias:

- Altaiò, G., & Tiselli, E. (2016). Son:horas: Un ciclo de encuentros poéticos y sonoros en la era digital. L'Automática, Barcelona.
- Apollinaire, G. (1918). Caligramas [Poesía visual]. Mercure de France.
- Bautista, L. (2011). Desire Paths.
- Berenguer, J. M. (2021). Resonancias de los lugares: El sonido como archivo [Archivo de sonido].
- Blonk, J. (2000). Vocalor: La poesía híbrida en la era digital.
- Canifrú, G. (2020). Paisajes sonoros [Grabaciones de campo]. Recuperado de https://soundcloud.com/georginacanifru
- Chion, M. (1995). El arte de los sonidos fijados (J. M. Casanova, Trad.). Ediciones Cátedra.
- Chopin, H. (1950). Poesía fonética y sonora: La manipulación de la voz en la grabación.
- Piña, C. (2020). Khipu: Electrotextile prehispanic computer [Instalación interactiva]. Prix Ars Electronica.
- Cussen, F. (2015). Quick Faith [Álbum].
- Cussen, F., & Bakero, M. (2020). Lenguage is a Virus: El movimiento de poesía expandida durante la pandemia.
- Escoffet, E. (n.d.). La fijación de la voz: de la escritura a la grabación sonora [Entrevista].
- Escoffet, E. (2025). Fijación de la voz y la escritura como tecnología. Investigación doctoral en poesía sonora y arte sonoro.
- Edelmiro López, C. (2011). YOV. [Archivo de sonido].
- Edelmiro López, C. (2021). Tzompantli. [Archivo de sonido].
- Gerber, V. (2014). Ser artista visual que escribe. En V. Gerber (Ed.), Escritura y arte: Enfoques contemporáneos (pp. 123-134). Editorial del Sur.
- Godwin, J. (2009). La cadena áurea de Orfeo. Siruela.
- Hidalgo, J., & Barce, R. (1964). Zaj: Poética sonora y multidisciplinar [Entrevista].
- Huidobro, V. (1916). Creacionismo y Ultraísmo: El arte de desarticular el lenguaje.
- Isou, I., & Pomerand, G. (1946). El Letrismo: La letra como sonido y como imagen.
- Labraña, M. (2017). Ensayos sobre el silencio: Gestos, mapas y colores. Siruela.
- Mallarmé, S. (1897). Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.
- Morgenstern, C. (1905). La canción nocturna del Pez (en Gedichte eines Dichters).

- Oyarzún, C. (2015). Metanarrativa y programación sonora: Algoritmos y procesos de fijación. En C. Oyarzún (Ed.), El sonido en la era digital (pp. 78-92). Editorial Experimental.
- Pujol, J. (2025). Entrevista con Jessica Pujol sobre la fijación y la voz dinámica. Investigación doctoral en poesía sonora y arte sonoro. (p. 3-4).
- Raudive, K. (1971). Psicofonías: Voces del más allá. Editorial de la Mente.
- Rottenberg, J. (1960). Etnopoética y rituales de los Pieles Rojas: Una revisión sonora de lo primitivo y moderno.
- Scheerbart, P. (1897). Kikakoku: Poesía visual y experimental.
- Scaheffer, P. (1998). La escucha activa (M. Orozco, Trad.). Ediciones Radio Educación.
- Schwitters, K. (1923-31). Ursonate: Sonata en sonidos primitivos.
- Toop, D. (2010). Resonancia siniestra: El oyente como médium. Caja Negra.

III.PROCESO ARTÍSTICO.

Colaboraciones.

Nota.

III.1. VOY. Proceso.
Agentes que intervienen: Carlos Edelmiro López, Laura Llaneli, Lina Bautista y Federico Eisner.

III.2. LAB VIRTUAL. Proyecto 1.
Agentes: Citlali Hernández y Lina Bautista

III.3. KHIPU. Proyecto 2.
Agente: Constanza Piña.

- III.3.1 La cuestión temporal
- III.3.2 Sobre Constanza Piña y los *Khipus* astronómicos.
- III.3.3 La idea del *Khipu* como poema expandido.
- III.3.4. *Au Claire de Lune.*
- III.3.5. Metodología de la Obra.
- III.3.6. Cuestiones previas al método de codificación.
- III.3.7. Implementación de la obra.
- III.3.8. Montaje y exposición.

III.4. APARADOR SONOR. Obra.
Agente: Federico Eisner.

- III.4.1. El disco.
- III.4.2. Portada y lista de reproducción.
- III.4.3. Documentación (selección).

III.5. Comentarios.
Referencias.

Nota.

En esta etapa del estudio, se abordan cuatro trabajos colaborativos que han evolucionado de manera paralela al desarrollo de la investigación teórica. El primero de ellos ha sido gestado a lo largo de casi quince años de trabajo intermitente, lo que permite observar una expansión progresiva del poema fase por fase. Este proceso sostiene las hipótesis planteadas en torno al ingreso del poema en la dimensión sonora, así como su vinculación con la tecnología y los actuales mecanismos de producción. Este primer proceso incluye técnicas de traducción, musicalización, espacialización y aplicaciones MIDI a partir de un poema: en primer lugar, se analiza una composición vocal dispuesta en formato cuadrafónico, seguida de una espacialización sonora a 16 canales, provenientes de las partituras creadas por Carlos Edelmiro López. En el camino se van sumando Laura Llaneli y Lina Bautista, lo que acabará en un proceso de hibridación con la participación del investigador y artista Federico Eisner.

Como segundo proceso, se presentan apuntes derivados de un proyecto de maquetación en línea, llevado a cabo en colaboración con Lina Bautista y Citlali Hernández. Dicho proceso explora posibles resultados vinculados al uso de la programación y la robótica en la producción artística. El tercer asunto, Proyecto 2, borda el tratamiento de migración de datos y su relación con la temporalidad en la obra de arte desde una perspectiva artística, humana y material. En este contexto, se expone el desarrollo y los posibles alcances de un *Khipu* colaborativo realizado junto a Constanza Piña. Esto se inscribe dentro de la reflexión central de la tesis: la voz como materia en el lenguaje artístico y los vínculos materiales del sonido con la palabra. Lo mismo ocurre con la Obra final de la tesis, la creación del disco digital *Aparador Sonor* (Discos PM, 2024), donde se examinan los procesos de traducción musical desde la poesía hacia la escritura electroacústica. *Aparador Sonor* es el resultado de uno o más procesos donde convergen las relaciones entre escritura sonora, grabación, la voz como dispositivo y la expansión del poema hacia otros formatos expositivos.

III.1. VOY. Proceso.

Agentes que intervienen:

Carlos Edelmiro López, Laura Llaneli, Lina Bautista y Federico Eisner.

"El trabajo con complejidad, sirve básicamente
como fundamento para la comprensión y explicación
de las dinámicas que emergen de los sistemas humanos"

(I. Prigogine, en *El nacimiento del Tiempo*, p.87).

Como hemos mencionado en la nota preliminar, en este estudio, participan cuatro artistas activas/os provenientes de distintas regiones del mundo: Carlos Edelmiro López (México), Laura Llaneli (Cataluña), Lina Bautista (Colombia) y Federico Eisner (Chile). La investigación se ha desarrollado desde aproximadamente el año 2011, cuando se presentó el poema *VOY* (2007) [86], hasta la actualidad (2024), culminando en la creación de un disco digital. A lo largo de este período, el proyecto ha atravesado al menos cinco tipos de procesos en términos de soportes y formatos.

El punto de partida se encuentra en la estructura misma del poema *VOY*, cuya configuración sugiere variaciones debido a su naturaleza de verso libre con base rítmica, caracterizado por la brevedad de sus líneas, compuestas por no más de una a tres palabras. Esta particularidad propició un cuestionamiento en torno a su posible des configuración. Asimismo, la metodología de investigación adoptada se aparta de un enfoque lineal, métrico o estrictamente calculado, configurándose más bien como una deriva artística en la que la objetividad emerge progresivamente en la medida que se la transita. En 2012[87] Carlos Edelmiro López propuso la desarticulación del poema como parte del proceso de experimentación. Nuestro encuentro tuvo

[86] *VOY,* fue publicado posteriormente en 2015 en formato de *plaquette* por *Serifa Editores* (Chile), donde se incluyeron otras poesías de carácter rítmico y visual. La publicación es parte de una serie de pequeños libritos de poemas, y el primero de ellos es Frecuentemente Isla.

[87] Mismo año en que se desprende del poema un trabajo de videoarte proyectado por el Festival Flux de Barcelona tanto en 2012 y como ahora, en 2024.

lugar durante nuestra formación en el Máster de Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona (U.B.), en un contexto en el que nuestras propuestas creativas evidenciaban un interés común: la migración de datos. Para López, esta cuestión se abordaba desde la programación, mientras que, en mi caso, el énfasis se situaba en el tránsito del material lingüístico entre distintos formatos, tanto desde una perspectiva metafórica como en términos tangibles.

En aquel momento, mi trabajo se inscribía en el ámbito de la poesía fonética, mientras que López se desarrollaba como compositor de música indeterminada e instalaciones sonoras. En este marco, su propuesta consistió en desestructurar el poema fonema a fonema, reorganizándolo según cuatro parámetros musicales dispuestos de manera consecutiva, simultánea y yuxtapuesta. Este procedimiento implicaba que cada fonema o unidad del poema quedara fijado en una de las cuatro pistas de grabación, determinadas a partir de criterios específicos relacionados con el ritmo, la melodía, la armonía y el contrapunto.

El primer hito en este proceso se produce cuando Carlos Edelmiro López desarticula el poema y le otorga un nuevo sentido musical mediante la creación de una partitura gráfica. Este procedimiento genera una serie de significantes sonoros que, en ese momento, introducen diversas variaciones fonéticas en la nueva pieza titulada *YOV* (inversión del título original *VOY*). Así, en esta composición de sonido, la palabra y la literalidad del poema dejan de responder a una estructura lineal, adoptando en cambio una organización expandida.

El proceso de grabación de *YOV* consistió en la captura de cientos de registros vocales, los cuales fueron posteriormente ensamblados y editados en un entorno digital mediante el software Pro Tools. La producción tuvo lugar en el estudio de la residencia de López, ubicado en el barrio de Sants, en Barcelona. La interpretación de la pieza admite una lectura tanto horizontal como vertical de la partitura, ya que cada compás integra y articula los cuatro parámetros de lectura y escucha establecidos en el soporte fijado, tanto en formato impreso como digital.

El proceso culminó en 2012 con el montaje de una composición cuadrafónica, presentada en el aula de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. La obra final se estructuró en 11 minutos de duración y una partitura impresa de 11 metros en formato DINA3[88].

[88] Partitura completa en el siguiente link: http://www.sinewavelover.com/yov.html

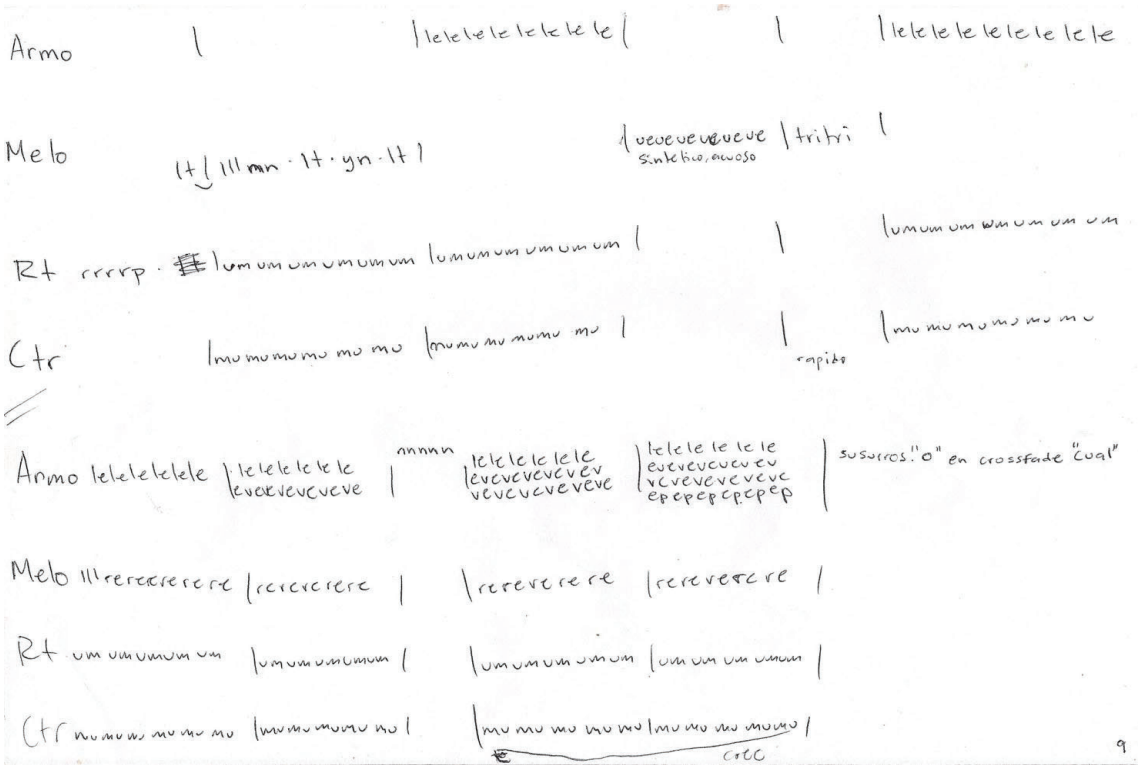


Figura 54. López, C.E. (2012). [Apuntes de la composición]. Originales escaneados.

En una conversación extraída de la publicación *Memoria, escucha e intervención. Correspondencias fragmentarias*[89] Carlos Edelmiro (2023) se refiere a esto:

> Para la pieza partí de una idea que en su momento me pareció la más directa para hacer la traducción de poema a música, decidí dividir las palabras en sílabas y letras, a partir de las sonoridades intrínsecas de esas sílabas o letras, e iba acomodando dónde me parecieran que funcionaran mejor. Lo que

[89] El artículo se enmarca en la tesis doctoral de Federico Eisner Sagüés, Doctor en Artes/Música en la Universidad Católica de Chile y la tesis doctoral de Pía Sommer Catalán. La conversación fue publicada en la Revista Brújula y es parte de una cadena de correos en torno a la primera intervención electroacústica realizada por Federico Eisner sobre el poema fonético *Yov* de Pía Sommer y Carlos Edelmiro López.

sucedió con eso es que por sus características las vocales se convirtieron en la armonía y melodía que en las pistas enviadas están como ARMO 1, 2, 3 y 4 (pensando en un acorde de cuatro notas) y MELO (que si mal no recuerdo tendría que ser una pista de una sola voz). Por consiguiente las consonantes se convirtieron en el ritmo; la pista CONTRA la utilicé como contrapunto y ahí me tomé más libertad con la elección de sílabas y letras con la finalidad de darle equilibrio a la composición. En esta pieza en particular me interesaba ver el cambio de poema a música más que como una re-interpretación o deconstrucción, como una traducción, es por eso que decidí hacer ese paralelismo entre sílabas/letras y los componentes básicos de la música (armonía, melodía, ritmo y contrapunto). La decisión de intercambiar las sílabas/letras por "elementos musicales" ayudó a que el proceso de composición funcionara de manera muy fluida. Al principio tuvimos algunas sesiones para escuchar las posibilidades vocales de Pía y con eso ir imaginando las posibilidades musicales, conforme fuimos avanzando me fui sintiendo más seguro y llegué a escribir algunas cosas que involucraron escuchar ejemplos y practicarlos para poder llegar a la sonoridad buscada. Recuerdo en particular un efecto, el cual buscaba que sonara como un sintetizador moviendo el *cutoff* y la resonancia. Y que la forma más práctica de lograrlo fue que yo tocara el sintetizador y que Pía lo imitara hasta que quedáramos contentos con el resultado.



Figura 55. Sommer, P. (2018). *YOV.* Fragmento: https://soundcloud.com/piasommer/version-k

A partir de este punto, el poema, ya transformado en un objeto sonoro con ciertos parámetros específicos, fue llevado a laboratorio en el marco de una residencia artística en L'Estruch de

Sabadell en 2013, junto a Laura Llaneli y Lina Bautista. La propuesta original de Carlos Edelmiro López consistía en desarrollar una versión en casete; sin embargo, esta no se llevó a cabo. En su lugar, se decidió reproducir la grabación en un entorno cuadrafónico con el objetivo de obtener una copia derivada de la copia original. El ejercicio consistió en la manipulación simultánea de dos grabadoras mientras se portaba una cámara de video en la cabeza, registrando el proceso en el momento en que las cuatro pistas de *YOV* eran reproducidas de manera reiterada y en sincronía. En esta instancia, Lina Bautista se encargó de activar y disparar las pistas mediante el software Ableton Live, mientras que Laura Llaneli asumió la responsabilidad del registro y, posteriormente, de la espacialización sonora en un sistema de 16 canales. La denominada "versión giratoria" de la pieza generó un segundo registro de *YOV*, ampliando así la exploración y los posibles resultados del proceso.



Figura 56. Sommer, P. (2018). *YOV.* [Link a la pieza].
https://soundcloud.com/piasommer/yov-composicion-de-carlos-edelmiro-lopez-ejecucion-vocal-de-pia-sommer

Entre los años 2020 y 2021, el artista e investigador Federico Eisner Sagüés se interesó en el proceso de construcción y organización de los poemas *VOY* y *YOV* desde una perspectiva electroacústica e intermedia. En el siguiente apartado (III.4) se abordará de manera específica el trabajo colectivo desarrollado durante tres años de investigación en el marco de nuestras respectivas tesis doctorales[90] junto a Federico. Este estudio se centra en piezas que exploran la expansión del poema y su musicalidad con fines de registro y materialización. No obstante, en

[90] La tesis doctoral de Federico Eisner Sagüés tiene por nombre *Música y poesía sonora. Relaciones colaborativas en torno a las prácticas vocales experimentales.* Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico Doctor en Artes con Mención en Música. Profesor guía: Daniel Party Comisión evaluadora: Susana González Aktories Diego Castro Magas Diciembre de 2022 Santiago de Chile.

este punto, se presentará de manera preliminar el instrumento MIDI desarrollado por Eisner a partir del proceso expuesto en ese apartado.

Como se ha mencionado previamente, hacia el año 2021, el interés de Eisner se focalizó en la creación de un instrumento MIDI basado en los estudios y ensayos realizados sobre determinadas piezas de mi producción como artista sonora, las cuales resultaban relevantes dentro de su marco investigativo. En este contexto, parte de mi obra pasó a constituir uno de los ejes centrales de su tesis doctoral[91]. En un momento clave del proceso, nos concentramos en *YOV* y establecimos una correspondencia vía correo electrónico con Carlos Edelmiro López con el objetivo de discutir y esclarecer ciertos aspectos técnicos y conceptuales. Esta conversación fue posteriormente publicada en la *Revista Brújula* Nº14[92], citada anteriormente.

> Mostramos estas correspondencias porque creemos importante abrir los procesos creativos entre distintos artistas, y la manera en que se piensa juntos. Este tipo de textos es parte de nuestras prácticas artísticas, y desde nuestros lugares nos interesa aportar a expandir las formas de comunicar el conocimiento al que se llega a través de las artes. En particular nos referimos a la "partitura" escrita por Carlos Edelmiro López, en relación tanto a la interpretación vocal de Pía Sommer Catalán, como a la relación de esta con la tradición de la poesía sonora y fonética, siendo posible pensarla también como poema fonético, gráficas audibles, o poema roto (en los propios términos de Sommer). Por otra parte, estos fragmentos de correspondencias pueden ser útiles para quienes sigan el desarrollo de la reflexión en las artes y particularmente en la música y artes sonoras en relación a la voz experimental y al lenguaje. Una comprensión de la colaboración menos teleológica y jerarquizada en donde la memoria, la escucha y la intervención de nuevas agencias creativas, transiten en múltiples direcciones con toda naturalidad,

[91] En este enlace se puede consultar gran parte de la investigación: https://www.researchcatalogue.net/view/1186858/1587660 Visitado el 07.09.2023.

[92] "Este texto es parte de una cadena de correos en torno a la primera intervención electroacústica realizada por Federico Eisner, sobre el poema fonético *Yov* de Pía Sommer y Carlos Edelmiro López. Este cruce de correspondencias ocurrió entre Santiago, Mataró y Ciudad de México, respectivamente, y tuvo lugar entre el 16 de septiembre de 2020 y el 26 de marzo de 2021 mientras Federico Eisner Sagüés realizaba tres intervenciones electroacústicas sobre Yov, conformando las cuatro versiones juntas un complejo Yov". Fragmento inicial de la publicación. Pdf descargable de la tesis: https://www.academia.edu/98626101/M%C3%BAsica_y_poes%C3%ADa_sonora_relaciones_colaborativas_en_torno_a_las_pr%C3%A1cticas_vocales_experimentales Visitado el 07.09.2023.

> como ocurre cotidianamente en las prácticas artísticas, construyendo ruinas a cada paso. (Esiner, F. 2023).

Las posibilidades de un tercer tipo de registro del mismo poema resultaban especialmente relevantes, no tanto desde una perspectiva experimental, sino más bien en términos de su naturalidad y coherencia con el conocimiento adquirido sobre las interrelaciones entre arte y tecnología. En esta instancia, las voces adquirían la capacidad de generar escalas musicales en tiempo real, ampliando significativamente la magnitud del registro sonoro.

En un punto de contraste, Federico Eisner señala en su tesis doctoral lo siguiente:

> El *instrumento Yov*, lo armé aprovechando todas las notas largas y afinadas hechas por Pía en "Yov", asignándolas en un controlador a sus notas correspondientes, lo cual da una extraña escala de un poco más de dos octavas entre D2 y Eb4 (Figura III.16) con la cual toqué en varios pasajes de la pieza. Para ello se utilizó la herramienta Sampler de Ableton Live. […] Esta escala genera una suerte de ámbito armónico difuso. La nota más repetida es Eb, presente en tres alturas distintas, que podría suponerse como centro tonal, pero que no funciona de este modo. En "Yov" no hubo intención ni prescripción en estas notas, nada en la partitura guía a ellas, sino que es parte de la práctica vocal de Sommer, y producto de la selección por parte de ambos artistas. Lo que sí encontramos recurrentemente en "Yov" son intervalos de séptima, mayores y menores, lo que explica que algunas notas no tengan su octava correspondiente, pero que no funcionan como sentidos melódicos (resolutivos). Al trabajar con la voz, seccionándola, clasificándola y manipulándola, me di cuenta de que por más "perfecta" o controlada que sea su ejecución, esta no funciona como un instrumento musical más, o no como un instrumento melódico/armónico de la tradición occidental. Es el problema de la no linealidad de la voz que describe Edgerton; una gran modificación de un parámetro no necesariamente implica una gran modificación del resultado sonoro, y viceversa. Tocados los gestos uno tras otro no se escucha el efecto escalar que esperamos. En realidad muchos de estos sonidos tenidos están afinados entre medio de las notas temperadas, por lo que esta escala es realmente una abstracción. Además, los gestos son vocálicos de formantes distintas, lo que produce todo tipo de reforzamientos de armónicos y sus asociadas ilusiones auditivas. (Fales 2002, p.79).



Figura 57. Esiner, F. (2022). [*Pia scale* en instrumento *Yov* (D2-Eb-E-F-G-A-Bb-C3-Db-Eb-E-F-G-Ab-A-B-C4-Eb)].

Imagen cedida por el investigador.

A lo largo de la investigación conjunta, se fue desarrollando una comprensión más objetiva de la relación entre el texto y la música, que, aunque no descartaba completamente los cruces y fallos de un instrumento fijado, se orientaba hacia una construcción metodológica más precisa. El texto desarticulado, inicialmente fonético y casi aleatorio, transitaba hacia una estructura más organizada, vinculada al lenguaje musical, y controlada por "la máquina" y su digitación. Este enfoque nos permitió trabajar de manera flexible y con diversidad en los resultados a lo largo del tiempo, manteniendo consistencia con los mismos principios y parte del marco teórico de la obra, que se expondrá en el apartado III.4. En todos los casos, el ejercicio continuó correspondiendo a una escena de artistas implicados en el registro de una experiencia compartida, fundamentada en un contexto histórico de producción, el cual confirma y habilita la posibilidad de un panorama contemporáneo que ha naturalizado el uso de tecnologías y conocimientos. En la actualidad, el código se ha vuelto transversal y abierto.

En resumen, el proceso de expansión del poema *VOY* se ha desarrollado en tres fases[93] de producción:

Primera fase:

- Desarticulación del poema original.
- Composición y musicalización del poema.

[93] Fases de producción es algo que nos interesa abordar en el Capítulo IV, visto desde un punto de la temporalidad en la obra de arte, flexibilidad y expansión en los procesos creativos.

- Creación de una partitura gráfica y musical en cuatro parámetros musicales (ARMO 1, 2, 3 y 4, MELO, RITMO y CONTRA).
- Vocalización y grabación digital (simultánea).
- Producción de la primera versión del poema *VOY*.
- Instalación cuadrafónica y exposición de una partitura de 11 metros.

Segunda fase:

- Generación y grabación cuadrafónica giratoria del track producido en la primera fase.
- Espacialización a 16 canales[94].
- Producción de una segunda versión del poema *VOY*.

Tercera fase:

- Creación de un instrumento MIDI a partir de las pistas ARMO 1, 2, 3 y 4, MELO, RITMO y CONTRA generadas en la primera fase por Carlos Edelmiro.
- Producción de una tercera versión del poema *VOY*, con capacidad de modificación en tiempo real.

Cuarta fase:

- Creación de un disco digital que contiene el poema *YOV* en diversas modalidades, como los tracks *YOV Session* y *YOV Sequence*, que forman parte de los recursos generados a partir de *YOV Instrument*.
- Creación de la banda sonora de una pequeña película o video que incluye los registros sonoros de todos los elementos mencionados anteriormente.

[94] De esta propuesta hay casi nada o muy poco registro.



Figura 58. Sommer, P. (2013). L' Estruch de Sabadell. [Residencia]. Abajo a la derecha: *Lina Lab*. Fotografía: Laura Llaneli.

III.2. LAB VIRTUAL. Proyecto 1.

Agentes: Citlali Hernández y Lina Bautista.

El diálogo con Citlali Hernández [95] y Lina Bautista El diálogo con Citlali Hernández y Lina Bautista se desarrolló durante el cuarto año de investigación de *La voz fijada*, en 2023. En ese momento, con el objetivo de iniciar la búsqueda y el diálogo sobre la creación de una pieza que vinculase voz, arte y tecnología, particularmente en relación con los mecanismos aplicados a la robótica (que era la idea central en ese entonces), me planteé numerar una serie de incógnitas derivadas de la primera reunión virtual con Citlali.

Una vez que la conversación se centró en el tema de la voz fijada y su extensión al campo expositivo, intercambiamos ideas y conocimientos acerca de cómo la voz, su fijación, la transducción o el viaje de señales digitales y físicas aplicadas al ámbito de la robótica podrían permitirnos concebir un proyecto y una obra final en los que fuera posible examinar diversas ideas. De este intercambio surgió el siguiente listado:

- Cómo nos planteamos el recorrido de una señal, que viaja desde el campo físico de la voz a un soporte de fijación digital y que posteriormente es leída por la mecánica de un robot.
- Qué señal es la que obtengo y cómo la materializo.
- Cómo darle visibilidad al producto, en ese sentido, qué recupero de unos sonidos y qué material sale de allí.
- Qué pasa si lo llevo al 2D de dibujo por medio de un proceso de transducción, partiendo de la pre existencia de una partitura vocal.
- Software propuesto para la transducción: Proccesing u otro.

[95] Doctoranda Bau, Centro Universitario de Diseño de Barcelona. Licenciada en Diseño Industrial. Artista multidisciplinar. Master Oficial en Artes Digitales - Universitat Pompeu Fabra. Barcelona. Fab Academy Diploma - Fablab Barcelona. Barcelona. Diplomado Tránsitos para la investigación artística transdisciplinaria. – Centro Nacional de las Artes. Ciudad de México. Licenciatura en Diseño Industrial - Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. El trabajo de Citlali investiga las implicaciones del cuerpo y el uso de nuevas tecnologías en las artes. Algunos de sus proyectos se han presentado en diversos espacios y festivales como: CCEMx (Cd.Mx), CMMAS (Morelia), Centro Cultural GAM (Santiago de Chile), Centro Cultural L'Estruch (Sabadell), Sala OFF (Valencia), Feria de Arte Contemporáneo JustMAD 15 y 17 (Madrid), Festival ECOSS 18 y 19 (Barcelona). Actualmente, Citlali se dedica a la docencia a nivel universitario, es artista residente en el centro abierto para la investigación y la producción artística "Hangar" y es también doctoranda en la Universidad de Vic. Sitio web: www.turbulente.net. Fuente: https://www.baued.es/profesores/citlali-hernandez

- Qué ocurriría en la generación de una o varias imágenes a partir de códigos pre existentes y transferidos de un lugar a otro.
- Qué nos proponemos en cuánto a la mecánica, qué es lo que buscamos que aparezca.
- Cuál sería la exploración y cuál sería la construcción del relato a partir de unas cualidades del sonido vocal.
- Nos planteamos definir el sistema: qué es lo que entra y qué es lo que sale.
- Cuál sería la superficie sobre la que dibujamos con el robot: pared, suelo, cilindros
- Habría que desarrollar un artefacto y poner a prueba los movimientos mecánicos, según otros movimientos vocales a priori: dentales, labiales, sublinguales, guturales, etc.
- Qué ejecución tendrían el o los robots a partir de dichos ensayos.
- Pensamos en: cuerpo-voz y cuerpo-robot, en que ambos ocupan un lugar en el espacio y que crean una respuesta a esa espacialidad.
- Pensamos en que el propio mecanismo del robot posee un principio vocal mecánico que le es propio.
- Entender el gesto robótico y su presencia en las artes.
- Cómo la robótica a través de su propia mecánica afecta a según qué movimientos.
- Entender cuál sería la "pulsación" del robot, en un sentido comparado con la pulsación de la voz humana.
- Último apunte: La diferencia de la robótica con la inteligencia artificial se centra básicamente en que la segunda se realiza y ejecuta a través de la programación, la que ayuda a simular varios movimientos que se alimentan de manera autónoma a partir de tecnología o de cierta información. La inteligencia artificial es una entidad tecnológica autónoma que va "aprendiendo" y a la vez dando feedback, en cambio la robótica es la respuesta al movimiento mecánico de un motor.

A partir de este punto, el laboratorio virtual planteaba la recuperación de un mecanismo de grabación sonora del siglo pasado, el Fonoautógrafo, que hemos citado a lo largo de la investigación. De manera resumida, este dispositivo trataba sobre la reconstrucción de un ejercicio de fono-grabación mediante otro sistema: un método contemporáneo de transducción de señales físicas y digitales, activadas (dibujadas) a través del mecanismo de un(a) robot(a). El experimento comenzó con un trabajo inicial de observación, para luego identificar, a través de la práctica intermedia, las diferentes posibilidades que podía ofrecer el ejercicio.

Posteriormente, poniendo énfasis en la fijación sonora como práctica expansiva, derivada de lecturas y entendimientos sobre el evento visual, llegamos a la conclusión de que algunos parámetros de la voz, no solo desde su dimensión escritural o mecánica, sino también a través de la modificación de códigos o datos digitados desde un ordenador, orientaban los planteamientos de esta parte de la investigación hacia un encuentro con el silencio de la imagen. Este silencio se veía como una mancha, un espectro o tal vez como lo que había desaparecido tras su grabación.

La siguiente fase del trabajo consistió en discernir los elementos sonoros a grabar y materializar. La intención era que, una vez activados los distintos movimientos de transducción, o si existía un acercamiento entre las diversas imágenes sonoras de la voz tratadas por medio de un software, esto sirviera o no como un análisis comparativo entre las distintas posibilidades de escritura del sonido. Las preguntas que surgieron a partir de este enfoque e intercambio fueron:

1. ¿Qué podría arrojar la transducción de señales mediante la robótica?
2. ¿Cómo se interceptan los campos digital y físico/mecánico de la robótica en el marco de los estudios sobre la imagen sonora?
3. ¿Cómo se reproduce una partitura del siglo pasado mediante la transducción digital?
4. ¿Cómo serían los dibujos de una voz robotizada?
5. ¿Qué representa trabajar con sonidos fijados para cada artista?
6. ¿Puede una robota recibir una instrucción para escribir (frotar) el sonido de una voz? ¿Qué obtiene?
7. ¿Es un espectro acaso una textura de la voz?
8. ¿Es la grabación visual un frottage de la voz que compone?
9. ¿Qué diferencias existen entre la obra inicial (una partitura) y la escritura expandida por el mecanismo de un robot?
10. ¿Se puede reproducir el mecanismo del Fonoautógrafo con la intención de modificar y enviar señales y datos al robot en el campo digital?

Finalmente, me adhiero a la posibilidad de otras aproximaciones dentro del contexto del arte sonoro contemporáneo, en particular aquellas que involucran el uso de las tecnologías actuales en el marco de la producción y construcción digital. Entre estas aproximaciones se encuentran los procesos musicales vinculados a la generación sonora en el campo de la electroacústica, el aspecto performático del pensamiento y el habla, así como la relación entre arte y robótica, entendida a través de la transducción de señales. En el ámbito del arte sonoro contemporáneo, la integración de tecnologías digitales ha permitido una evolución sustancial de

las prácticas artísticas, favoreciendo la fusión de la producción y construcción digital con procesos musicales de naturaleza electroacústica. Esta convergencia ha propiciado la exploración de nuevos lenguajes performáticos, particularmente en relación con el pensamiento y el habla, al mismo tiempo que ha facilitado el estudio de la relación entre el arte y la robótica, con énfasis en la transducción de señales. Artistas como Ryoji Ikeda y Bill Fontana han sido pioneros en este campo, utilizando herramientas tecnológicas avanzadas para crear experiencias inmersivas que invitan a la reflexión sobre la percepción del entorno y la memoria. En el siguiente apartado de esta investigación, se profundizará en las decisiones tomadas durante el proceso investigativo, relacionadas a estas últimas reflexiones.

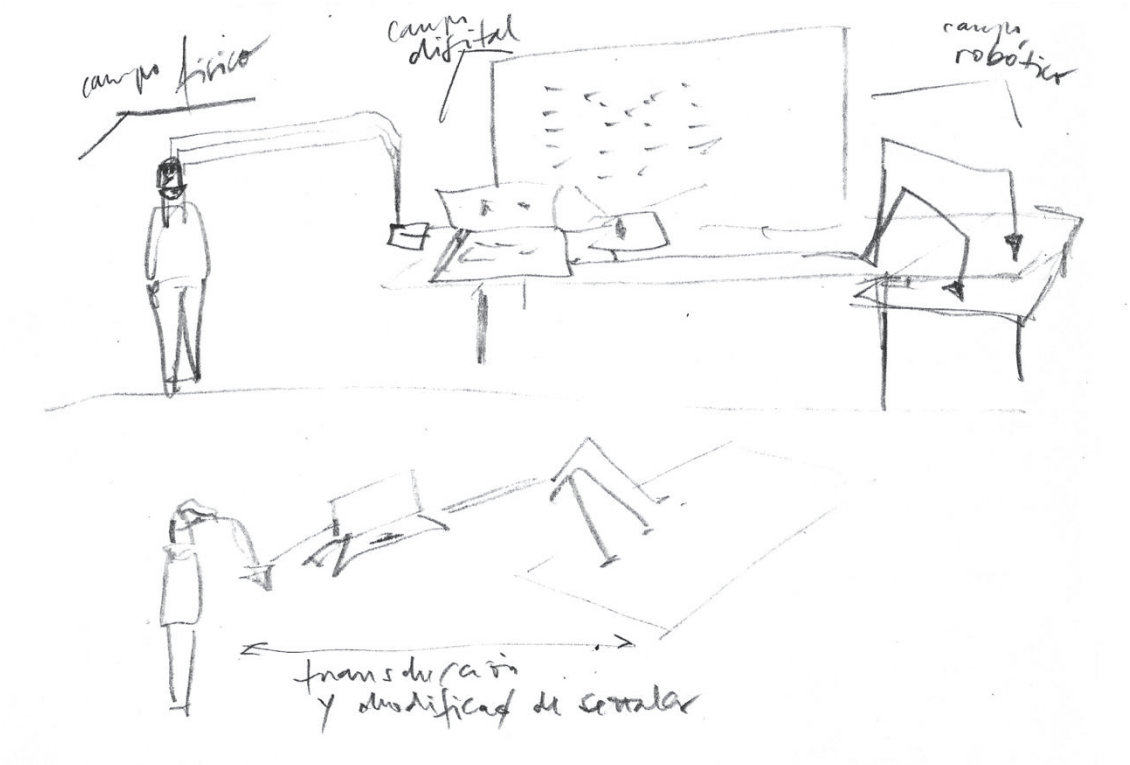


Figura 59. Sommer, P. (2023). *Croquis 1*. Capítulo III. Archivo personal.

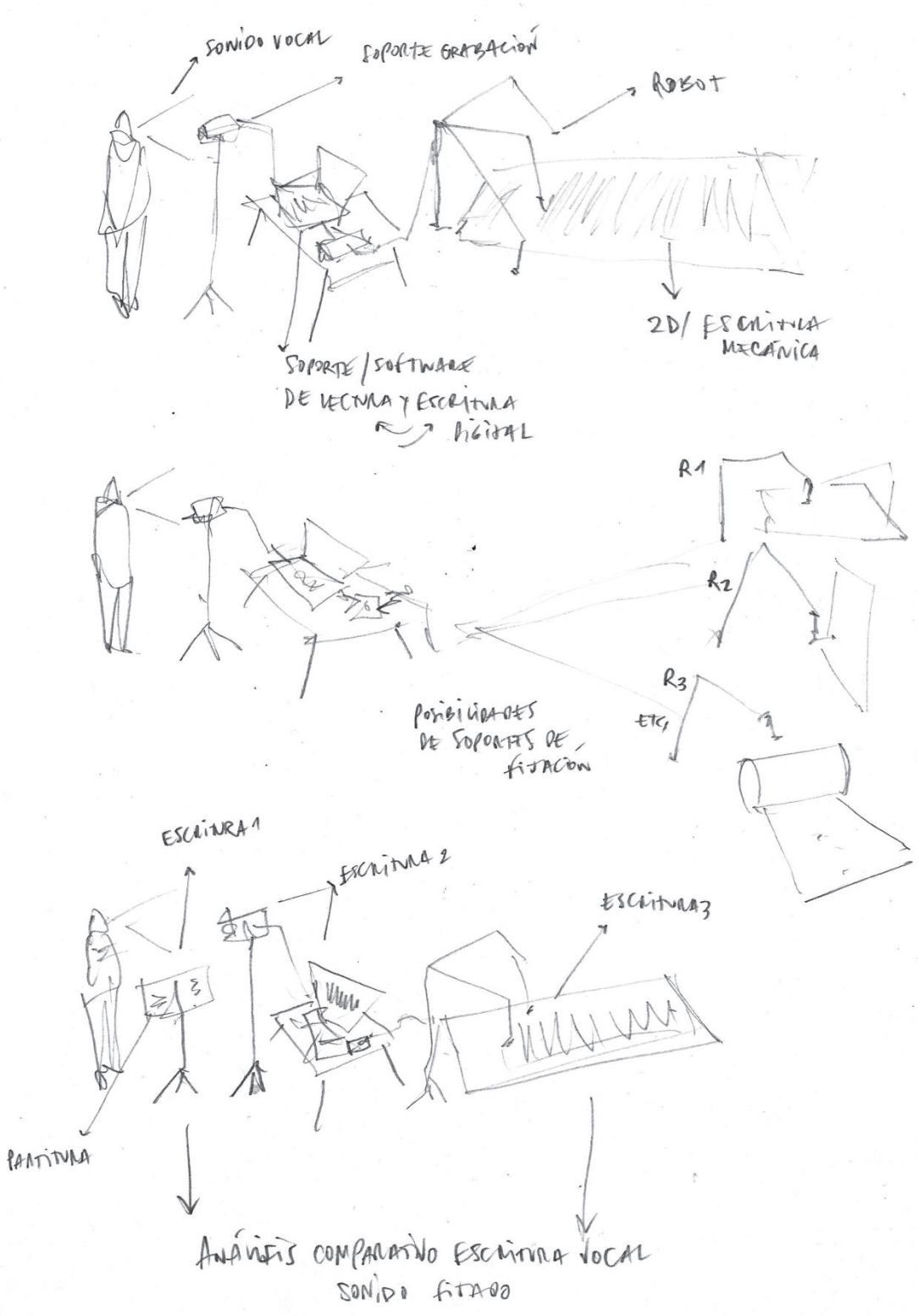


Figura 60. Sommer, P. (2023). *Croquis 2*. Capítulo III. Archivo personal.

III.3. KHIPU. Proyecto 2.

Agente: Constanza Piña.

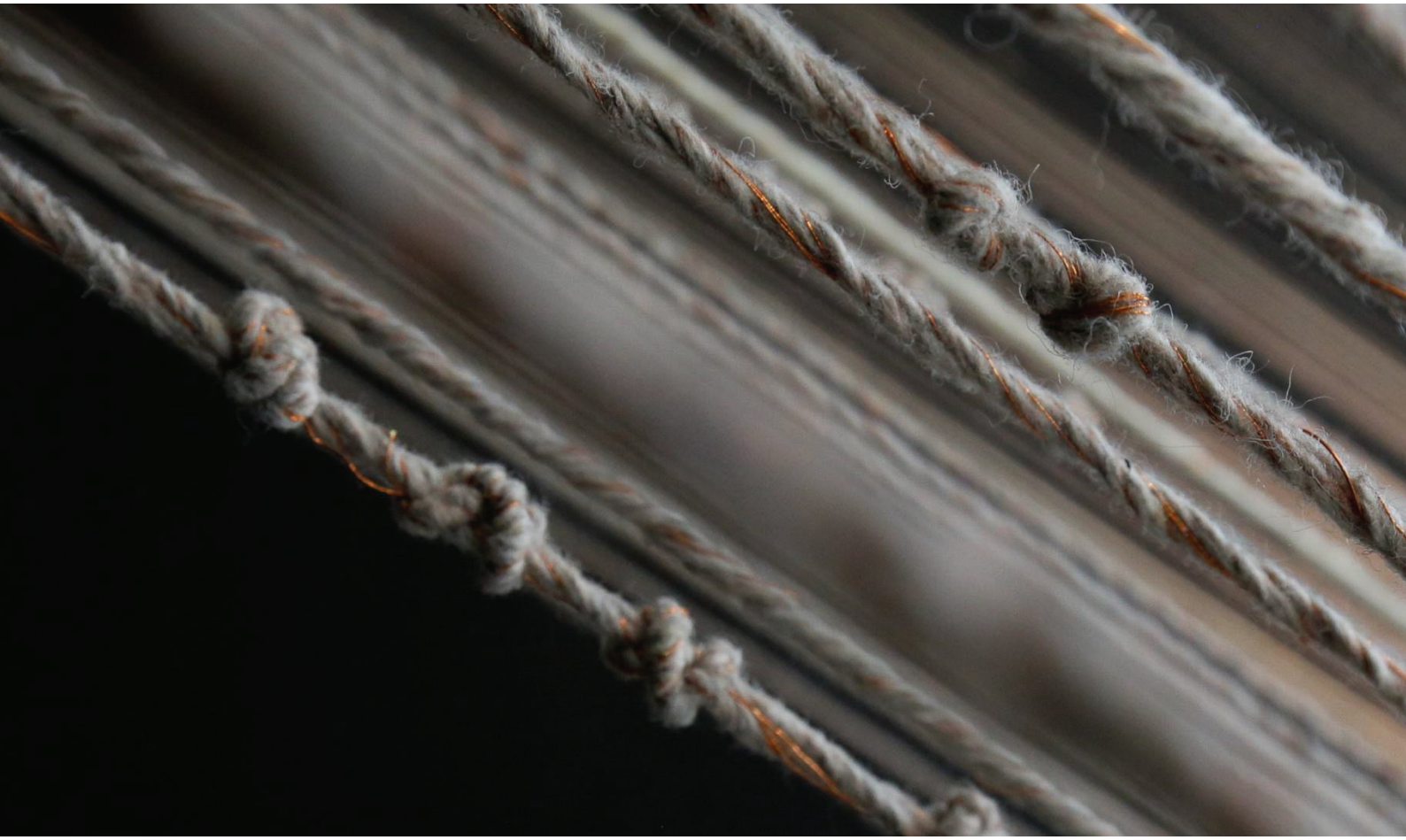


FIG. 61. Piña, C. (2022). *KHIPU.* [Instalación. Art Laboratory]. Berlin. Fotografía: Tim Deussen. Archivo de la artista.

"En vez de imponer activamente una estructura,
una organización o una jerarquía sobre estos elementos,
el tiempo es por el contrario un contenedor neutral
dentro del cual puede suceder cualquier cosa".

Conferencia sobre nada de 1950, (Kotz, Liz, p. 130).

III.3.1 La cuestión temporal

Cuando una de las finalidades de la investigación está orientada a la construcción de un sistema de registro de la información (dispositivo) basado en la tecnología de los Khipus[96] de la cultura andina prehispánica, es necesario reconocer los saberes técnicos y primitivos que sustentan el desarrollo de la hipótesis planteada a lo largo de esta tesis. Dichos saberes poseen un factor temporal inherente, lo que permite que el Khipu funcione como un medio que refleja un contexto determinado en la historia y la producción de información en ese momento específico. Este proceso se refiere, por lo tanto, a una información, una voz, que migra de una época a otra, transportada de un lugar a otro con el fin de transmitir un mensaje, tal como ocurría con los Chasquis.

En este sentido, el Khipu actúa como una herramienta fundamental en este proceso, especialmente en la interpretación de datos. A partir de una grabación sonora del siglo XIX (un fragmento de Au Claire de Lune), se propone realizar una traducción utilizando un método de codificación a nudos. Este método se instalaría en un espacio expositivo donde se utilizaría tecnología remota o primitiva para posibilitar la comunicación de la información contenida en dicha grabación.

El Khipu es un sistema táctil y espacial de cómputo que emplea matemáticas posicionales, el concepto del cero y distintas formas de encriptación. Más allá de su función como sistema de registro histórico, contable y calendárico, los Khipus también tenían aplicaciones rituales. Gracias a la diversidad de combinaciones de materiales y colores en sus hilos, a la distancia entre estos, a las posiciones y al tipo de nudos que presentan, los Khipus son capaces de generar más de 8 millones de combinaciones, constituyendo un sistema de numeración complejo.

Este sistema de registro es táctil, tridimensional, temporal, portátil y compartido, lo que lo convierte en un medio de comunicación extremadamente versátil. En este contexto, los Khipus se presentan como sistemas que contienen múltiples capas de memoria, que incluyen datos físicos, biológicos, sociales, económicos, históricos y lingüísticos. Esta lógica holística implica que

[96] Durante la redacción del texto de este apartado, se incluyen las ideas y escritos conjuntas/os entre Constanza Piña y Pía Sommer, generando un texto colaborativo y explicativo sobre la realización de un *Khipu* que demuestre las posibilidades de fijación y migración, visualización y sonorización, de los dos primeros versos de *Au Claire de Lune*, poema y canción del siglo XVII que es grabada posteriormente por una voz humana anónima mediante el mecanismo del Fonoautógrafo de Leon Soctt de Martinville en 1860.

su interpretación no se limita a la suma de sus elementos, sino que demanda un análisis que tenga en cuenta su complejidad integradora.

En este mismo sentido, cuando Ilya Prigogine, en su obra El nacimiento del tiempo (2005), sostiene que el universo sería el resultado de una transición de fases a gran escala, podemos plantearnos que lo mismo ocurre con la obra de arte. La información temporal de la obra se desplaza y cambia el curso de su representación, un fenómeno que se observa también en las múltiples facetas del proceso creativo. Durante dicho proceso, registramos diversas observaciones a través de apuntes, reglas imaginarias, mapas, esquemas y una variedad de resultados que nos permiten reconocer que el paso del tiempo es un principio fundamental en la producción artística. En este sentido, las ideas no son fijas. Como lo indicaba Paul Valéry, citado también por Prigogine, la virtud de lo inestable se refiere, en particular, a estados de liberación de la materia, a estados de "no-equilibrio", una expresión científica que podría entenderse aquí como una noción de energía cambiante, maleable y no lineal, resultado de las diversas posiciones de fase durante un proceso creativo. En otras palabras, las operaciones a larga y corta distancia que abarcan este ejercicio de creación corresponden a fases no lineales del tiempo, que derivan específicamente del concepto de "sistemas dinámicos cruzados" propuesto por Prigogine.

Este concepto se refiere a un número indeterminado de cruces materiales e inmateriales que se producen a lo largo del desarrollo de la investigación, generando sinergias en la estructura del estudio mientras se configura con el tiempo. De esta forma, la obra se expande y propaga transversalmente, de manera flexible, a lo largo de todos los componentes del sistema que conforman la tesis, produciendo finalmente uno o varios resultados a partir de las señales, interlaces y transformaciones que emergen durante su recorrido. Según Prigogine, este proceso se refiere a un universo coherente, dado que los sistemas dinámicos están en constante transformación. Esto no se limita solo a las ideas, sino que también incluye la materia, en especial la materialización de esas ideas en la comunicación visual, que son cambiantes en el transcurso del tiempo. Un ejemplo de este proceso dinámico y de transformación se observa en la evolución de la tesis, que comenzó en 2019 con una lectura comparativa sobre poesía sonora europea y latinoamericana. A lo largo de los siguientes cuatro años, mediante entrevistas y aproximaciones con diversos artistas contemporáneos, el foco de la investigación se trasladó y vinculó a un estudio procesual más específico sobre el registro de la voz humana en el siglo XIX.

Ahora bien, ¿cómo se vincula todo esto con la idea de los Khipus? La respuesta radica en la concepción de la obra como un proceso de transición, de codificación y de transformación

constante. Al igual que el Khipu, que permite una lectura dinámica y flexible de la información a través de sus nudos, la obra de arte y su proceso creativo pueden entenderse como una estructura en constante cambio, donde cada fase de la producción genera nuevas combinaciones de datos, sonidos y formas, propiciando una interpretación fluida, multidimensional y no lineal. De manera análoga a los Khipus, que funcionan como sistemas de registro con múltiples capas de información que abarcan datos históricos, sociales y culturales, la obra artística, a lo largo de su desarrollo, se constituye como un contenedor de capas de sentido que se despliega y transforma con el paso del tiempo. Esta estructura dinámica permite que la obra no solo registre sino también reconfigure continuamente su contenido y significado, en un proceso que se extiende y se articula a lo largo de su evolución temporal.

En términos de Prigogine, lo que ocurre es un escape de energía liberada que, en su constante evolución, da lugar a nuevos estados de materia y comprensión sobre los fenómenos, un proceso que se encuentra en el concepto de no-equilibrio. En este estado de entropía, nacen nuevas formas de pensamiento relacionadas con la representación del mundo físico. Esta noción permite comprender ciertos fenómenos de irreversibilidad[97], tales como aquellos momentos en los que un estudio, tocado por un punto de inflexión, ya no puede regresar a su estado inicial. Este proceso de transformación facilita la elasticidad y las fluctuaciones del contenido dentro de un marco naturalmente entrópico. Fue en 2023, cuando la investigación se encontraba en un momento de caos o "enjambre" y se necesitaba enfocar el trabajo hacia respuestas concretas, especialmente en relación con la cuestión de la voz fijada, que volví a contactar a Constanza Piña para retomar una de las ideas que surgió durante nuestra entrevista. Constanza había mencionado su trabajo con los Khipus, lo que de pronto proporcionó una perspectiva más ordenada para abordar la investigación. Las lecturas y reflexiones sobre lo que se materializa y dinamiza se vieron tocadas en un punto clave de la investigación, donde se enfatizó la importancia de lo temporal como un factor sustancial entre lo que se traduce y lo que migra a través de sus estados visibles. Lo interesante fue que, durante la conversación, abordamos también lo intangible, lo cual nos llevó a replantear, desde una solución sonora, la idea de un Khipu narrativo. En ese momento, pensamos en la posibilidad de hacer migrar alguna información contenida en

[97] Asumo que la tesis en sí, contiene un rasgo inexorable de temporalidad, irreversibilidad y caos. Lo que se desarrolle en el tiempo depende de unas cuestiones caóticas que han de estructurarse e instalarse en un tipo de sistema que permita el desarrollo libre y flexible a variaciones, con el fin de acercarse a uno o varios resultados. Esto Prigogine lo comprende como estados de "no-equilibrio" o la llamada *estructura disipativa*, que sería la encargada de permitirnos alcanzar un cierto orden en la propuesta a partir de acciones que tocan irreversiblemente el trabajo, modificándolo y generando cruces en la estructura mediante el proceso de desarrollo. Es en ese sentido que el término *estructura disipativa* busca representar la asociación de las ideas de orden y disipación. Y en este estudio no sólo corresponde a la macro visualización estructural de la tesis (esquema), sino que también en su *modus operandis*: referido específicamente al proceso creativo de la obra, las reflexiones de las/os artistas que configuran las entrevistas de este estudio y la recopilación de material gráfico y audible.

el fonograma de Scott de Martinville de 1860, utilizando este sistema como una metáfora para la traducción de datos sonoros a través del tiempo.

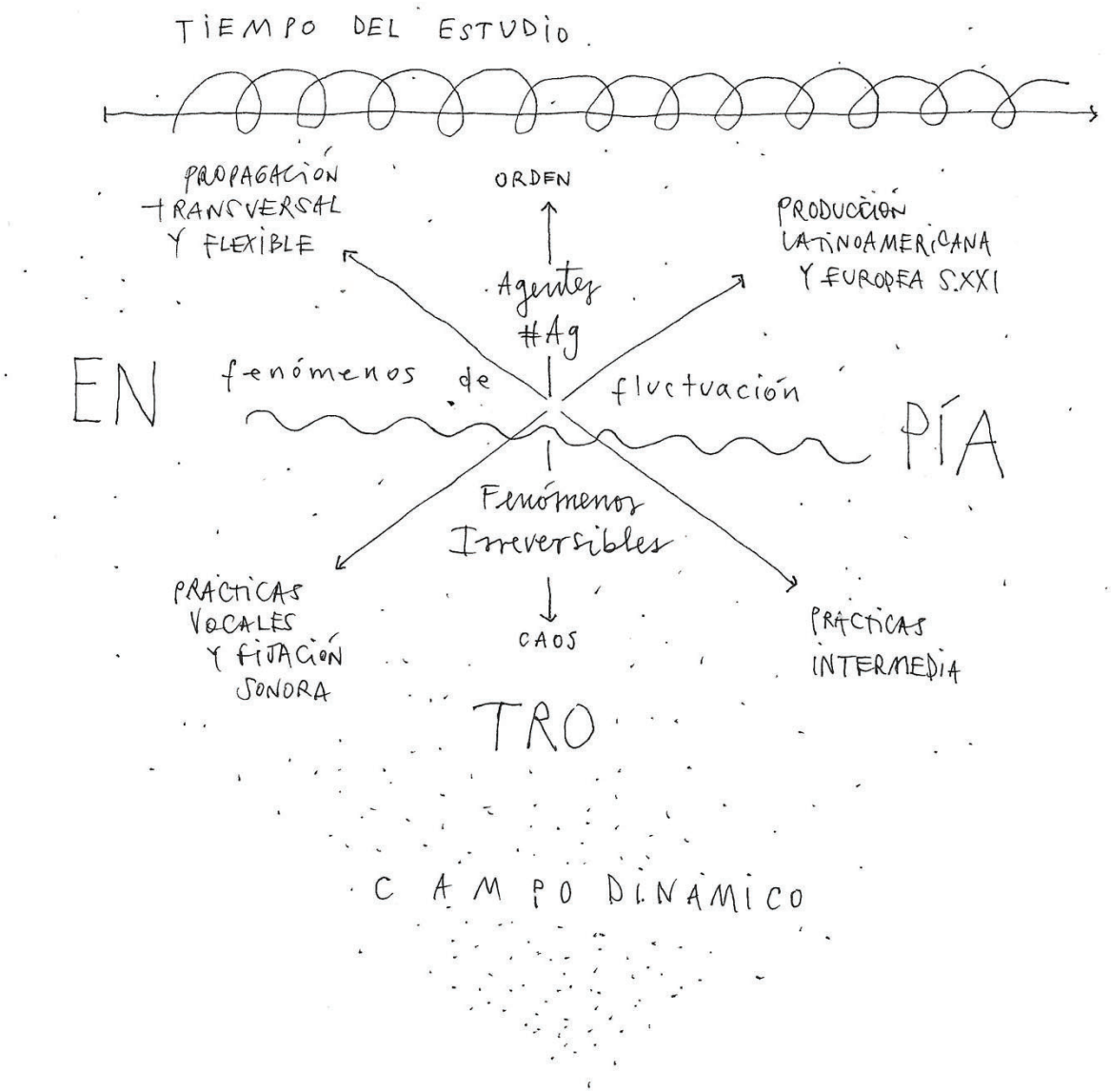


Figura 62. Sommer, P. (2021). Esquema. Archivo personal.

De aquí que la cuestión temporal, junto con las condiciones de irreversibilidad, se desempeñan de manera análoga a los principios de evolución y transformación de la materia, al igual que otros fenómenos complejos en la naturaleza. En este contexto, la relación entre materia, arte y tiempo, y la configuración del Khipu como instrumento de almacenamiento y migración de información, nos acerca a objetivos clave en nuestra investigación, tales como la traducción de mundos sonoros mediante procesos selectivos de codificación. En el caso específico del Khipu, el sistema de cómputo y la participación activa del cuerpo humano resultan fundamentales. El Khipu se elabora manualmente, y es precisamente la intervención del cuerpo, que anuda las cuentas y codifica los datos, la que convierte al cerebro humano en el procesador que calcula y organiza dicha información. Este sistema, de naturaleza digital y decimal, se basa en los diez dedos de las manos, aunque podría extenderse hasta incluir los dedos de los pies, ampliando así su capacidad de almacenamiento. Por tanto, este tipo de sistemas informáticos direcciona las inquietudes de la tesis hacia una dimensión temporal que se configura como una línea de estudio donde los factores materiales y humanos son cambiantes, flexibles, sucesivos y acumulativos. A través de este enfoque, se pueden observar los resultados de la investigación, los cuales se posicionan dentro de una constante interacción entre lo material y lo humano, permitiendo nuevas formas de traducción e interpretación dentro del marco de la obra en estudio.

Ahora, en cuanto a la exploración de los materiales, es relevante destacar la diversidad de artistas y propuestas que han emergido a lo largo de la investigación, un aspecto que también se define por lo temporal. Los resultados obtenidos, que componen una visión colectiva, se aproximan a una elaboración vinculada al concepto de lo heterocrónico[98], del que surgen renovadas formas de pensamiento asociadas a la representación del mundo físico. En este contexto, surge la interrogante: ¿Podría el Khipu ser considerado una partitura gráfica? Si bien no sabemos con certeza lo que Édouard-Léon Scott de Martinville pretendía representar específicamente en 1860 con su Fonoautógrafo, lo cierto es que la fijación de aquella voz

[98] Hay un texto que me parece interesante incluir: "Heterocronías. Tiempo, arte y arqueología del presente", extraído de un portal en internet mientras realizaba algunas búsquedas respecto a la investigación:"Heterocronías pretende reflexionar sobre la convivencia de diversas temporalidades en las prácticas artísticas contemporáneas. Frente a la idea de una evolución lineal e histórica según la cual tanto los medios como los contenidos de las artes tienen un devenir continuo y teleológico, cada vez más es necesario volver la mirada hacia otros modos de pensar la historia y las prácticas artísticas: regresos, caminos perdidos, anacronismos, recuperaciones, convivencias, etc. La arqueología es, en este sentido, el paradigma de la temporalidad anacrónica. Si se ha dicho que la posmodernidad fue el lugar de la hibridación de las artes, quizá sea ahora el momento de pensar en la hibridación de temporalidades. Muchas veces, en la recuperación de caminos no andados encontramos vías alternativas a los caminos sin salida en los que se han convertido muchas de las prácticas artísticas contemporáneas. Frente al tiempo único, el tiempo de la globalización, es necesario hoy pensar sobre los tiempos dispersos de la heterocronía, las rupturas del tiempo dominante y la emergencia de temporalidades de resistencia". Fuente: http://www.cendeac.net/es/actividades/a199 Visitado el 16.07.2022.

anónima nos ha situado ante una encrucijada entre la imagen acústica, el registro visual y la sonoridad que emana de este material. Este cruce de dimensiones, donde la visualidad y la sonoridad se encuentran, plantea nuevas interrogantes sobre cómo la información puede ser almacenada, traducida y representada a través de diferentes lenguajes y tecnologías, y qué nuevos sentidos surgen a partir de la interacción entre estas formas de codificación. Metodológicamente, la creación de una obra flexible nos posiciona dentro de un tipo de sistema igualmente flexible. Esta forma híbrida, abre un campo amplio de posibilidades para que la obra y los resultados de la tesis se expandan de manera significativa.

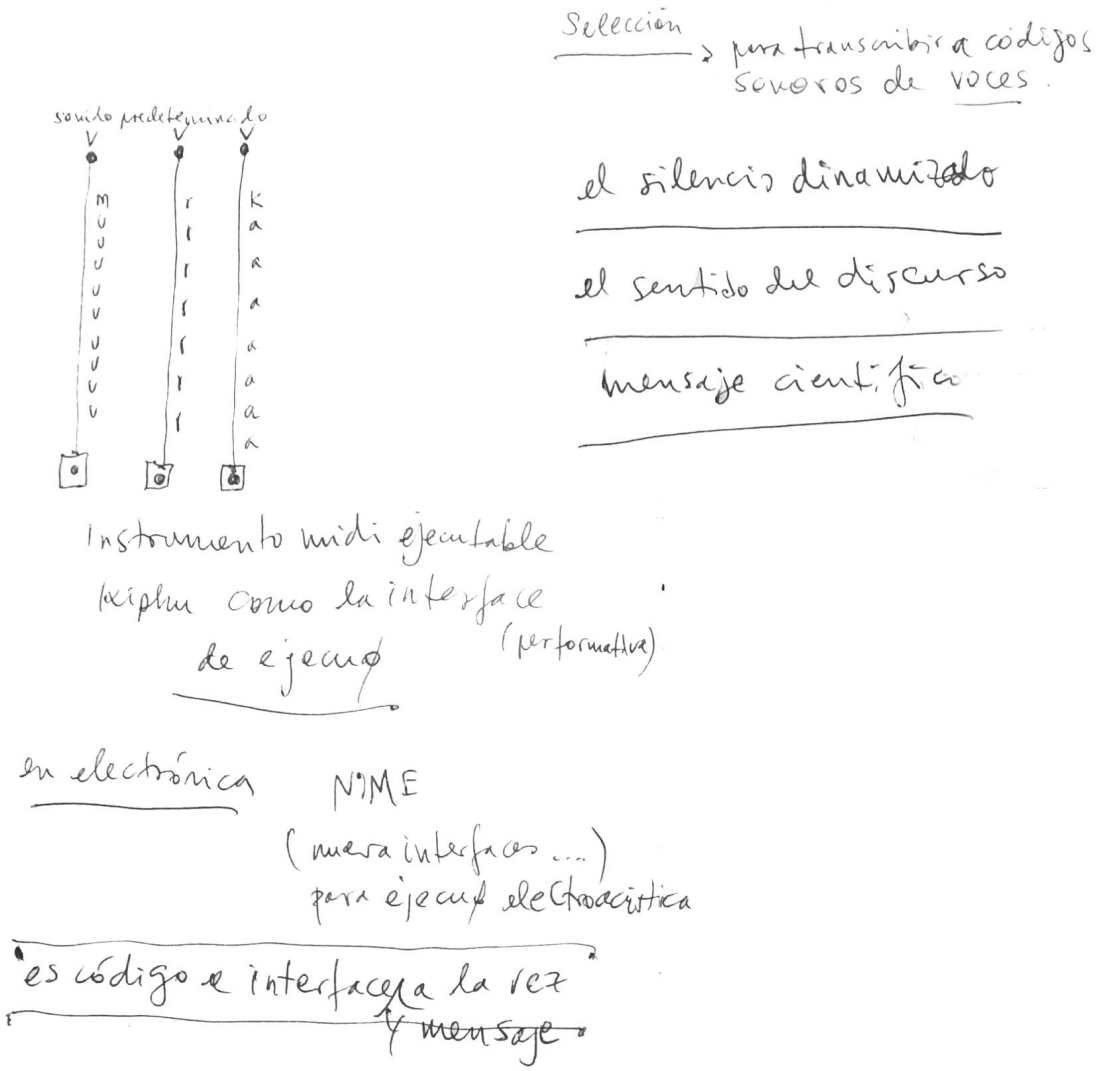


Figura 63. Sommer, P. (2023). Apuntes. Khipu colaborativo. Archivo personal.

III.3.2 Sobre Constanza Piña y los *Khipus* astronómicos.

Venimos tratando la cuestión temporal como un evento entrópico de carácter irreversible, precisamente porque nos encontramos en este punto del estudio en que todas las etapas recorridas comienzan a tomar forma a través de la idea de un Khipu en el espacio expositivo. Como señala Prigogine, estos elementos actúan de manera cruzada dentro de un sistema dinámico, lo que nos permite ahora elaborar una pieza que suma todas las partes. Esta integración de elementos incluye, por ejemplo, la poesía expandida como concepto, la partitura como elemento visual y tecnológico, la migración de datos y ordenación de la información en el contexto del arte digital, la fonografía entendida desde una perspectiva no lineal, el registro de la voz en un contexto histórico, y la constatación de la existencia de un panorama de producción actual colaborativo.

Es en este contexto donde surge el deseo de trabajar y orientar las diversas ideas de este proceso junto a Constanza Piña. Esta artista, cuyo trabajo se centra en el ruido como marco conceptual y fenómeno social y espiritual, está asociada a la escena global de creadoras de circuitos electrónicos, combinando tecnologías primitivas y actuales. Piña concentra una parte importante de su producción en productos electrónicos y textiles hechos a mano, y se dedica a la construcción de antenas y a la exploración de la fantasmagoría del sonido. En 2020, recibió un premio destacado en Ars Electronica por su proyecto *Khipu/Electrotextile Prehispanic Computer*. Su interés ha girado durante más de una década en torno a la relación entre las artes visuales, la interacción del cuerpo con la tecnología, el trabajo con el ruido, el arte textil (tecnologías wearables), así como el diseño de máquinas, dispositivos y chips de electrónica digital (hardware abierto). Entre sus proyectos paralelos se destaca *Corazón de Robota*, con el que ha llevado sus conciertos a diferentes ciudades y países del mundo, y la creación del encuentro tecno-feminista *CyborGrrrls* en México.

Conocí a Constanza Piña alrededor de 2006, en una residencia artística en Viña del Mar, Chile. En esa ocasión, presentó una performance en la que arrastraba objetos de cristal (probablemente botellas) unidas por cuerdas, generando ruidos y sonidos aleatorios a medida que caminaba por el espacio público. La acción poseía un aire de misterio, como un mensaje oculto en una botella. Meses después, la artista realizó una nueva performance en el patio de la Facultad de Artes de la Universidad de Playa Ancha, en Chile. En esta ocasión, las cuerdas estaban atadas a su cuerpo, a sus ropas y a una silla donde se encontraba su madre. Lo que más me

impactó fue la formalidad y la solidez de los movimientos, además de una explicación de Constanza que resonó profundamente: mencionó que las madres guardan nuestras historias, historias que nosotros no recordamos, como cicatrices en el cuerpo que solo ellas pueden contar, mientras que nosotras las codificamos a través de la voz y el relato. Este enfoque "misterioso", en el que los mensajes provienen de otra dimensión, ha marcado gran parte del trabajo de Constanza Piña. Han pasado muchos años desde que trabajamos juntas por última vez[99]; actualmente ella reside en Berlín. Desde 2023, hemos mantenido comunicaciones satelitales intermitentes para dar forma a la propuesta que se ubicará dentro del espacio de esta tesis. A partir de este punto, nos iremos emplazando gradualmente para dar cuenta de la metodología de la obra, el método de codificación, la implementación, el montaje y la exposición de la obra.



Figura 64. Piña, C. (2007). [Performance]. Facultad de Artes de la Universidad de Playa Ancha. Fotografía: Pía Sommer. Archivo personal.

[99] Teatro Mauri de Valparaíso sobre el año 2007 junto a Christina Olguín.

Respecto a los Khipus astronómicos, Constanza Piña descubrió el sistema ancestral de este instrumento de conteo a través de un libro titulado Signos del Khipu: Inca Código Binario de Gary Urton, mientras se encontraba de viaje por Europa en 2012. Fue allí donde se le reveló la idea de estas informaciones que se anudan en cuerdas y se codifican en nudos, utilizando un sistema binario y decimal. Lo que particularmente llamó su atención, y que relata en su última entrevista realizada por el Museum of Latin American Art (MOOLA) en 2024, es que la tecnología digital ya tenía un antecedente textil en el continente sudamericano, proveniente de las culturas ancestrales.

En 2013, Piña acudió al Museo Etnológico de Berlín, donde se encuentran la mayoría de los Khipus del mundo, y también visitó museos de arte precolombino en Chile, Cuzco, Lima y Ecuador, donde se conservan algunas piezas. Fue a partir de esta serie de viajes que la artista se acercó más a la investigación para desarrollar un laboratorio donde pudiera compartir y sociabilizar la información recopilada. En una de sus estancias en México, se unió a un grupo de mujeres para trabajar en la idea de "digitar" cierta información. Como ella misma señala, “ya nuestros antepasados anudaban la información utilizando los dedos, codificando la información con los dedos y el cerebro como una interfaz procesadora. Aprendieron este código utilizando los dedos y la lana como material” (Piña, C. 2024). Este grupo comprendió que para poder entender un Khipu había que hacerlo. Reflexionaron sobre las tecnologías actuales sin esta información ancestral, sobre cómo anudar la lana de alpaca y el hilo de cobre, sobre cómo las cuerdas, como material conductor, podrían conectarse a un circuito electrónico y transformarse en una antena unida a un amplificador. Aunque la palabra "Khipu" significa "nudo" en la ortografía quechua contemporánea, Piña propone que la acepción correcta sea "nudos que hablan", dado que estos nudos codifican una información que "habla" en un lenguaje oculto.

La búsqueda de Constanza Piña no solo abarcó aspectos técnicos y conceptuales, sino que también tocó un ámbito político y reivindicatorio relacionado con tecnologías que fueron destruidas y prohibidas durante la colonización. Este enfoque grupal permitió canalizar la exploración y plantearse preguntas como la de situar estos sistemas de cómputo ancestrales en el contexto de la computación actual. En ese sentido, las máquinas de telar y la figura histórica de mujeres que contribuyeron a la producción electrónica, como Ada Lovelace, fueron esenciales para configurar un panorama de producción en el que se integraban tanto lo ancestral como lo contemporáneo. El Khipu de Constanza Piña fue finalmente publicado en 2020 por la plataforma Arte y Medios, en palabras de la propia artista, destacando la importancia de este proyecto en la

exploración de la memoria ancestral y su relación con las tecnologías actuales, Constanza Piña (2022) se refiere:.

> Los inca khipu son dispositivos textiles para registrar información, hechos de hilos de algodón o fibra de camélidos que almacenan datos codificados como nudos. Esta pieza es una computadora textil de código abierto basada en la fabricación de un khipu astronómico. Sus cuerdas fueron tejidas a mano con lana de alpaca y alambre de cobre. Funciona como una antena para campos electromagnéticos que está conectada a un circuito amplificador. Los datos codificados en él corresponden a: una clasificación espectral de las estrellas en la constelación de Boötes; al calendario lunar; un eclipse solar; dos terremotos, y la posición elíptica del sol y la luna en el momento del nacimiento de cada una de las mujeres que creamos este proyecto […] khipu es una interpretación artística y sonora sobre la tecnología y la historia de nuestros antepasados, destinado a expresar cómo el universo está gobernado por proporciones numéricas armoniosas. Lo que escuchamos es la amplificación de las vibraciones de un espacio inaudible, las voces de los espectros que visitan el vacío, una partitura celeste, la música de las esferas: la voz del silencio.

De manera aún más específica, la artista me proporcionó información valiosa sobre los diferentes tipos de Khipus según el tipo de información que almacenaban. En primer lugar, existen los khipus administrativos, que eran utilizados para llevar cuentas y cálculos. Luego, están los khipus narrativos, que contienen biografías, historias y poesía, lo que los convierte en una forma de comunicación y preservación de relatos. Por último, los khipus astronómicos fueron los que más me interesaron, ya que actuaban como oráculos del tiempo, registrando datos relativos a la observación del cielo y fenómenos cósmicos. De los khipus conocidos hasta la fecha, se sabe que el 85% de ellos almacenaba información numérica, mientras que el 15% restante estaba destinado a guardar narraciones y relatos. Además, los khipus estaban asociados a otros sistemas de cómputo, como la yupana, una tabla utilizada para realizar operaciones aritméticas complejas, y los tocapus, un sistema geométrico de escritura logográfica que se tejía sobre textiles o se trazaba sobre madera y cerámica. En esto, es fundamental destacar que, para la cosmovisión andina, el acto de anudar no solo tenía una función práctica, sino que representaba metafóricamente el acto de vinculación o compromiso, como un pacto social o una constancia de lo que cada miembro de la comunidad aportaba. Esto refuerza los principios de reciprocidad y solidaridad que eran esenciales en la organización social andina. Se dice que los khipucamayucs

(los encargados de leer y mantener los khipus) realizaban lecturas rituales de los khipus narrativos en el contexto de performances sociales, en las que compartían la información contenida en los khipus y relacionaban los signos con la actualidad, generando una interpretación colectiva que unía el pasado y el presente en un acto de comunicación ritual.

III.3.3 La idea del *Khipu* como poema expandido.

Para comprender las dimensiones anteriores y establecer conexiones sobre la expansión de la escritura o el trabajo con fonemas, partiendo de una idea de registro o fijación de una experiencia, un contexto o unas sonoridades, es necesario abordar la construcción de los Khipus de manera integral. Estos instrumentos de registro abarcaban las extensiones del cuerpo y la experiencia, más allá de la interpretación convencional de este dispositivo. Es fundamental, en primer lugar, referirnos al sentido decimal que los Khipus implicaban, como lo describe Constanza Piña en una de nuestras sesiones virtuales de laboratorio en octubre de 2024.

En primer lugar, ella explicó que los Khipus utilizaban tres tipos de nudos distintos, cada uno con su propio significado numérico. El nudo simple, que consistía en una vuelta, representaba una unidad. Luego, existían los nudos largos, que variaban entre 2 y 9 vueltas, y el nudo en forma de ocho, que también significaba una unidad. La ausencia de nudo, por su parte, representaba el número cero. La posición de los nudos en la cuerda indicaba una estructura jerárquica numérica, donde los nudos simples podrían representar unidades, decenas, centenas, millares, etc. El espacio entre las cuerdas también contenía información relevante, ya que muchos Khipus agrupaban las cuerdas de diez en diez, con separaciones equidistantes entre cada decena.

En segundo lugar, la lectura binaria y la forma de anudar eran cruciales para la interpretación. Según Constanza, si el nudo se hacía hacia la derecha o hacia la izquierda, esto agregaba un factor binario al valor numérico del nudo, representando los valores de 1 o 0. Además, el torcido de la cuerda también compartía un valor binario. Este factor binario se reconocía como S o Z, o incluso como "piedra blanca" y "piedra negra". De igual forma, el color y las tonalidades de los hilos que formaban las cuerdas poseían una carga simbólica y eran clave para la codificación binaria. Para los Incas, los colores estaban divididos en dos grupos: el "Arco iris rojo", compuesto por colores más claros mezclados con amarillo, y el "Arco iris de luto", que incluía colores más oscuros mezclados con tonos violetas. Además, las cuerdas podían estar

atadas a la cuerda principal de manera recta o en espiral, lo que influía en la manera en que se desplegaban, ya sea colgando o extendiéndose hacia arriba. Por último, el material utilizado para las cuerdas, ya sea lana o algodón, también se contaba como un factor binario, siendo este un elemento que reforzaba la complejidad y riqueza de la información almacenada en los Khipus.

Entonces, "… hay estudios que señalan la importancia del factor físico en la producción manual de los khipus, a un grado tal que, para poder entender su codificación, y tener una comprensión general de este dispositivo, habría que tener la experiencia de manufacturarlo. La idea es que estos sistemas de memoria no son solo objetos externos, sino que están íntimamente ligados al cuerpo humano. Al crear y manipular estos nudos, las personas incorporan sus experiencias, conocimientos y emociones en el objeto. La creación de un nudo puede ser un acto que involucra el cuerpo entero, desde las manos hasta la mente, y cada nudo puede representar una memoria o una experiencia particular", dice Constanza.

Los sistemas de memoria basados en cuerdas, no son solo herramientas para almacenar información, sino que también son expresiones de la experiencia humana. Al estudiar estos sistemas, se busca entender cómo el cuerpo y la mente trabajan juntos para crear y recordar, y cómo estos sistemas pueden ser una forma de conectar con nuestro pasado y nuestra identidad. Por otro lado, en el factor social, el acto de anudamiento representaba metafóricamente el acto de vinculación o compromiso. Es un pacto social que plasma cómo cada familia ha aportado a la comunidad. Una muestra de que la reciprocidad y la solidaridad funcionan.

> En julio del 2017 en la Ciudad de México, un grupo de cinco mujeres conformamos un laboratorio experimental de creación, llamado "Computación textil y sonificación de espectros", con el fin de estudiar los signos del Khipu Inca tradicional y las analogías entre este sistema de nudos y el sistema de codificación binaria actual. A través de una metodología interdisciplinaria, profundizamos en su historia, simbolismo y potencial como sistemas de computación precolombinos. Esta investigación artística sobre Khipus incorporó antropología, ciencia, tecnología, historia y género.
> (Piña, C. 2024).

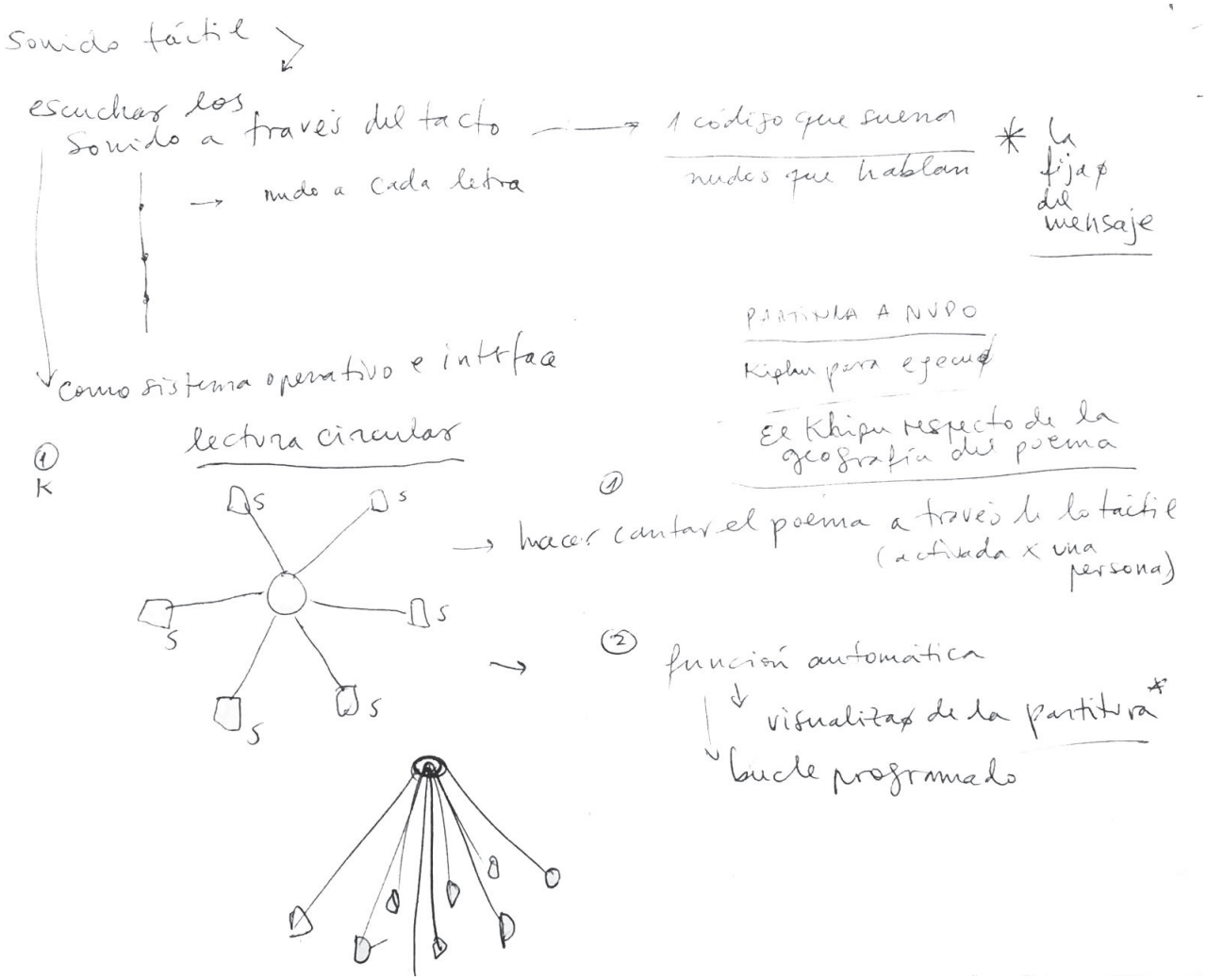


Figura 65. Sommer, P. (2023). Apuntes. Khipu colaborativo. Archivo personal.

III.3.4. *Au Claire de Lune.*

"Au Claire de Lune" es una pieza de gran significado histórico y cultural. Originalmente escrita como una canción popular francesa en el siglo XVII, se ha mantenido como una de las composiciones más representativas del repertorio musical francés. La letra, que se encuentra en cuartetos de versos, se compone de seis estrofas que transmiten una atmósfera romántica y melancólica. En cuanto a su representación musical, la estructura de la canción refleja un suave movimiento melódico y armónico, adecuado a su naturaleza lírica y poética. Musicalmente, "Au Claire de Lune" sigue la forma de una balada, común en la música popular francesa de la época, con un acompañamiento de cuerdas o piano que le da un tono suave y fluido. En las interpretaciones más modernas, se ha versionado de diversas formas, desde arreglos para piano solo hasta ejecuciones en orquesta o acompañamiento vocal con diferentes estilos y recursos.

Es interesante cómo esta obra no solo pertenece al ámbito literario y musical, sino también a la historia de la fonografía, pues la primera grabación de la voz humana se realizó en 1860 por Édouard-Léon Scott de Martinville con su fonoautógrafo, donde, aunque no se trataba de una grabación audible, logró fijar el sonido de la voz humana cantando "Au Claire de Lune". Este hecho histórico conecta directamente el registro sonoro con el desarrollo de la tecnología de grabación y la preservación de la voz humana, un aspecto esencial en la evolución de la música y la experimentación sonora. Es musicalmente representada de la siguiente manera:



Figura 66. *The European Piano Method, Fritz Emonts, vol 1 (Ed. Schott) - Pàg. 79*

Se cree que *Au Claire de Lune* fue compuesta por Jean Baptiste Lully (1632-1687) cogiendo el personaje *Pierrot* de la comedia italiana del S XVI. Pierrot era la máscara secundaria de Pedrolino (Pierotto) una suerte de arlequín. En 1819, Jean Gaspar Baptiste Deburau le da carácter y apariencia e interpreta a Pierrot como mimo bajo el nombre de "Baptiste". A partir de aquí son múltiples las manifestaciones; lo curioso es que en muchos casos se mantiene el título y únicamente cambia el poema o la letra, la musicalidad o su exposición. En 1860 se hace la grabación con el Fonoautógrafo de dos de sus primeros versos como autoría de Édouard-Léon Scott de Martinville y un año más tarde, Gabriel Fauré tomó el poema "Claire de Lune" de Verlaine y compuso la pieza para voz y piano "Clair de Lune", lo mismo que Claude Debbusy:

> …se inspira en Paul Verlaine para componer en 1882 "Fêtes Galantes", un conjunto de canciones para voz y piano que escribió en una de sus visitas a la residencia de los señores Vasnier en Ville d'Avray. En ellas Debussy pone música a cinco de los poemas de Verlaine que integran sus "Fêtes Galantes": "Pantomime", "Mandoline", "En sourdine", "Clair de lune" y "Fantoches". Las tres últimas serían revisadas en 1891 y publicadas de nuevo, corregidas, en 1903.[100]

En 1884, Albert Giraud (1860-1929) poeta simbolista belga, crea un ciclo de 5 poemas basados en el personaje de la comedia del arte. En 1912, Arnold Schöenberg compone *Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds,/ Pierrot Lunaire, Op.21* (Tres veces siete poemas de Pierrot Lunaire de Albert Girauds). Ahora, todos estos ejemplos, incluyendo las primeras composiciones de Bethoven (1770-1827) como la creación de la *Sonata Claro de Luna* (1801), un cuento de Guy de Maupassant de 1883, *Claro de luna*, una revista femenina española publicada entre 1959 y 1972 o la película argentina *Claro de luna* (1942) dirigida por Luís César Amadori, corresponden a un evento astronómico del mismo nombre. Es así: "… un claro es la luz solar que un astro refleja sobre otro, y que disipa las tinieblas de la noche en este último. El claro de luna es la iluminación nocturna de la Tierra por la luz solar reflejada en la Luna".[101] Esta conexión directa con lo solar y lo astronómico nos abre un portal de relaciones a trabajar y desarrollar: por una parte tenemos el peso histórico de la composición, después los diversos tratamientos artísticos y tecnológicos

[100] Fuente: https://elblogdeatticus.blogspot.com/2010/03/clair-de-lune-verlaine-faure-y-debussy.html. Recuperado el 27.03.2024.

[101] Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Claro_de_luna_(astronom%C3%ADa). Recuperado el 27.03.2024.

por los que ha pasado esta pieza y finalmente, esta *iluminación nocturna* que intentaremos representar al igual que la metáfora de *la voz fijada* en el espacio expositivo.

III.3.5. Metodología de la Obra.

Este proyecto busca hacer visible *la voz fijada* a través de la materialización de los fonemas en un Khipu narrativo, activado por la vibración de los 27 fonemas de la grabación de los dos primeros versos de Au Clair de Lune. El objetivo es hacer que esos sonidos, como una imagen acústica, se plasmen en un medio tangible, en este caso, el Khipu. Aquí es donde entran en juego los altavoces (speakers) que, al generar las vibraciones sonoras, activan físicamente las cuerdas del Khipu.

Desglose del proceso:

1. Identificación de los fonemas: El primer paso sería hacer una transcripción fonética exacta de los 27 fonemas presentes en la grabación de la voz de Martinville. Esto implica identificar cada sonido individual que forma las palabras grabadas. Para facilitar este proceso, podemos asociar los fonemas con las palabras y las características de las vibraciones sonoras que corresponden a cada uno.

A U C L A I R E D E L U N E M O N A M I P I E R R O T

"Au clair de la Lune, Mon ami Pierrot".

A continuación, estos fonemas se estructuran en 27 unidades que corresponderán a 27 cuerdas del Khipu. "Au clair de la Lune" (aproximadamente 14 fonemas), "Mon ami Pierrot" (aproximadamente 13 fonemas).

2. Relación de los fonemas con las cuerdas del Khipu: Cada fonema se asignará a una cuerda específica del Khipu, y se vinculará con los parámetros de la vibración. Los fonemas se pueden analizar en términos de: Tonalidad: cómo cada fonema varía en su frecuencia. Intensidad: cómo

la modulación del volumen afecta al fonema. Duración: cuánto tiempo dura la emisión de cada fonema.

3. Uso de los altavoces (speakers): La vibración de los fonemas se reproducirá a través de los altavoces. Estos altavoces estarán dispuestos de manera que la vibración sonora de cada fonema sea transmitida a las cuerdas del Khipu. A medida que se reproduce cada fonema, las cuerdas del Khipu comenzarán a vibrar, visualizando físicamente la energía contenida en esos fonemas.

4. Cuerdas como medio visible de la vibración: Cuerdas del Khipu, se utilizarán 27 cuerdas, cada una representando un fonema. La vibración generada por los altavoces producirá movimientos visibles en las cuerdas, reflejando las características sonoras (tono, volumen, duración) de los fonemas. Las cuerdas se dispondrán de manera que las vibraciones generadas por los altavoces actúen directamente sobre ellas, permitiendo que los espectadores vean cómo se manifiestan las imágenes acústicas en el espacio físico.

5. Materialización de la palabra como imagen acústica: La vibración de las cuerdas no solo será una representación sonora, sino también una visualización de la palabra como materia. Al hacer visible la vibración de los fonemas sobre las cuerdas, creamos una instalación multimodal, donde la palabra es visualizada y sentida a través de la vibración. Este trabajo no solo hace visible la vibración de la voz humana, sino que también convierte la voz fijada en algo material, permitiendo que el espectador vea y sienta el sonido a través del Khipu. Las cuerdas se convierten en una especie de memoria tangible de los fonemas, generando una conexión entre lo acústico y lo visual.

6. Concepto de la "palabra como imagen acústica": La idea de que la palabra se convierte en una imagen acústica se refiere a que no solo escuchamos los fonemas, sino que estos se convierten en una representación visible y perceptible. Al hacerlo a través de las cuerdas del Khipu, se establece una conexión entre la oralidad histórica de los pueblos andinos y la grabación de la voz humana del siglo XIX. La acción de fijar la voz a través de la vibración en el Khipu es un acto de hacer visible lo invisible, de materializar lo inmaterial, usando un sistema de codificación ancestral para dar forma a la tecnología de la voz grabada.

7. Analizar el contenido y el contexto de la grabación hecha en 1860. Se sabe que esta grabación no es perfectamente clara como una grabación moderna, pero proporciona un registro sonoro interesante de la voz humana. Es importante anotar las características sonoras de la grabación: duración, tonalidad, modulación y ritmo. El siguiente paso es establecer cómo los fonemas de la grabación de 1860 se pueden asociar con los nudos y cuerdas del Khipu narrativo. La idea es que cada fonema puede corresponder a un nudo específico, y a través de la relación binaria y el uso de la cuerda, estos fonemas pueden representarse como información que se "anuda" y se transmite. **Nudos:** Los nudos del Khipu pueden asociarse con los fonemas en función de la cantidad de vueltas, el sentido en que se anudan (derecha/izquierda), y el color de la cuerda. Esto puede representar una codificación binaria similar a la manera en que los fonemas están estructurados en sonidos y tonos. **Cuerdas:** Las cuerdas podrían ser utilizadas para representar diferentes aspectos sonoros de los fonemas, como tono, intensidad y duración, utilizando los 27 fonemas como puntos de referencia. **Interpretación:** El Khipu narrativo en este contexto serviría como un dispositivo para codificar la grabación de la voz de Martinville, representando la información en un formato visual y táctil, similar a cómo los pueblos andinos utilizaban este sistema para almacenar información.

8. Otra sugerencia es basarse en la numerología como aquí se muestra:

https://www.lahoradesalta.com.ar/2009/07/23/nmerologia-como-transformar-las-letras-en-numeros/

9. Valorar una perspectiva de género y ciencia: Legado femenino. Analizamos el papel de las mujeres en la historia de la ciencia, la computación y la astronomía, y su relación con sistemas de conocimiento basados en la ciencia y la naturaleza. Cuerpos y memoria: Estudiamos los sistemas de memoria basados en cuerdas ("rope memories") y la experiencia de codificar manualmente en especial la referencia histórica de las Little old ladies memories [memorias LOL].

10. Una vez que tenemos la relación entre los fonemas y los nudos del Khipu, podríamos activar el Khipu narrativo de dos maneras: Primera opción sería que cada fonema podría ser activado mediante la vibración de los nudos del Khipu. La vibración de las cuerdas asociadas con cada fonema podría generar una representación sonora o una vibración que refleje el sonido original de la grabación. La segunda opción, es que podríamos también intentar hacer vibrar las 11 notas de la melodía de "Au Claire de Lune", como un elemento adicional que encierra el concepto de codificación de la información en un sistema sonoro más cercano a la partitura. El siguiente paso sería detallar cómo organizar y secuenciar los nudos en el Khipu para producir una

vibración sonora que se corresponda con los 27 fonemas. Esto implicaría: asignar a cada nudo un fonema correspondiente de la grabación. Luego, determinar la cantidad de vueltas para cada nudo, dependiendo de la intensidad, el ritmo o la duración del fonema. Finalmente, ajustar la posición de cada cuerda para hacer una relación con el carácter binario de los fonemas.

11.Materialidad y tecnología: Empleamos lana de alpaca y hilo de cobre para hilar las cuerdas.

12. Documentación: Desarrollamos un blog y un libro para registrar el proceso creativo y los resultados de la investigación y el proyecto por medio de fotos y texto.

13. Exposición: Instalación sonora: Diseñamos una instalación espacial que proyecta la obra y crea una experiencia inmersiva para las/los espectadores. Pruebas y ajustes: Realizamos pruebas de sonido y ajustamos la iluminación.

14. Sería necesario realizar pruebas: verificar que la vibración del Khipu está generando los sonidos o la interpretación correcta de la grabación. Si es necesario, se pueden hacer ajustes en la disposición de los nudos o las cuerdas, afinando la relación entre el Khipu y la grabación original.

III.3.6. Cuestiones previas al método de codificación.

- Contexto histórico: Exploramos ejemplos de traducción actual. En vista de que vamos a traspasar cada uno de los fonemas de la frase que corresponde a la primera grabación de l a voz humana a nudos. Para esto hay que asignar un valor a cada letra.
- Codificación en los khipus: Estudiamos los signos, nudos, hilados y colores de los khipus.
- Sistemas de Codificación: Investigamos diversas técnicas de codificación y encriptación, desde sistemas numéricos (binario, ascii, decimal, hexadecimal, etc) hasta representaciones gráficas y textuales, (logogramas, pictogramas, caligramas, alfabetos antiguos).

- Codificación alfanumérica: estudiamos formas de pasar de números a letras.

- Cómo se escriben estos sonidos y cuáles son los medios / qué es lo que se traduce: una voz anónima proveniente del pasado / *fijar* el discurso de una obra / sistema gráfico de escritura.

- ¿Si los fonemas son las unidades mínimas del sonido y el fonoautógrafo visualiza estas unidades de manera abstracta, sería necesario utilizar un sistema alfabético para representar el sonido transcribiéndolo en los nudos del khipu, o podríamos explorar una representación más directa basada en las formas de onda mediante la vibración de sus cuerdas?

- ¿Debería el Khipu contener un mensaje que pueda ser traducido al español? ¿Es posible que el mensaje del Khipu sea puramente sonoro?

- ¿Podríamos concebir nuestro Khipu como una partitura musical o como un libro? En caso de ser un libro, ¿sería un libro que se escribe, se lee o ambos? En caso de ser una partitura, ¿se puede escuchar? qué escucharemos sonidos, fonemas, tonos o palabras?

- Sobre el Khipu y su relación con la voz:
  ¿Podemos considerar al Khipu como un código sonoro que vincula lo visual y lo auditivo y lo táctil?
  ¿Cómo podemos incorporar la dimensión táctil del Khipu en la obra?
  ¿La fijación de la voz en el Khipu puede interpretarse como una metáfora de la captura del sonido de las palabras?

- Sobre el contexto y el significado:
  ¿Reflejará esta voz un contexto histórico y cultural particular o varios?

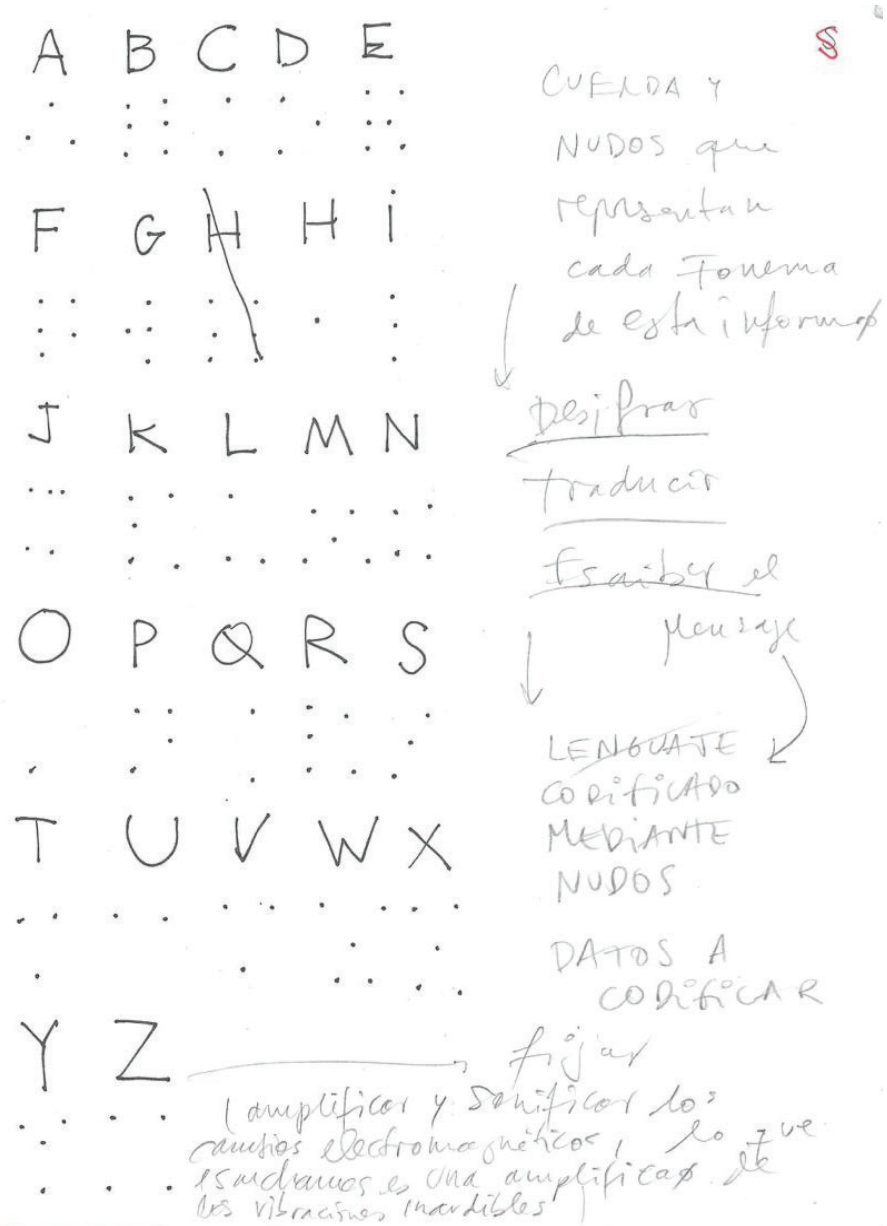


Figura 67. Sommer, P. (2023). Traducción alfabética (fonemática-textual) a código imaginario y abierto. Estudio preliminar Khipu narrativo. Archivo personal.

III.3.7. Implementación de la obra.

Posibilidades: Táctil / se activa solo / se reproduce en el momento.

Materiales en razón del Khipu de 27 fonemas:

- Cuerdas: 27 cuerdas de algodón crudo de 3 metros de largo y un diámetro de 5-8 mm para permitir una fácil manipulación y creación de nudos.
- Péndulos: 27 pesos de plomos cónicos.
- Soporte: Anclado a la pared.

Materiales en razón del Khipu de 11 notas[102]:

- Cuerdas: 11 cuerdas de algodón crudo de 3 metros de largo y un diámetro de 5-8 mm para permitir una fácil manipulación y creación de nudos.
- Sistema de sonido: 11 altavoces de 8 ohmios y 10 cm de diámetro, conectados a 11 reproductores MP3 o a un computador con Ableton Live y una interfaz de audio de 11 canales.
- Péndulos: 11 pesos de plomos cónicos con ápice puntiagudo para crear péndulos al final de cada cuerda.
- Soporte del papel: Un rodillo de madera de 1,5 m de ancho con manivela, un tubo con soporte y un rollo de papel ahumado con el hollín de una lámpara de 1,5 m de ancho y 10 m de largo.
- Elementos de conexión: 11 resortes, hilo transparente y 11 cáncamos.

[102] Codificación: Para este prototipo, proponemos utilizar los quipus como soporte para una partitura musical. Cada nudo representará uno de los once tonos de la primera frase de "Claro de Luna". A través de esta codificación, exploraremos las posibilidades de traducir el lenguaje musical a un sistema de nudos.

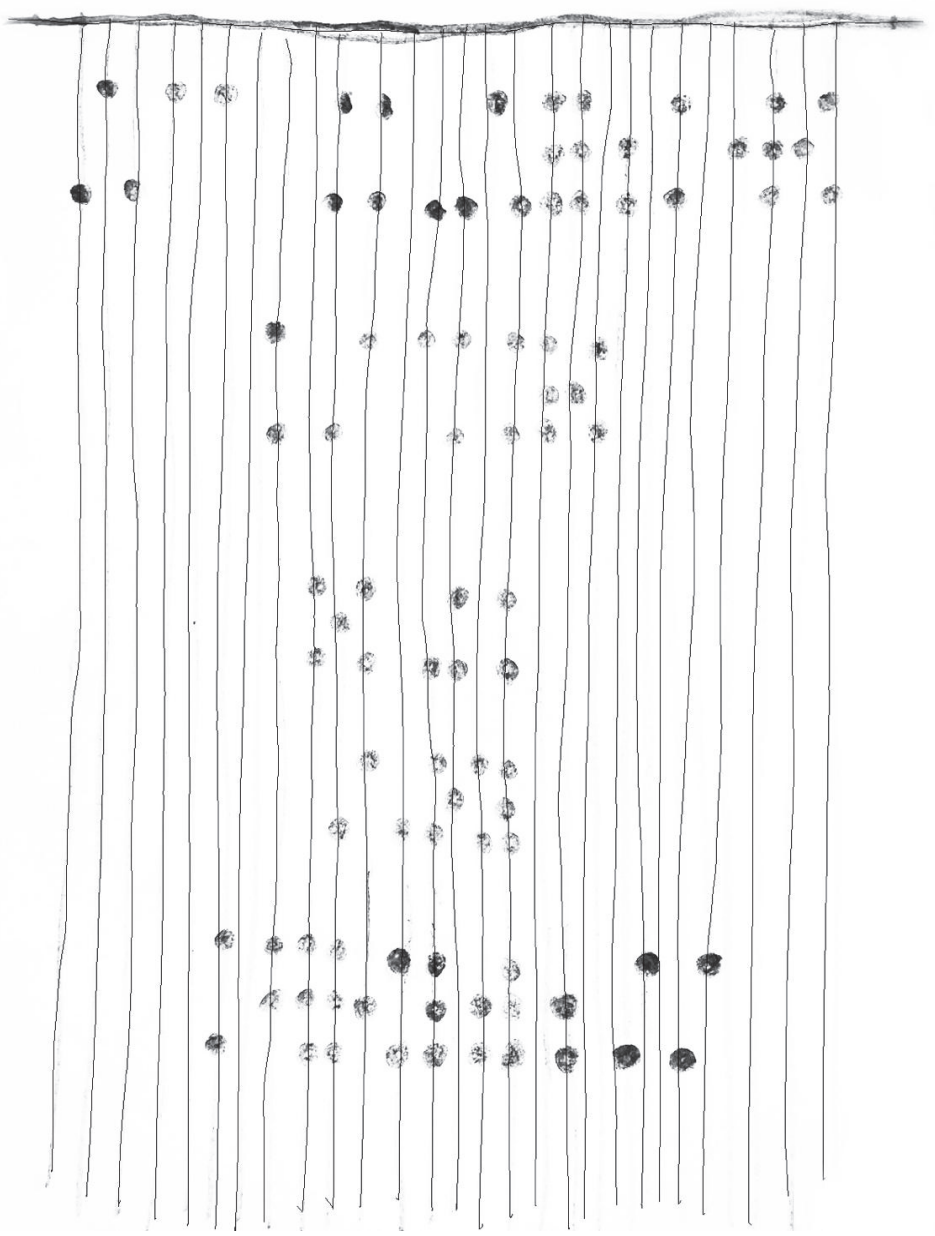


Figura 68. Sommer, P. (2024). Dibujo. Archivo personal.[103]

[103] El contenido del mensaje se refiere a la grabación de *Au Claire de Lune*. Método de traducción del alfabeto tradicional a puntos y nudos en razón de un Khipu de 27 cuerdas que corresponde a los 27 fonemas de los dos primeros versos de Au Claire de Lune.

III.3.8. Montaje y exposición.

Pasos generales:

1. Disposición de las cuerdas: Se organizan las 27 cuerdas de manera que cada una esté asociada a un fonema.
2. Configuración de altavoces: Colocamos altavoces que reproduzcan los fonemas y la melodía de Au Clair de Lune.
3. Vibración: Los altavoces activan las cuerdas, que se mueven visualmente en respuesta a las vibraciones.
4. Interacción del público: Los visitantes pueden ver las cuerdas moverse, como una representación tangible de la vibración de la voz y los fonemas.
5. Esta experiencia multisensorial abre un nuevo entendimiento sobre la voz fijada y su materialidad, utilizando un sistema tecnológico ancestral (el Khipu) para representar fonéticamente la grabación de la voz humana de Martinville y un poema musical de la tradición francesa.

Espacio: Se requerirá una sala de 8 m² y 3 m de altura con paredes de color gris oscuro. Un pentagrama musical de 1,5 m de largo se pintará en una de las paredes a la altura promedio de la vista humana. En el techo se colocarán 11 cáncamos en línea recta, paralelos al pentagrama. De los cáncamos colgarán hilos transparentes de unos 70 cm de largo.

Instalación: Los altavoces se dispondrán en el suelo, formando un arco de aproximadamente 5 metros de longitud. Cada altavoz, separado unos 4.2 centímetros del siguiente, se conectará a un reproductor de audio. A cada diafragma de los altavoces se unirá un resorte, y a este, una cuerda de 3 metros.

Las cuerdas: Se extenderán diagonalmente desde el resorte hasta un punto ubicado a unos 70 centímetros del techo, utilizando para ello unos 3 metros de cuerda. El extremo superior de cada cuerda se fijará al extremo inferior del hilo transparente atado a cada uno de los cáncamos del techo. Al otro extremo de la cuerda, se le fijará un peso de plomo suspendido, quedará cerca del suelo, exactamente frente al pentagrama dibujado en la pared y arriba del rodillo con papel. Los pesos de plomo se ajustarán en altura para que rocen ligeramente el papel.

El largo: De la porción colgante de cada cuerda será de unos 2 metros. A lo largo de este tramo, habrá nudos en los puntos exactos que corresponden a las alturas de las notas musicales en un pentagrama. De esta manera, al situarse frente al pentagrama dibujado en la pared, el espectador podrá apreciar directamente la correspondencia entre los nudos y las notas musicales, visualizando una partitura espacial y tridimensional.

Activación: Cada uno de los once parlantes reproducirá individualmente uno de los tonos que componen la melodía de la primera frase de 'Claro de Luna', permitiendo así una escucha especializada de la pieza. Las ondas sonoras transducidas por los altavoces provocarán vibraciones en los resortes conectados a ellos, transmitiendo estas vibraciones a las cuerdas. El movimiento oscilatorio de las cuerdas, inducido por las vibraciones, pondrá en movimiento los pesos de plomo suspendidos. El espectador podrá activar manualmente el movimiento del rodillo mediante la manivela. Los plomos, al rozar el papel ahumado sobre el rodillo en movimiento, trazarán líneas onduladas que representarán visualmente las frecuencias de cada nota. De esta forma, el sonido se fijará materialmente en trazos paralelos a modo de visual en tiempo real.

Tiempos: La producción de la pieza tomará el tiempo de un mes y la instalación una semana.

NOTA: existe la opción de utilizar un computador con una interfaz de audio de 11 canales en vez de los 11 reproductores de audio. Para el caso del Khipu anclado a la pared: 27 cuerdas de 3 metros, al final tiene un peso. Posibilidades: El *Khipu* establece un diálogo in situ con *eso que se oye* y que proviene de un mensaje a distancia. La voz que está fijada a *primera vista* no suena, pero se ve.

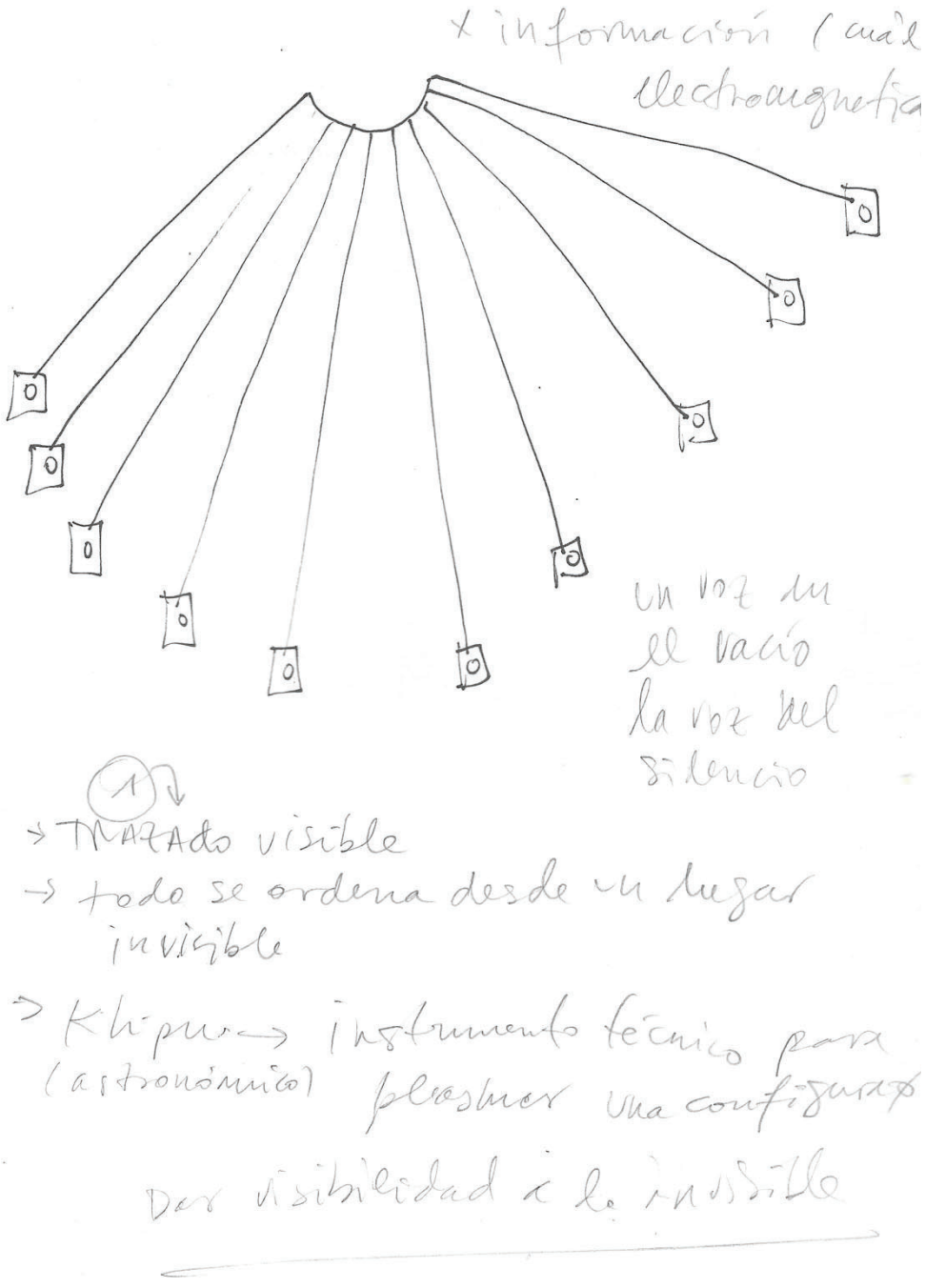


Figura 68. Sommer, P. (2024). Esquema. Khipu colaborativo. Archivo personal.

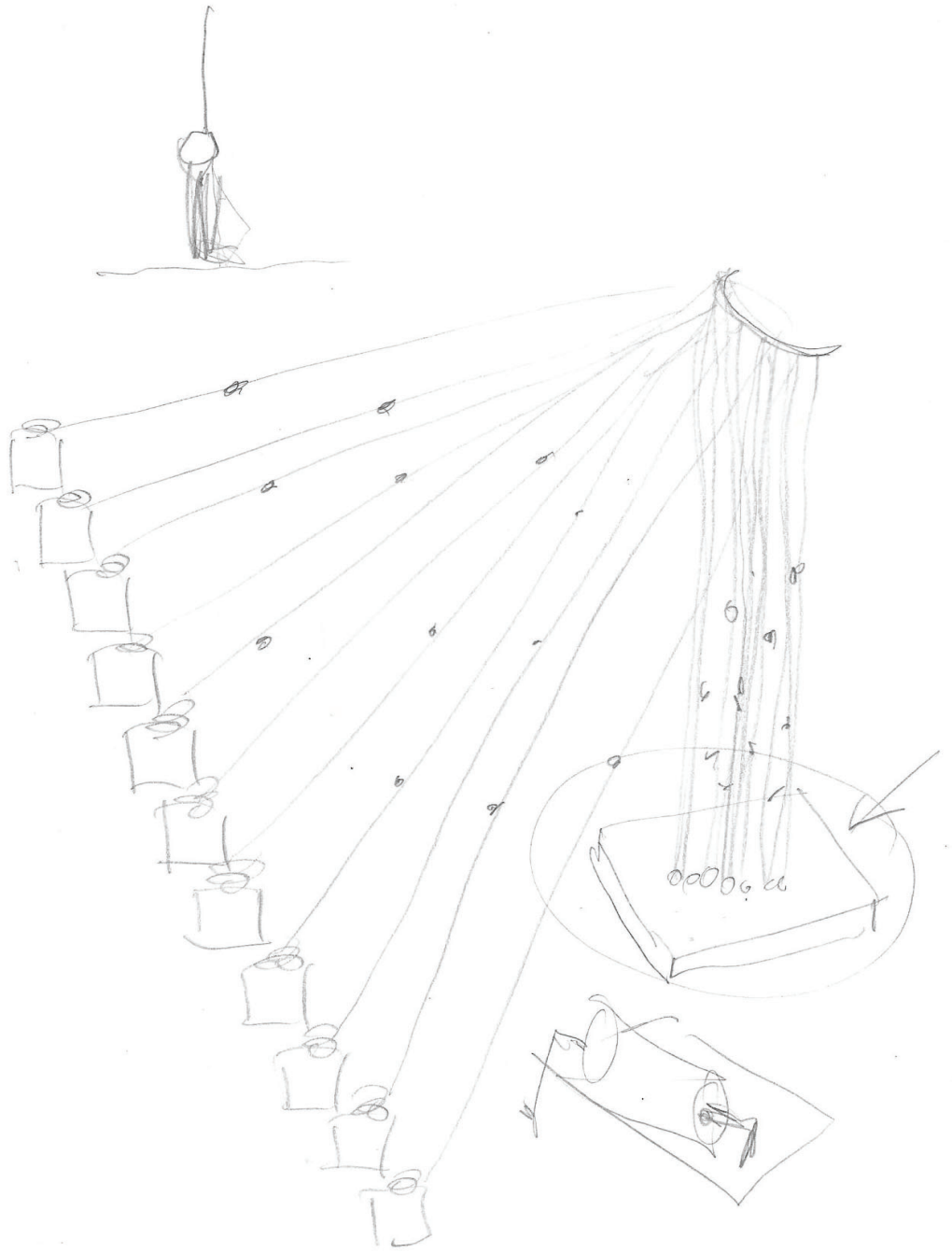


Figura 69. Sommer, P. (2024). Esquema. Khipu colaborativo. Archivo personal.

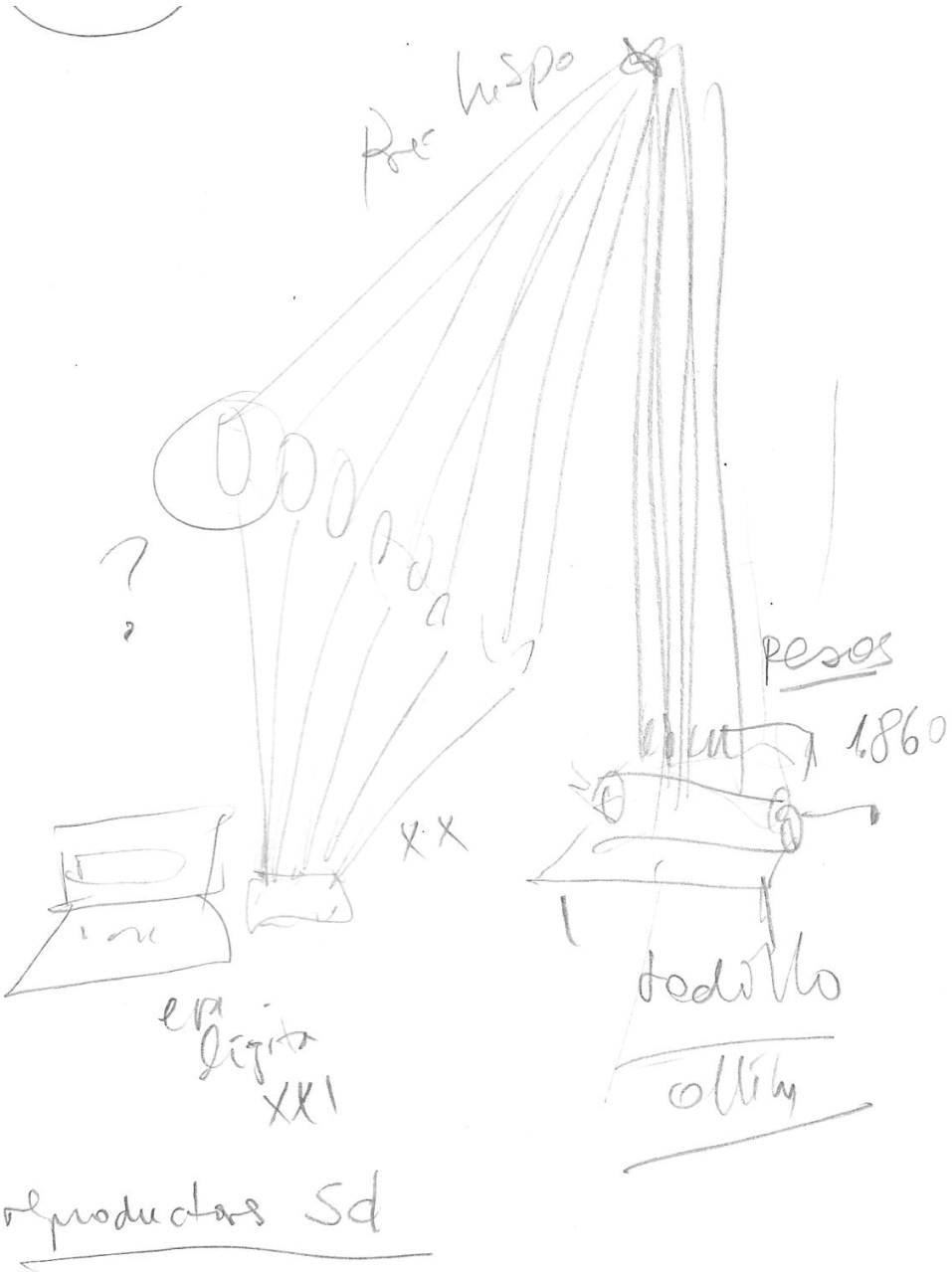


Figura 70. Sommer, P. (2024). Esquema. Khipu colaborativo. Archivo personal.

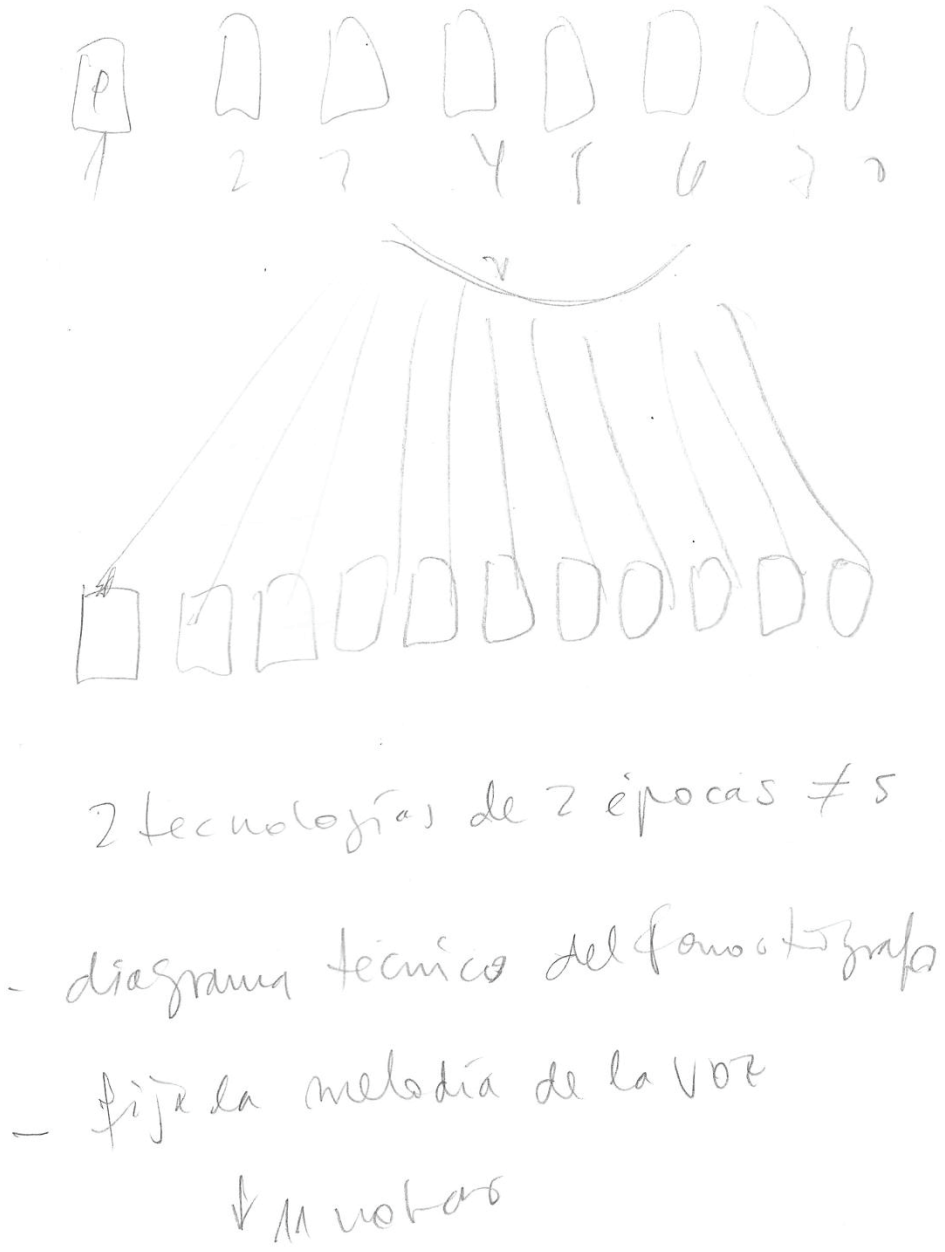


Figura 71. Sommer, P. (2024). Esquema. Khipu colaborativo. Archivo personal.

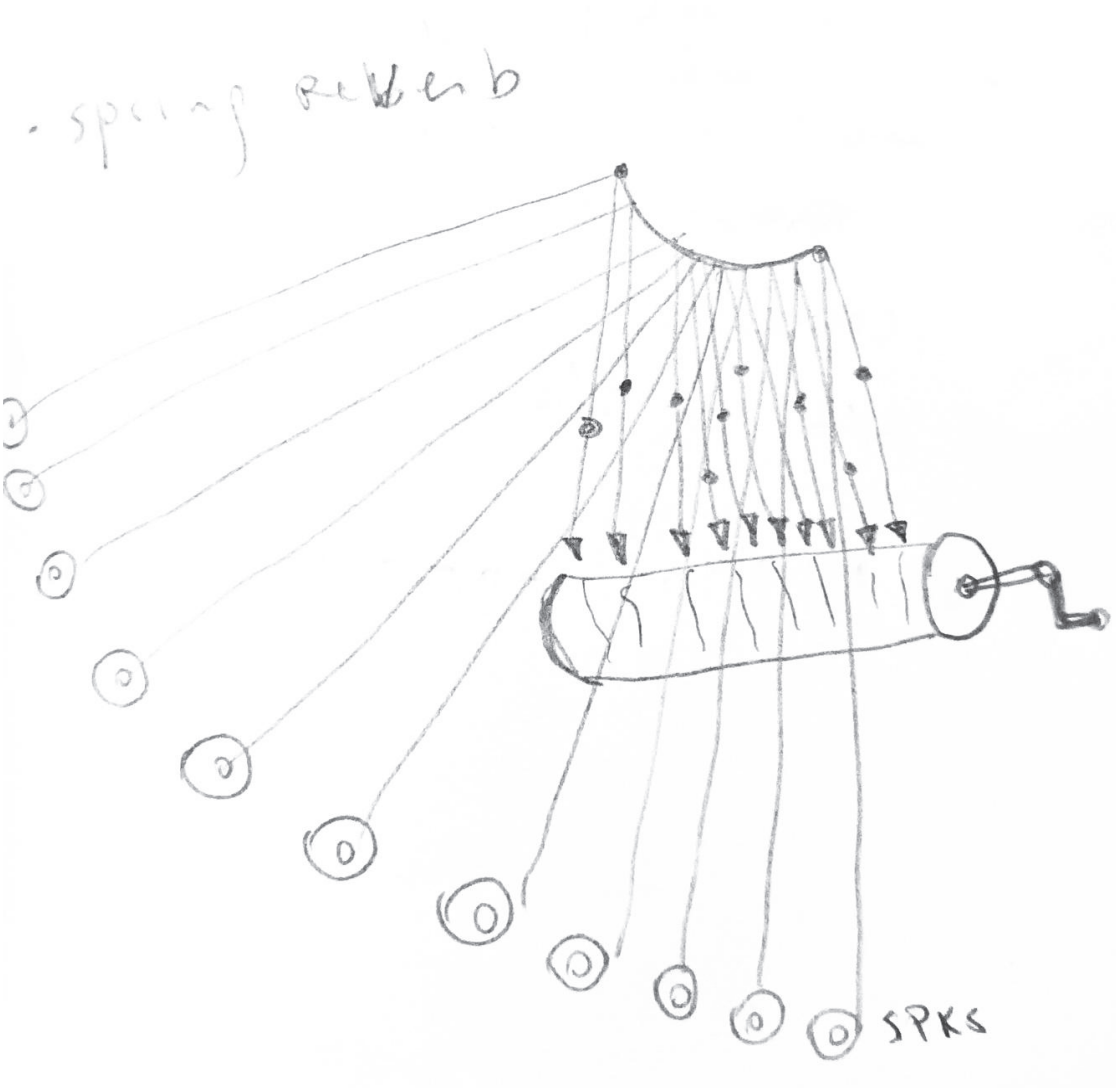


Figura 72. Piña, C. (2024). Esquema. Khipu colaborativo. Archivo personal de la artista.

Reflexión: La instalación propuesta integra diversos elementos con el objetivo de crear un nuevo sistema de fijación de la voz, estableciendo un diálogo entre diferentes eras tecnológicas y culturales, tanto sudamericanas como occidentales. Al combinar los Khipus, un sistema de registro ancestral utilizado por las culturas andinas, con el Fonoautógrafo, una tecnología de registro sonoro del siglo XIX, la obra introduce una nueva forma de visualizar y experimentar el sonido. Este enfoque plantea una reflexión sobre la naturaleza misma del sonido y su capacidad para trascender las barreras temporales. A través de la transformación de las ondas sonoras en trazos visibles, la instalación re imagina los sistemas de escritura y representación, explorando las posibilidades expresivas de la voz más allá de su percepción auditiva. Este cruce entre tecnologías ancestrales y contemporáneas permite una exploración de cómo los sistemas de codificación del sonido pueden ser entendidos y representados en múltiples dimensiones, no solo como fenómenos auditivos, sino como representaciones materiales y visuales de la voz.

Links de interés:

https://constanzapinadossier.wordpress.com/
https://corazonderobota.art/
https://cyborgrrrls.net/
https://forum.igkt.net/index.php
https://3.bp.blogspot.com/-UOmqrUBcpaU/TcaL23hOCqI/AAAAAAAAE2E/oRB-7cO4kU0/s1600/string+alphabet+for+the+blind%252C+david+mcbeath+and+robert+mylne+edinburgh+blind+asylum+1850.jpg
https://www.heavens-above.com/skychart2.aspx?lat=0&lng=0&loc=Unspecified&alt=0&tz=UCT

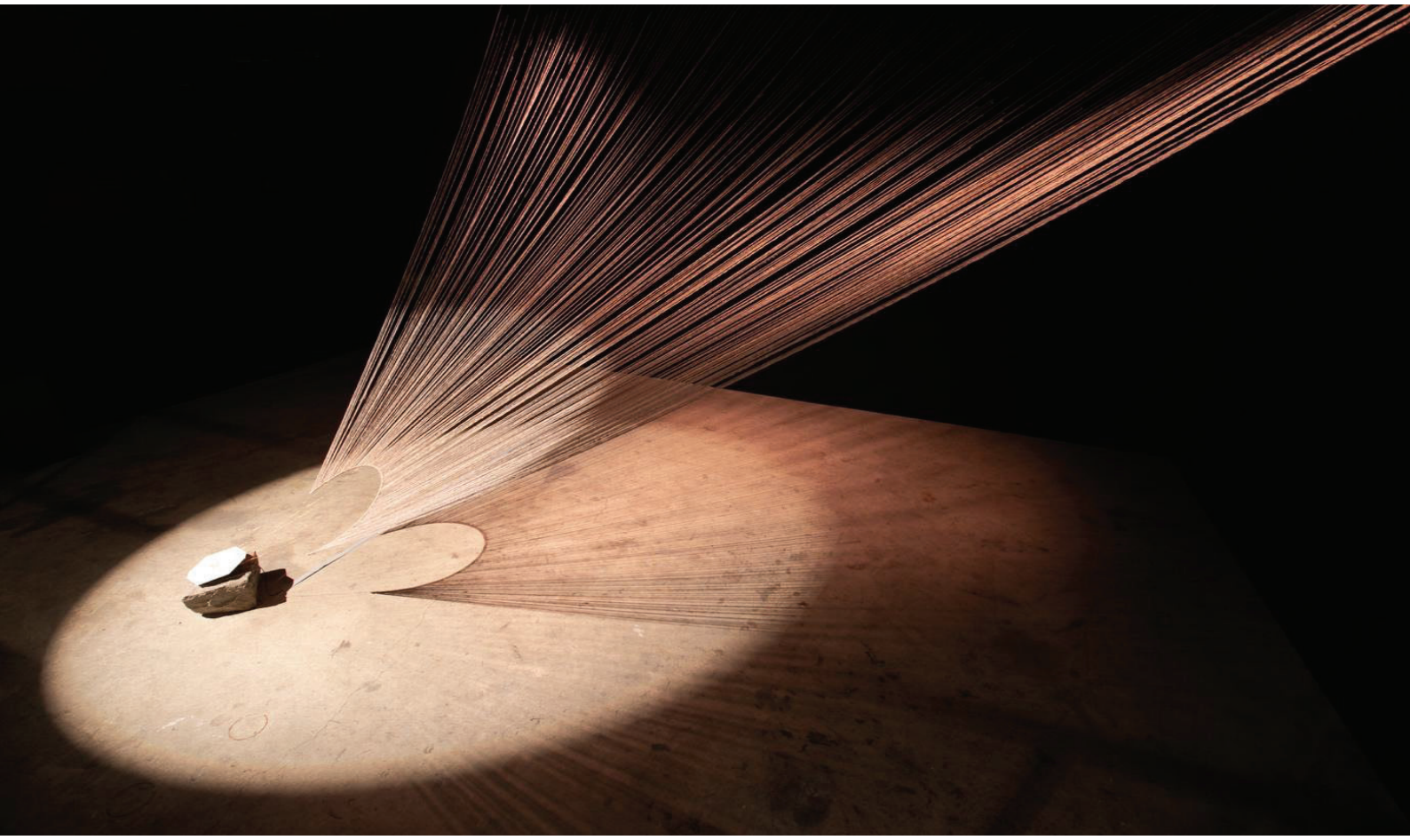


FIG.73. Piña, C. (2022). Arselectronica. [Instalación]. Crédito *Vog.photo.*

III.4. APARADOR SONOR. Obra.

Agente: Federico Eisner.

III.4.1. El disco

Otoño de 2024.

En colaboración con Federico Eisner, acabamos de realizar la primera presentación del disco *Aparador Sonor* [104] en una pequeña gira por dos ciudades: Colonia y Barcelona. Este disco marca nuestra primera colaboración en la producción de un disco digital conjunto, que incluye *YOV Instrument*. Desde el año 2020, hemos estado llevando a cabo una serie de ejercicios exploratorios sobre las conexiones entre poesía, sonido y música. Durante este periodo, hemos realizado diversos conciertos, como el celebrado en Valdivia, Chile, en 2020, y el evento *Aparador Sonor* en 2021 en Mataró, en el *Taller dels Edus*, cuando aún no se había concebido la idea de que el disco de 2024 llevaría ese nombre.

El desarrollo del disco ha sido intensificado en el último año a través de diálogos en línea y constituye una parte integral de la tesis postdoctoral de Eisner. Las líneas de producción vocal del disco están mayormente influenciadas por las corrientes históricas discutidas en la introducción del Capítulo II, y comparten criterios compositivos, tanto en partituras como en dibujos gráficos, con la producción de los artistas que forman el Bloque I de este mismo capítulo. Por otro lado, la producción musical se orienta hacia configuraciones más alineadas con los artistas del Bloque II.

El proceso inicial consistió en trabajar de forma espontánea en cada uno de los temas, aplicando la idea de "técnicas vocales extendidas". Un ejemplo de ello se encuentra en el primer track, *Improvisatorias 3*, grabado en una sesión de más de una hora, que incluyó improvisaciones vocales, cantos de aves del sur de Chile y partituras de una de las artistas vinculadas a la tesis, Ana María Briede (Entrevista Cap.II, B 1). Cada track del disco refleja una idea de exploración y está relacionado con decisiones específicas tomadas en el proceso de grabación y exportación de cada pieza. En el caso del segundo track, *Improvisatorias 5*, se presenta un tratamiento vocal

[104] Colaboración, creación e investigación conjunta de Pía Sommer y Federico Eisner. El trabajo se enmarca en la tradición de la poesia fónica con elementos de música electroacustica, performance sonora y prácticas improvisatorias. *Aparador Sonor* fue el resultado del trabajo conjunto de investigación dentro de sus respectivas tesis doctorales de Pía Sommer (Universidad de Barcelona) y Federico Eisner (Universidad Católica de Chile). Se lanzó el 23 de octubre de 2024. Grabado en Valdivia (Chile) en marzo de 2020, y en Mataró (Cataluña) en en julio de 2021. Todos los temas son compuestos por Pia Sommer y Federico Eisner, con excepción de 4, 5 y 6 que comparten autoría con Carlos Edelmiro López. Parte del proyecto de postdoctorado ANID (3240511).

particular, plasmado a través de susurros combinados con el sonido de teclado. Esta pieza incorpora elementos anti-líricos y de búsqueda, derivados de la microfonía empleada. En ella se pueden escuchar sonidos dentales, labiales, sublinguales, cantos guturales y fonéticas dispersas, alternando efectos de eco y variaciones acústicas basadas en distancias.

El tercer track, titulado *Trona/aúlla*, es una composición electroacústica de carácter musical en la que la componente vocal se origina a partir de una guía: el texto homónimo, *Torna/aúlla* (probablemente de 2011). Este escrito repetitivo es cantado al compás de un bajo ejecutado por Federico Eisner. El cuarto tema, *Yov Session*, es el más largo del disco, con una duración de casi quince minutos. En este track, los recursos vocales comprenden un ejercicio de grabación anterior generado por Carlos Edelmiro López, reordenado posteriormente por Federico Eisner. La pieza es una nueva composición que, de manera progresiva, aumenta las relaciones entre fragmentos mientras se va desarticulando. Esta propuesta se acerca a una pieza de orden acusmático y representa un estudio procesual de la voz.

En el quinto track, *Yovoy*, se observa la idea de grabación y edición con la intención de crear una voz tipo mantra, que busca sumergir al oyente en un espacio de inmersión. La yuxtaposición de voces genera un imaginario de sintetizadores y acoples resonantes. Además, se incluyen espacios de silencio y respiraciones que favorecen los matices de la pieza, culminando con una voz que se interroga por "la melodía".

El penúltimo track, *Yov Sequence*, es una secuencia de voces programadas y ejecutadas por computadora, lo que refleja la decisión de manipular el material vocal proveniente de registros anteriores. En esta pieza, se manifiesta la voz digital, en la que se reconocen glitchs o fallos electrónicos, elementos que diferencian esta composición de los otros temas del disco. *Yov Sequence* fue reproducido durante el concierto en GTS (Gràcia Territorio Sonor) en formato acusmático al inicio del concierto.

Finalmente, *Valdivia intervenida*, el último ejercicio del disco, parece condensar todo el proceso. En esta pieza, emergen voces remotas, digitales, poéticas, y el ruido, que actúa como un elemento irruptor, permitiendo alcanzar el final del disco. También es importante señalar que el instrumento *YOV* (MIDI), creado por Federico Eisner, se utiliza habitualmente en actuaciones en vivo, representando una variedad de tonos vocales no armónicos. En su cuaderno de notas sobre el proceso de grabación, Federico anota lo siguiente:

> “Al final de la tarde, después de haber pasado el día en el taller, llegó Pía y después de conversar un poco, y de que ella me mostrara algunos de sus materiales antiguos (me muestra trabajos todo el tiempo), elegimos una de sus escrituras o gráficas audibles basada en la /t/, y trabajamos sobre ella en con un sinte, pero me costó entrar, y además la toma tiene ruido electrónico muy molesto. Al poco andar cambié al bajo dejando un dron del sinte en sustain. Alrededor de los 8 minutos, detuve el dron, y cambié a un bajo rasgueado y Pía intercaló las /t/ con cantos más pajarísticos basados en la /p/. Loopié ese bajo, pero en 9:50 lo detuve por algún problema. Al retomarlo funcionó un poco mejor, pero la toma no terminó de fluir. Continuamos con otra toma conmigo en sinte roads y Pía trabajando sobre plosivos y fricativos (por suerte ya no hay ruido electrónico). De inmediato este formato resulta más natural y fluido”.

Por último, Federico Eisner (2023, p.26) en su tesis doctoral apunta lo siguiente:

> Esta etiqueta de “técnicas vocales extendidas” es compartida actualmente por compositoras-intérpretes vocales activas como las mencionadas La Barbara y Monk, y otras posteriores como Fátima Miranda (Salamanca 1952), Ute Wassermann (Hamburgo 1960), Jennifer Walshe (Dublín 1974), entre muchas otras. Algunas de ellas son artistas formadas originalmente como cantantes y por lo tanto vinculadas de una u otra forma al canto docto y a la ópera, con distintas derivas. Son intérpretes herederas de una senda que abrió Berberian, y se consideran a la vez, o son consideradas como compositoras, herederas de las vanguardias históricas, de Fluxus y del experimentalismo artístico y teatral. Melanie Austin Crump en su tesis doctoral de 2008 sobre las técnicas vocales extendidas en Estados Unidos, traza una línea que va cronológicamente desde Cathy Berberian hasta Joan La Barbara, pasando por mujeres exclusivamente, entre quienes incluye a Meredith Monk. Una asociación casi idéntica es la que hace Nina Sun Eidsheim agrupando a estas tres artistas como experimentadoras de la voz prelingüística, los rangos sónicos de la voz, y la voz como instrumento. (Eidsheim 2011: 151).

III.4.2. Portada y lista de reproducción.



FIG. 74. Eisner, F. y Sommer, P. (2024). Portada *Aparador Sonor,* (Discos P.M.). Archivo personal.
https://discospm.bandcamp.com/album/aparador-sonor

1. Improvisatorias 3 10:04
2. Improvisatorias 5 04:21
3. Tronaulla 06:09
4. Yov Session 14:51
5. Yovvoy 09:39
6. Yov Sequence 07:06
7. Valdivia Intervenida 04:59

III.4.3. Documentación (selección).



Figura 75. Eisner, F. y Sommer, P. (2020). Universidad Austral. Valdivia, Chile.

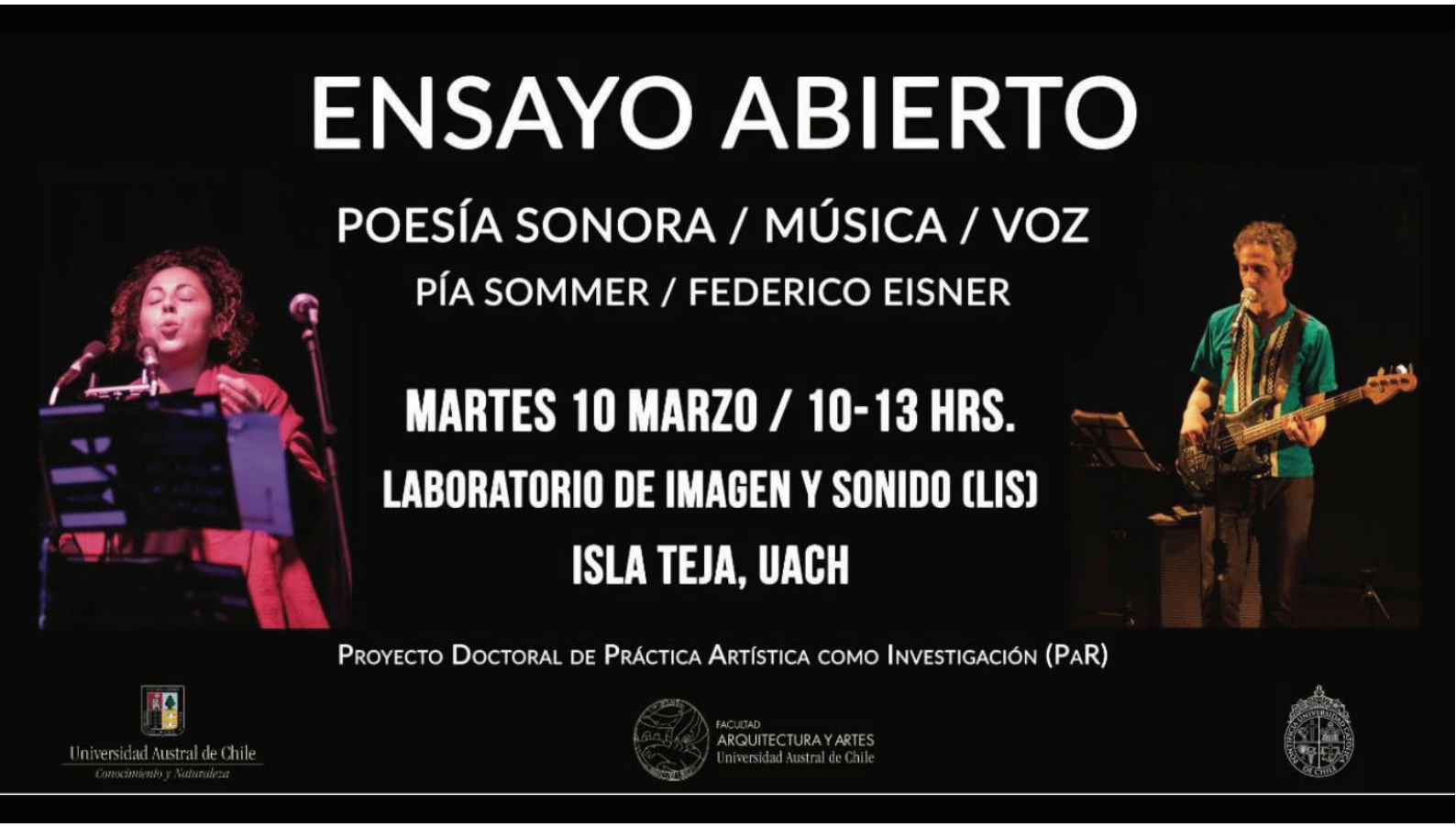


Figura 76. Eisner, F. y Sommer, P. (2020). [Cartel]. Universidad Austral. Valdivia, Chile.

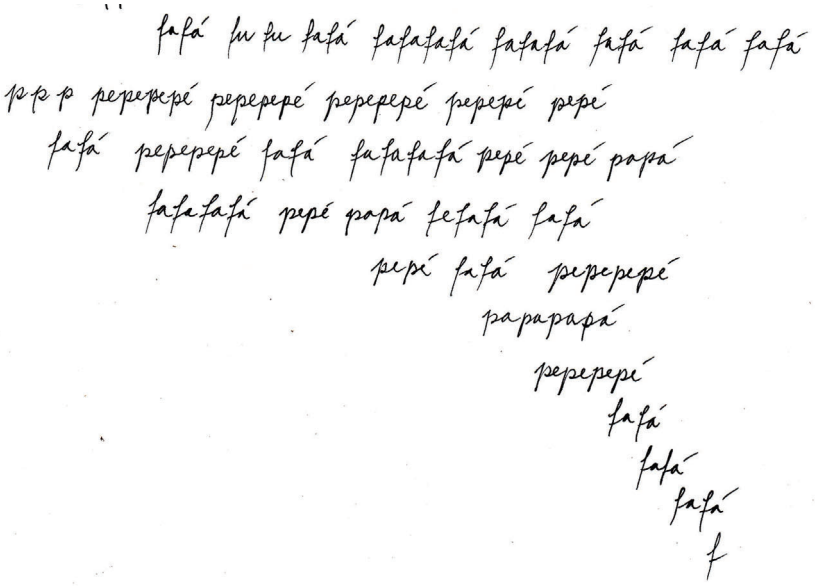


Figura 77. Sommer, P. (2019). [Caligrafía]. Fragmento. Archivo personal.



Figura 78. Eisner, F. y Sommer, P. (2021). Estudio, taller. Instrumento MIDI. Mataró.

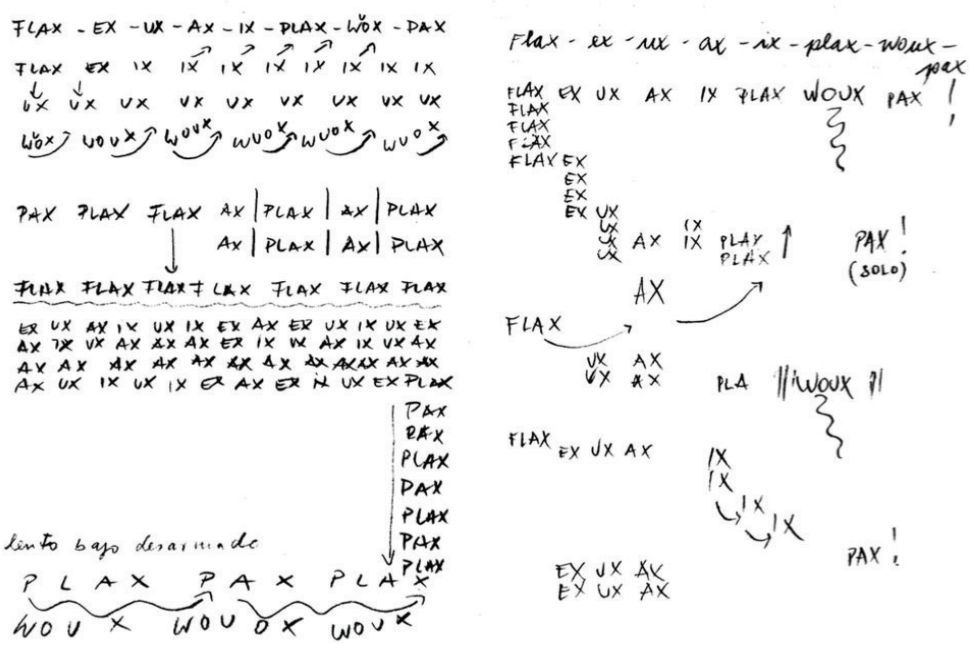


Figura 79. Briede, A. (2008). [Escritura sonora. Utilizada en el Track 1]. Archivo personal.



Figura 80. Eisner, F. y Sommer, P. (2021). [Cartel]. Mataró. Archivo personal.

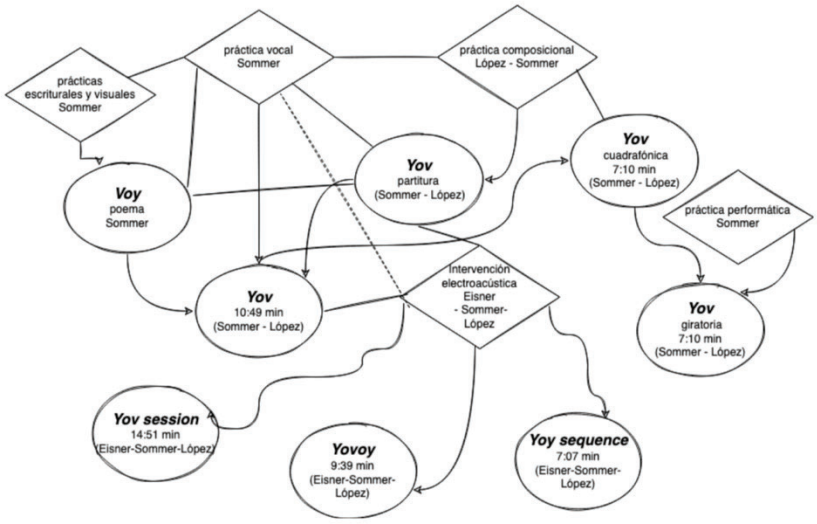


Figura III.11: Esquema general del complejo "Yov": procesos (rombos) y materializaciones (óvalos).

Figura 81. Eisner, F. Esquema. [Tesis]. https://www.researchcatalogue.net/view/1186858/1587660



Figura 82. (2023). Recital. [Cartel]. Santiago de Chile.

Tabla IV.3: Catálogo de prácticas de colaboraciones performáticas con Pía Sommer.

	Título	Duración	Poema/texto	Relación con texto	Vocalidad	Instrumentación	Estrategia de colaboración	Lugar del encuentro	Fecha producción
1	*Improvisatorias 1*	08:00	n/a	n/a	EVT's	Teclado	Armonías partidas	Casona, Valdivia	09-03-20
2	*Trona Aulla*	10:18	Trona, Pía Sommer	Poemas como partituras, Flujo fónico	EVT's	Bajo eléctrico	Looping	Casona, Valdivia	09-03-20
3	*Improvisatorias 2*	13:22	Gráficas Sommer/Briede	Referencial	EVT's	Bajo eléctrico, teclado	Armonías partidas	Laboratorio LIS - Universidad Austral de Chile, Valdivia	10-03-20
4	*Trámame*	16:44	Trámame, Pía Sommer	Referencial	EVT's	Bajo eléctrico, teclado	Prácticas improvisatorias	Laboratorio LIS - Universidad Austral de Chile, Valdivia	10-03-20
5	*Trona Aulla*	08:55	Trona, Pía Sommer	Poemas como partituras, Flujo fónico	EVT's	Bajo eléctrico	Looping	Laboratorio LIS - Universidad Austral de Chile, Valdivia	10-03-20
6	*Improvisatorias 3*	10:05	n/a	Referencial	EVT's	Teclado	Prácticas improvisatorias	Laboratorio LIS - Universidad Austral de Chile, Valdivia	10-03-20
7	*ImiTrepidante*	05:43	n/a	Referencial	EVT's	Teclado	Armonías partidas, entreinment	Programa Trepidante - Radio de la Universidad Austral de Chile, Valdivia	10-03-20
8	Intensament	06:46	Intensament	Flujo fónico	EVT's	Bajo eléctrico	Prácticas improvisatorias	Taller Orfic, Mataró, Catalunya	02-07-21
9	*Improvisatorias 4*	05:48	n/a	Referencial	EVT's	Teclado	Armonías partidas, prácticas improvisatorias	Taller Orfic, Mataró, Catalunya	02-07-21
10	Flujo modal	06:52	n/a	Referencial	EVT's	Bajo eléctrico	Prácticas improvisatorias, looping	Taller Orfic, Mataró, Catalunya	02-07-21
11	Intensament	10:06	Intensament	Flujo fónico	EVT's	Bajo eléctrico	Prácticas improvisatorias, entrainment	Taller Orfic, Mataró, Catalunya	15-07-21
12	Reescrituras fonatorias	02:59	Tareas Fonatorias	Prácticas improvisatorias	EVT's	n/a	Prácticas improvisatorias	Taller Orfic, Mataró, Catalunya	15-07-21
13	*Instrumento Yov*	06:59	Yov	Prácticas improvisatorias	Puesta en voz, EVT's	Sinte Yov	Prácticas improvisatorias, sampling	Taller Orfic, Mataró, Catalunya	15-07-21
14	*Instrumento Yov*	05:13	Yov	Prácticas improvisatorias	Puesta en voz, EVT's	Sinte Yov	Prácticas improvisatorias, sampling	Taller Orfic, Mataró, Catalunya	15-07-21
15	*Improvisatorias 5*	04:21	n/a	Referencial	EVT's	Teclado	Armonías partidas, prácticas improvisatorias	Taller Orfic, Mataró, Catalunya	16-07-21
16	Flujo modal	07:40	n/a	Referencial	EVT's	Bajo eléctrico	Prácticas improvisatorias, looping	Taller Orfic, Mataró, Catalunya	16-07-21
17	Reescrituras fonatorias	04:11	Tareas Fonatorias	Prácticas improvisatorias	Puesta a dos voces	n/a	Prácticas improvisatorias	Taller Orfic, Mataró, Catalunya	21-07-21
18	Reescrituras fonatorias	04:06	Tareas Fonatorias	Prácticas improvisatorias	Puesta a dos voces	n/a	Prácticas improvisatorias	Taller Orfic, Mataró, Catalunya	21-07-21

Figura 83. Eisner, F. (2022). Esquema. [Tesis]. https://repositorio.uc.cl/handle/11534/66006

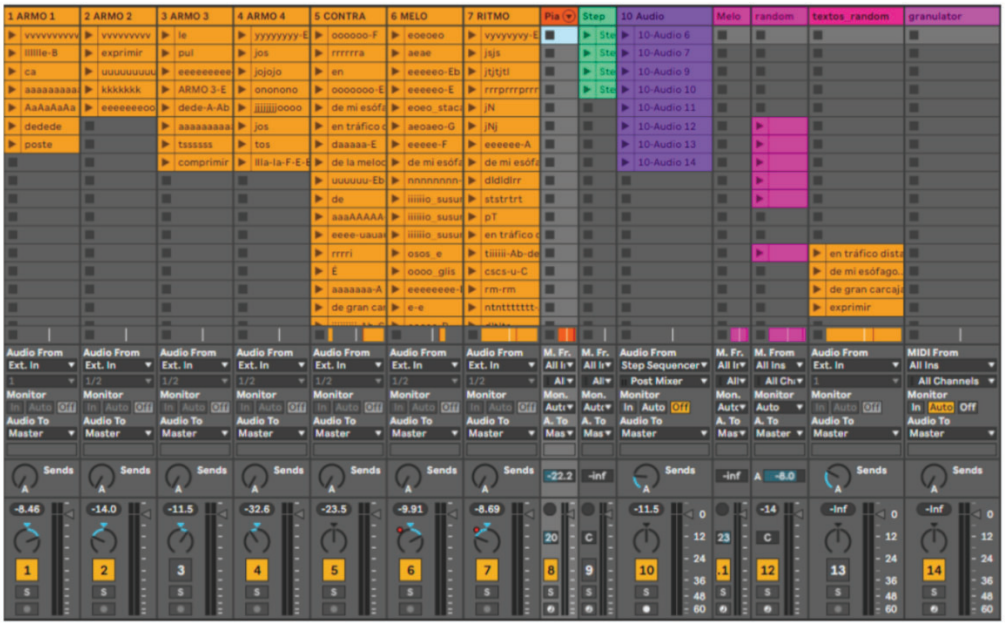


Figura III.14: Vista *session* de la intervención electroacústica "Yov session", en Ableton Live.

Figura 84. Eisner, F. (2022). [Tesis]. https://repositorio.uc.cl/handle/11534/66006

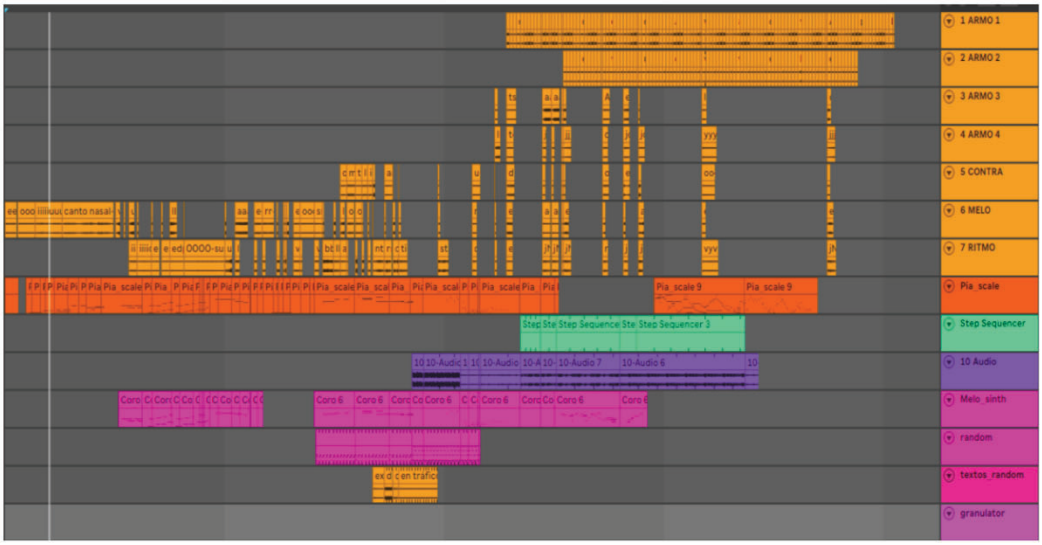


Figura III.15: Vista studio de la intervención electroacústica "Yov session", en Ableton Live.

Figura 85. Eisner, F. (2022). [Tesis]. https://repositorio.uc.cl/handle/11534/66006



Figura 86. Eisner, F. y Sommer, P. (2024). [Cartel]. GTS. Barcelona.



Figura 87. Eisner, F. y Sommer, P. (2024). [Fotografía]. GTS. Barcelona. Archivo personal.



Figura 88. Eisner, F. y Sommer, P. (2024). [Registro fotográfico]. GTS. Barcelona. Archivo personal.



PÍA SOMMER
FEDERICO EISNER

26/10

Centro MACHADO

Severinsmühlengasse 1 50678 Köln

18:00 Lectura de poemas
18.30 Presentación de la novela: Morir Solo.

19 h Concierto. Lanzamiento del disco APARADOR SONOR

Figura 89. Eisner, F. y Sommer, P. (2024). [Cartel]. Centro Machado. Colonia. Alemania.



Figura 90. Eisner, F. y Sommer, P. (2024). [Concierto]. Centro Machado. Colonia. Alemania.

III.5. Comentarios.

La investigación desarrollada pertinente al Proceso creativo, ha permitido establecer un diálogo entre distintos sistemas de registro del sonido, vinculando tradiciones ancestrales y tecnologías actuales con las que poder expandir los formatos y funciones de la fijación de la voz. A partir de la exploración de dispositivos de almacenamiento y codificación, se ha evidenciado cómo la materialidad del sonido puede representarse en estructuras visuales y táctiles, trascendiendo su carácter efímero y permitiendo nuevas formas de interpretación.

El análisis de un sistema basado en estructuras anudadas, concebido originalmente como un instrumento de cómputo y narración, ha revelado su potencial en la traducción a fenómenos sonoros. La integración de sistemas de fijación basados en la vibración y el movimiento permiten sostener que la visualización del sonido como un ente dinámico y mutable, cuyo significado puede ser reconstruido a partir de patrones organizados en una lógica material, se corresponden con las metodologías aplicadas, las que han facilitado el desarrollo de una propuesta en la que el sonido no solo es percibido auditivamente sino que se manifiesta en el espacio a través de su inscripción en soportes físicos, amplificando así la noción de escritura y de registro sonoro. Asimismo, la interacción entre técnicas de codificación basadas en estructuras textiles y sistemas de reproducción de la voz aporta nuevas perspectivas sobre la relación entre sonido, cuerpo y tecnología, tanto como la transposición de fonemas y frecuencias a sistemas de codificación visual y táctil. Esto demuestra que la voz, más allá de ser una emisión sonora, es también un fenómeno material susceptible de fijación y traducción en múltiples lenguajes. Esta exploración ayuda a reconsiderar la historia de las tecnologías del sonido desde una perspectiva que incorpora formas de conocimiento no lineales, híbridas y multisensoriales.

Finalmente, los cuatro proyectos revisados, han evidenciado que los sistemas de registro del sonido no solo funcionan como mecanismos de archivo, sino que pueden ser activadores de experiencias perceptuales y simbólicas. En ese sentido, la combinación de estructuras de almacenamiento ancestrales con medios electrónicos ha facilitado la creación de una propuesta en la que el sonido se despliega en el espacio como una entidad expandida, en la que el tiempo, la materia y el cuerpo participan en su construcción y significado. Así también, se ha planteado un marco metodológico en el que la voz se transforma en un fenómeno codificable y manipulable, permitiendo la generación de nuevas narrativas y configuraciones en el ámbito del arte sonoro y la experimentación tecnológica.

Referencias:

- Eisner, F. (2022*). Música y poesía sonora. Relaciones colaborativas en torno a las prácticas vocales experimentales.* [*Tesis doctoral*].Universidad Católica de Chile.
- Eisner, F. (2024). "El instrumento YOV..." [Fragmento de tesis]. En *Revista Brújula, (14)*.
- López, C. E. (2007). *VOY* [Poema].
- López, C. E. (2012). *YOV* [Composición sonora]. Presentada en la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.
- López, C. E. (2013). *Residencia artística en L'Estruch, Sabadell* [Instalación sonora y experimentación colaborativa].
- López, C. E., & Sommer Catalán, P. (2024). *Correspondencia publicada en Revista Brújula, (14)*.
- Prigogine, I. (2005). *El nacimiento del tiempo*. Editorial Andrés Bello.
- Piña, C. (2020). *Khipu / Electrotextile Prehispanic Computer* [Instalación sonora y textil]. Plataforma Arte y Medios.
- Piña, C. (2024). *Entrevista realizada por el Museum of Latin American Art (MOOLA)*. Museum of Latin American Art. https://www.moola.org/entrevista-pina-2024
- Sommer, P. (Intérprete). (2012). *YOV* [Composición sonora de Carlos Edelmiro López]. https://soundcloud.com/piasommer/yov-composicion-de-carlos-edelmiro-lopez-ejecucion-vocal-de-pia-sommer
- Sommer, P. (Intérprete). (s.f.). *Versión K* [Fragmento de la pieza]. https://soundcloud.com/piasommer/version-k
- Urton, G. (2003). *Signs of the Inka Khipu: Binary coding in the Andean knotted-string records*. University of Texas Press.
- Universidad de Barcelona. (s.f.). *Máster en Arte Sonoro*. Universidad de Barcelona. https://www.ub.edu

IV. CONCLUSIONES FINALES

APORTACIONES, LIMITACIONES Y NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.

A lo largo de la investigación hemos podido constatar la amplitud y complejidad de la dimensión que comparten los eventos de la poesía, el sonido, las artes visuales y la tecnología. Más allá del arte sonoro, la "literatura no lineal" de los años 70 y las prácticas contemporáneas de *sonofijación*, la primera evidencia aparece reflejada por medio del incremento en las formas y funciones del arte como parte de unos procesos creativos semejantes a la hibridación y la evanescencia. Esto quiere decir, que una de las conclusiones y aportaciones de la tesis ofrece un panorama de estudio sobre los diversos sistemas donde se establece la poesía como practica de transformación y disolución métrica, orientada hacia ciertas estructuras de composición, intervención y reconfiguración de texto por medio de computadoras, softwares, que a la larga constituyen una relación potencial entre la tradición escrita y los lenguajes de programación del siglo XXI. A raíz de esto, venimos a constatar que la poesía deja de ser un objeto textual fijo y pasa a convertirse en una acción dinámica (sonora), que más tarde es registrada como escritura sonora. Esta maniobra, sugiere una perspectiva conceptual y expansiva sobre los elementos literarios, visuales y sonoros, que dentro de en un proceso creativo integrarían a la voz como materia sonora.

Diversas/os artistas y teóricos como Rosalind Krauss, Gabriela Milone, Belén Gache y Michel Chion, entre otras/os, han enriquecido el análisis sobre cómo la poesía y su relación con el sonido especialmente a partir de la grabación sonora (S XX) y la tecnología digital (S XXI), a implicado un proceso de propagación más allá de los límites del texto escrito, abriendo también cierta expectativa dentro del campo sonoro, es decir, que el sonido también funciona como una extensión del poema y no únicamente en su contario, en este caso diríamos que nos acercamos a una redefinición de la categoría de poesía sonora o al menos a un cuestionamiento sobre nuestras labores. "El uso de medios computarizados permite generar programas a partir de la idea de aleatoriedad, lo cual potencia experiencias literarias […] la posibilidad de interactividad, asociada con la aparición de medios como internet, permite trabajar con tramas multilineales, etcétera" (Gache, 2004). A través de los casos de estudio y entrevistas con artistas como Eugenio Tiselli, se ha resaltado la importancia de la tecnología digital no solo para la creación, sino también para la interpretación y transformación del sentido de la poesía. En este caso, el estudio de *la voz*

fijada es visto como una exploración que se emplaza sobre la interactividad y la re contextualización del ejercicio de producción, confirmando la existencia de un fenómeno de irreversibilidad en el panorama artítico experimental: pensar en *otra literatura,* se trata de un reconocimiento sobre la interacción entre las prácticas escriturales del sonido y la visualización de la imagen sonora redefinidas por el campo de la poesía.

Las tres vías de teorización en que nos situamos durante la investigación fueron la palabra como algo *matérico,* la voz como materia dentro del lenguaje artístico y el vínculo material del sonido en cuanto a la producción de lenguajes, lo que nos permitió identificar un panorama de creación dedicado a la escritura intermedia, a las intersecciones entre la composición de partituras gráficas, escrituras sonoras, trabajos de programación y performance. En este sentido, las correspondencias entre poesía y *sonidos fijados* complejizan la experiencia por medio de las tecnologías de registro, lo que entonces se adscribe a las dinámicas predominantes de "hibridación" o "transversalidad". Es decir, que así mismo como el acto de fijación depende del momento compositivo y al de la ejecución de una pieza, la operación de la/el propia/o artista procede como uno de los principios de construcción, configuración y transferencia de los modelos del lenguaje, acercándose a un “discurso fijado” por sus propios medios. Por ejemplo las grabaciones generadas por el Fonoautógrafo[105] (1857) de Scott de Martinville, mecanismo por medio del cual se obtiene la primera grabación de la voz humana, permite una modificación en las formas de entender, escuchar y visualizar el sonido. La voz dibujada como ondas de modulación en 1860, es un aporte fundamental a las ideas adquiridas por las/os artistas un siglo después.

Otra de las aportaciones de la investigación, es el enfoque metodológico. Abarca desde la definición del objeto de estudio hasta la creación de obras artísticas colaborativas, esta mixtura ha permitido desarrollar un perspectiva que conecta teoría y práctica, integrando las entrevistas de artistas vivas/os y activas/os con las experiencias de colaboración y creación de obras. Esto ha enriquecido significativamente los hallazgos, aportando perspectivas valiosas que dinamizan el sistema de relaciones en torno al objeto de esta memoria. A través de veinticuatro casos de estudio y un marco histórico preexistente, la tesis exploró diversas técnicas de composición y elaboración de piezas sonoras y visuales, destacando el uso de partituras gráficas, escrituras sonoras y uso de tecnologías de programación en las performances. En una de las entrevistas, el

[105] El Fonoautógrafo fue el primer mecanismo de grabación sonora de la voz humana creado por Édouard-Léon Scott de Martinville (1817-1879) en 1857 y que consistía en un tipo de membrana que cumplía una función de registro similar a la del pabellón auditivo humano. De las primeras grabaciones se conoce sólo un fragmento de la canción francesa anónima *Au Clair de la Lune*.

poeta y traductor Carlos Henrickson (2023) afirma que “la forma en que entendemos el mundo es precisamente desde dinámicas de elementos fijados en un vacío que les da marco. En esta misma página, las pausas necesarias entre palabras son silencios fijados, hasta con determinaciones de duración e intensidad a través de la puntuación”. Más tarde se refiere a que el problema se produce cuando se tiene una “intención” de querer fijar esos silencios, y que sería una forma más natural encontrarlos en la propia dinamización de los sonidos. Concluimos entonces, que la voz como elemento inestable y la escritura de esos sonidos como un evento sólido, requieren ser vistos –estos elementos– desde una perspectiva de su catalogación o clasificación en cuanto a disciplinas y practicas vinculadas a un contexto de producción. En qué sentido: por ejemplo, un sonido vocal -vibratorio, cualquiera- que es fijado en el momento de su articulación, se fija como mensaje, como recurso de una paleta sonora, como parte de un paisaje, y se fijan unos silencios y por tanto unos materiales. En el caso de la poesía sonora estos materiales corresponderían a dibujos partiturales o escrituras sonoras, en artes visuales a poemas visuales, en la categoría de arte sonoro a notaciones, como en la música a notas en un pentagrama y en los lenguajes de programación a datos, logaritmos. El caso es que durante la investigación esto nos permitió abrir la interrogante de *qué es lo que estamos fijando.* La revisión de un marco histórico precedente por corrientes tales como el Zaum, los caligramas de Guillaume Apollinaire, la poesía concreta de Henri Chopin o el Letrismo, contribuyeron por consecuencia en la lectura sobre prácticas contemporáneas. Uno de los ejemplos es Christian Oyarzún (Cap.II, B.2) quien trabaja sobre programación algorítmica incluyendo en las bases de su reflexión la conexión con la poesía y la voz como recurso estético; también Lina Bautista, Laura Llaneli, Constanza Piña, Martín Gubbins y Jörg Priniger, entre oatras/os que demuestran que la voz, más allá de ser una emisión sonora, es también un fenómeno material susceptible de fijación y traducción hacia múltiples lenguajes.

En este último sentido, respecto de las preguntas de investigación que se plantearon en la Presentación de la tesis, hemos podido constatar y concluir que la voz se percibe como un material sonoro desde que se entiende su lugar más allá de la palabra hablada, Gabriela Milone en su libro *Ficciones de la voz, materia, paisajes, insistencias de la voz* (Ed. Mímesis, 2022) indica que estamos trabajando en los bordes del lenguaje, en una frontera donde la voz deja de ser voz y se convierte en materia. Luego, cuando nos hemos preguntado cómo impacta la estructura de un lenguaje de programación en la generación de poesía mediante computadoras, hemos podido comprobar que la estructura de un lenguaje de programación juega un papel crucial en la creación de poemas generados por computadoras, ya que establece las reglas y patrones mediante los cuales las palabras y las frases son producidas. Al configurar el marco dentro del

cual opera el algoritmo, la programación no solo define el resultado final del poema, sino que también crea un espacio dinámico donde la interacción entre la lógica algorítmica y la creatividad poética se entrelazan. Esto permite una expansión de las posibilidades formales y estilísticas al abrir nuevas rutas para la experimentación y los resultados del poema, dicho anteriormente, el lenguaje de programación se convierte en una herramienta de exploración y redefinición de los límites de la poesía contemporánea, transformando el acto de escribir en un proceso en el que la tecnología y la imaginación se encuentran y se complementan.

Por otro lado, hemos percibido que de la misma manera en que el arte sonoro se inscribe en una escena global, los materiales, medios y soportes han alcanzado un nivel de expansión tal que ya no es pertinente hablar de arte interdisciplinar, sino más bien de un flujo continuo del que nacen cuestionamientos sobre los límites de la composición y la ejecución. Así mismo, se ha explorado la noción de fijación como un fenómeno que escapa al simple registro y reproducción sonora, pensamos en un archivo dinámico que multiplica su significado. En el ciclo Son:horas en Barcelona, cuyo manifiesto subraya la necesidad de repensar el espacio de la poesía y la voz más allá de los límites tradicionales del libro, abogando por la revalorización de las voces en formatos alternativos y su inscripción en el libro como un acto de resignificación, lo interesante es la fusión de un marco histórico precedente con la reflexión contemporánea, y es esto lo que nos ayuda a comprender precisamente qué es lo que se fija. Uno de los resultados trata sobre una voz contextual, una voz que crea su propio registro por medio de las posibilidades tecnológicas que ofrece su contexto. En este sentido, la re significación del formato del libro lleva poco más de un siglo, no así, las reflexiones sobre los procedimientos por medio de los cuáles ocurren estas experiencias, las que han sido minoritariamente unificadas. Por tanto, cuando se habla de una voz contextual, también estamos queriendo decir que se trata de una voz que lleva en sí las variaciones de esos registros (de las obras) y que estas dependen de las formas y las funciones que se aplican en la dimensión técnica. Se ha subrayado la importancia de la grabación como una herramienta que no solo fija el sonido, sino que también transforma y permite desmenuzar la información. La visualización del sonido nos permite concluir, lo lejos que estamos de ser tan solo una transposición de lo acústico a lo visual, y que llegar a nuevos procesos de codificación requiere de un asunto destinado a desdibujar la percepción humana adquirida, destacando cómo las tecnologías de grabación amplían nuestra capacidad de interacción con el campo perceptual de los sonidos revelando dimensiones inalcanzables; como en este caso los infrasonidos o ultrasonidos que habitan en dimensiones no audibles. A partir de este último enfoque, podemos aportar que se manifiestan otros sucesos entre el campo de la poesía y el sonido, basados en aspectos como lo monstruoso, lo velado; asuntos que fueron revisados tanto en las entrevistas y

reflexiones de Martín Bakero como de Constanza Piña, y también a partir de la tesis de *La voz límite*, de Miguel Álvarez Fernández.

También, a partir de la multiplicidad de significados que adquiere el registro sonoro, fue trazada una analogía con las suelografías realizadas en la exposición *Som Paisatge* (MNAC, 2023) en que las vibraciones de la ciudad de Barcelona fueron registradas y transformadas en escrituras sonoras colectivas a gran formato, sugiriendo que tanto la voz como los suelos pueden ser considerados paisajes narrativos. En este mismo sentido, el artista e investigador Federico Eisner, con quien realizamos la obra en formato de disco digital *Aparador Sonor* (Discos P.M. 2024), aporta una perspectiva que si bien es poética, responde al proceso de fijación del sonido resaltando la naturaleza efímera del sonido. También dentro del mismo capítulo, se ha analizado la transición de la escritura hacia formatos híbridos y experimentales como son el caso de algunas partituras gráficas que corresponden a Iannis Xenakis, Earle Brown y Karlheinz Stockhausen, quienes han influido en la comprensión de la fijación sonora en el ámbito visual en el siglo XX. A esto se suman los Dactylopoèmes de Henri Chopin, los que representan los hitos en la evolución de los sonidos fijados, donde dispositivos de grabación como el cassette, permiten abordar la metáfora de *la voz fijada* a través de soportes ampliados. Se ha demostrado cómo las tecnologías de fijación del sonido —desde la escritura musical hasta los dispositivos de grabación analógica y digital— han operado como catalizadores fundamentales en la transformación de la experiencia sonora y su inscripción en el campo del arte. Tal como lo señala Fernando Pérez, la partitura, la cinta magnética, el archivo digital o incluso la memoria, son distintos modos de registrar y retener lo efímero, permitiendo su reproducción, análisis y desplazamiento a nuevas formas de creación. Del mismo modo, dispositivos como el Fonógrafo de Edison (1877) permitieron no solo registrar el sonido, sino que reproducirlo, procesos fundamentales para el desarrollo posterior de teorías como la del "sonido fijado" de Michel Chion y "la escucha reducida y escucha activa" de Pierre Schaeffer dentro de su propuesta de la música concreta y la ecología del sonido. En esto, la evolución tecnológica desde el siglo XIX en adelante, marcó un punto de inflexión en las prácticas experimentales y en lo que concierne a la poesía sonora. A partir de 1950, los avances en la grabación abrieron la posibilidad de una poética que se expandía hacia lo performativo, lo instalativo, el video arte y la espacialización sonora. La voz y el sonido, desanclados de su fuente original, se convirtieron en materia plástica para nuevas formas expresivas. Esta transformación, anticipada por tecnologías como el telégrafo eléctrico de Henry y Morse y sus códigos alternativos de transmisión, o los sistemas prealfabéticos de los Khipus ancestrales, dejan en evidencia una constante histórica: la búsqueda de formas no convencionales de registrar la experiencia humana. Este recorrido sobre la evanescencia y lo efímero en las artes, nos permite comprender

que las prácticas actuales del arte sonoro no surgen de una ruptura repentina, sino de una genealogía que enlaza tecnología, experimentación y pensamiento estético desde hace casi tres siglos. Desde la exploración de lo grabado hasta la apertura de lo gráfico como campo compositivo, el arte sonoro contemporáneo se construye como un espacio híbrido, donde la voz, el ruido, el texto y la imagen coexisten, más allá de lo audible, posicionando al arte del sonido como un territorio que, desde la escucha, piensa al mundo como el archivo de un gesto sonoro.

En este último sentido un ejemplo revisado durante la investigación es la obra *Metástasis* de Iannis Xenakis, quien influido por principios matemáticos y arquitectónicos, desarrolla un tipo de notación que no sólo organizaba el sonido, sino que materializaba un modelo estructural. Su partitura, en diálogo con la arquitectura de Le Corbusier, propone una visualidad que recuerda a la ingeniería de un puente colgante, donde cada trazo responde a una lógica racionalista que traduce el caos organizado de la modernidad. La gráfica aquí no es mero soporte, sino extensión de una sonoridad en masa, conceptualizada como forma arquitectónica y temporal. En un mismo sentido, la reunión de obras presentes en los Anexos I y II confirman el cruce entre lenguajes visuales y sonoros que se hacen especialmente evidentes en las obras de compositores como John Cage, György Ligeti, Barbara Heller, Earle Brown o Karlheinz Stockhausen. En todas/os ellas/os, las partituras gráficas no son una alternativa a la notación tradicional, sino una plataforma para la experimentación perceptual en la que el intérprete se convierte en co-creador de la obra. Estas formas de notación privilegian la indeterminación y lo aleatorio, desdibujando los límites entre lo que se lee, se ve y se oye. Por tanto, también se puede concluir que en el caso de John Cage, el enfoque sobre "música gráfica" convierte la partitura en una herramienta de acción, más que en un sistema de lectura. Obras como *4'33"* y *Cartridge Music* son paradigmáticas en este aspecto, al integrar el silencio, el azar y la imprevisibilidad como materiales compositivos. Este tipo de notación no sólo descompone el vínculo rígido entre sonido y escritura, sino que convierte la interpretación en una experiencia performativa, azarosa y participativa. Otro ejemplo es György Ligeti, en su obra *El Gran Macabro*, con su tratamiento de la densidad, el volumen y la progresión temporal que articulan una poética visual del sonido que se entrelaza a su dimensión afectiva, haciendo del pentagrama un espacio de resonancia emocional, que además profundiza en el acercamiento entre la notación y la representación de la materia sonora en términos visuales. Más tarde hemos visto una partitura de Barbara Heller, trabajada desde la intuición y la sensibilidad gráfica; en su caso, el lenguaje no actúa como código cerrado, sino como gesto abierto hacia una experiencia estética del sonido, donde lo sonoro y lo visual se conjugan orgánicamente en una misma superficie. En esto, la tesis ha recorrido prácticas que tensan los términos, como se observa también en las partituras gráficas estudiadas por

Marina Buj y que dicho de manera muy simplificada, aluden a un análisis sobre gráficos musicales circulares como representaciones de un "tiempo suspendido" o "tiempo eterno". La frase de Morton Feldman —"prefiero pensar mi trabajo como: entre categorías. Entre tiempo y espacio. Entre pintura y música"— resulta especialmente significativa en este contexto, pues encarna esa zona de indeterminación y expansión hacia otros modos de percepción de la experiencia artística.

Estos casos muestran cómo desde la segunda mitad del siglo XX en adelante, la notación como concepto únicamente musical se ha desplazado del ámbito técnico al terreno de lo poético, incorporando tecnologías digitales, lenguajes visuales emergentes y dispositivos interactivos que refuerzan esta hibridación. En dicho marco, las partituras gráficas perduran en lo convencional y contrariamente habilitan el discurso actual sobre la manera en que percibimos y experimentamos el sonido. La referencia a la "música especulativa" y el trabajo de artistas como Barbara Heller y otros en este campo, demuestran la capacidad de las/os artistas para quebrar las barreras entre disciplinas y crear lenguajes híbridos sin una interpretación lineal, invitando de esta manera a la contemplación y la reflexión estética de nuestros procesos creativos. En este caso los procesos de escritura no solo actúan como soporte, sino que como un vehículo en el transcurso de su materialización; esto incluye la importancia de la digitalización, Por ejemplo, esto se aborda en la obra de Edu Comelles, quien, al utilizar herramientas como *Sonic Visualizer*, genera espectrogramas sonoros que traducen el sonido en imágenes, acercándose a la idea de visualización de la voz y de la sonoridad materializada a través de tecnologías digitales. Por lo tanto, la relación entre composición, fijación y reproducción, sería una triada clave en el análisis de las prácticas artísticas vinculadas al mundo de la poesía sonora y "la música gráfica": poetas que escriben sonidos, músicos que materializan poemas y artistas visuales que capturan sonidos.

En el segundo bloque del Capítulo II, hemos centrado la atención en "la voz tecnológica", entendida como un dispositivo para experimentar con el lenguaje a través de la creación de mapas, circuitos y la aplicación de nuevos medios. Ha resultado esencial para comprender el concepto de literatura no lineal y expansión de la escritura como una forma de hibridación, característica fundamental en las obras de los casos seleccionados. Este enfoque ha permitido también un análisis sobre la relación entre código y migración de datos en los procesos creativos, y ha sido ejemplificado por medio de prácticas contemporáneas como el *Live Coding* y las performances de poesía sonora a tiempo real, donde se demuestra como la voz sería un medio flexible dentro del campo de interacción; es el caso de Citlali Hernández (Cap.IV), artista mexicana con quien desarrollamos algunos encuentros virtuales, artistas como Lina Bautista, José Manuel Berenguer, Christian Oyarzún, y Federico Eisner, quienes coinciden en que la voz actuaría como

un dispositivo de articulación discursiva, fenómeno que además se inserta dentro de un contexto digital. Esto se alinea con las reflexiones de Gerard Altaió en su obra *La Enésima Tesis Topogramática*, que ratifica la poesía expandida como una práctica que desplaza el lenguaje vinculándolo con la tecnología. Lina Bautista, en su entrevista, considera la programación como un ejercicio de escritura y comunicación con la máquina. Además, los casos de estudio, como los de Dirk Huelstrunk, Anamaria Briede, Jaap Blonk y Constanza Jarpa-Luco, presentan una convergencia de prácticas que desafían el canon literario tradicional, trabajando con materiales gráficos, dibujos vocales y voces no convencionales, lo que evidencia las ideas de hibridez sobre las que venimos anteriormente hablando. Luego, el concepto de *solve et coagula*, introducido por Martín Bakero, se refiere a la relación entre lo visible y lo no visible en la performance sonora. Jessica Pujol retoma la literatura experimental de Bob Cobing, mientras que Eduard Escoffet reinterpreta la Polipoesía de los 90s como "poesía nómade". Dirk Huelstrunk trabaja con el efecto looper, enfatizando el sonido como proceso de montaje y circulación. Anamaria Briede, por su parte redefine la partitura desde una perspectiva plástica, visualizando lo que no existe mediante escritura experimental, finalmente Martín Gubbins utiliza animaciones para transformar las frecuencias de su voz en patrones visuales, apoyado por las influencias de la indeterminación. En resumen, una voz tecnológica podría ser la de Ezra Pound y el Zaum, o la de la mística moderna que buscan capturar la esencia de lo no dicho en la escritura.

Casi al final de la tesis tocamos esto último, es decir, los caminos que permiten ver el sonido como una materialidad mutable, que puede ser tanto una vibración que se percibe en el aire como una imagen o un gesto que puede fijarse en una obra visual. Macarena García, nos recuerda que la palabra, el silencio y la voz del pensamiento *se aproximan de tanto en tanto cuando aparece ese distanciamiento de una visión tradicional del lenguaje, donde las palabras se liberan de un sentido fijo en la página*, volcándose a una experiencia más visceral y performática. Esta visión de un lenguaje que es más fluido, intuitivo y experimental se encuentra de alguna manera durante la entrevista, se menciona el acto de "hacer resonar" las palabras en su interior, *no como simples vectores de significado, sino como algo sensorial y tangible*. En este mismo sentido, *la* interacción entre Carlos Henrickson, Macarena García, Fernando Pérez y Edu Comelles demuestran un entendimiento compartido sobre la palabra y el sonido como entidades fluidas, "ya que esto no se limita a su función semántica o comunicativa, sino que están siempre en movimiento, en constante experimentación". En este contexto, se ha explorado cómo la voz se materializa en relación a los silencios y cómo la fijación de las palabras estaría vinculada a la idea de aquello que permanece en la penumbra, lo no pronunciado, lo invisible, y que hemos llamado a modo de conclusión: voces veladas. En esto, se ha abordado la voz como un fenómeno dinámico

y psíquico-articulatorio, cuyo potencial de experimentación se manifiesta en plataformas físicas, materiales y digitales, verificando su capacidad para encarnarse en eventos etéreos o poco materiales. Por ejemplo, las "resoluciones" propuestas por Fernando Pérez resultan sustanciales para la investigación, ya que permiten articular sinergias entre los distintos aspectos abordados durante los tres Bloques de ese capítulo. Algunas de ellas son que *la escritura fija el sonido del habla al graficarlo*, dando cuenta de cómo la práctica escritural posee una tendencia a *graficar el poema* más allá de escribirlo puramente, de ser únicamente verso, imagen poética, puesto que pasaría a solidificar un evento material que existe más allá del significado de las palabras, esto quiere decir la cara sonora del lenguaje, el grafismo o la fijación de lo que suena. En este sentido, se ha planteado un marco metodológico en el que *la voz* se transforma en un fenómeno codificable y manipulable permitiendo la generación de nuevas narrativas y configuraciones en el ámbito del arte sonoro y la experimentación tecnológica, lo que vendría también a reforzar uno de los objetivos de *la voz fijada* al reconsiderar la historia de las tecnologías del sonido desde una perspectiva que incorpora formas de conocimiento no lineales, híbridas y multisensoriales.

Los resultados obtenidos en el capítulo central permiten una aproximación más profunda a la comprensión de la voz como materia dentro del lenguaje artístico. A través del análisis comparativo de las entrevistas realizadas a Felipe Cussen y Carlos Edelmiro López se evidencia cómo el uso de mecanismos y dispositivos electrónicos, tanto como el empleo de la página, se inscriben en un movimiento colectivo que concibe la sonoridad no solo en términos de fijación, sino también en función de su hibridación con otras prácticas, particularmente aquellas vinculadas a la instalación y la performance en vivo. Además, a través de este análisis, se ha logrado demostrar cómo se vinculan la variación de métricas y el uso de la tecnología en el texto escrito: se destacan producciones como alfabetos y dibujos musicales a mano, así como producciones computarizadas, publicaciones, instalaciones y espacialización de sonido a tiempo real, como suele hacer José Manuel Berenguer (Cap.II, B 2). O bien, Martín Bakero, quien subraya la importancia del micrófono y el parlante en la fijación del sonido. Entendido esto como un traspaso entre la voz como materia, el uso de aparatos tecnológicos y la comparación entre arte que queda fijado y arte que se evanesce, se instaura también una evolución en el pensamiento asociado a *la voz fijada*, esto sería, que el estudio no solo responde a un registro, una memoria, sino que se concluye como un principio que forma parte de los procesos de codificación y escritura del sonido.

Luego, sobre la pregunta ¿Son los lenguajes de programación la voz de nuestro contexto?, hemos podido constatar que los lenguajes de programación sí pueden considerarse

como la voz de un/nuestro contexto, ya que facilitan y promueven la creación de obras que reflejan la interacción con el mundo digital y su influencia sobre las formas artísticas, creando obras inter-narrativas o de narrativas cruzadas. Desde una perspectiva donde se *rompe con la estructura tradicional de la narración lineal* y la escritura se desplaza a la dimensión digital, los eventos pueden saltar en el tiempo y el espacio, exigiendo al lector una reconstrucción activa del relato, puesto que la secuencia temporal directa se disuelve, y los fragmentos narrativos funcionan como piezas sueltas de un rompecabezas. Esta conclusión, nos permite deducir que el concepto de "campo expandido" formulado por Rosalind Krauss en el ámbito de la escultura, también se disuelve en sus límites y por tanto redefine su relación con el espacio y el tiempo, así como la literatura no lineal cuestiona la forma en que se construye la realidad textual. Se puede verificar que la poesía es un "campo expandido" en sí misma: la experiencia de lectura ya no es una recepción pasiva, sino un proceso en el que el lector se convierte en co-creador de la obra. En este marco, las creaciones actuales no solo se constituyen como un desafío a los paradigmas narrativos convencionales, sino que también abre nuevas vías para explorar el estatuto de la voz y su registro en la Era digital.

Casi cerrando, como en toda investigación, este trabajo presenta una serie de limitaciones que es importante reconocer. En primer lugar, el acceso a determinados materiales, archivos sonoros y textuales se vio restringido por razones personales, lo que limitó la posibilidad de consultar fuentes primarias en su formato original. Asimismo, las condiciones logísticas y económicas influyeron en la posibilidad de realizar desplazamientos a ciertos centros de documentación o de asistir a eventos y exposiciones relevantes para el desarrollo del estudio. Estas restricciones afectaron, en algunos casos, la amplitud comparativa del corpus analizado y el contacto directo con determinadas obras o artistas. Por otro lado, la disponibilidad desigual de información —especialmente en el caso de producciones experimentales o efímeras— supuso un desafío en la recolección y verificación de datos, lo que requirió apoyarse en referencias directas, testimonios cercanos de la red de artistas más cercana a mi eterno, pero que en todos los casos acabó favoreciendo exponencialmente la investigación, por lo tanto, estas limitaciones no comprometen la validez de los resultados.

Respecto a futuras líneas de investigación, teniendo en cuenta la exploración específica de este estudio sobre mecanismos de fijación del sonido y su relación con el campo literario, nace un interés que se orienta hacia la ampliación de un archivo catalogado sobre escrituras sonoras realizadas por medio analógicos y digitales, abordando la noción de fijación como gesto de memoria, error o pérdida, en el contexto de la cultura digital; puesto que hemos podido constatar

que no solo se transforman las convenciones artísticas sino que también se reconfiguran las relaciones culturales y cognitivas, contribuyendo a un proceso de hibridación del pensamiento y la creación artística. El análisis a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI, y su influencia en la actualidad, pusieron en evidencia que la fijación del sonido desde una perspectiva de su impacto histórico, reafirma la importancia de entender estos procesos no solo como parte de la historia del arte, sino que también como una reflexión continua sobre la interacción entre las personas y la tecnología. A partir de esto, se puede decir que el registro del sonido en formato gráfico, como las partituras y escritura sonoras, no solo conservan un tipo de información audible, sino que también ofrecen *una plataforma* de interpretación que permite comprender el sonido como un evento cultural que incide en la transformación de la masa social. Este dinamismo contribuye a la continua transformación del arte sonoro y su integración con otros medios, abriendo otras vías para la exploración de lo efímero, lo material y lo inmaterial.

La investigación concluye en que la fijación de la voz, ya sea en formato digital o en soporte físico, no sea un acto simplemente mecánico, sino una intervención artística que cuestione las dimensiones del lenguaje, la memoria y la percepción, invitando a reflexionar sobre el papel de la voz -dicho anteriormente- como materialización de lo intangible. Así, por medio de las entrevistas y el análisis de las obras de las/os agentes que participaron de la investigación, se demuestra que *la voz fijada* se configura como un vehículo de narrativa colectiva, insertada en un contexto histórico que viene evolucionando hacia otras formas de expresión y comunicación desde hace tres siglos atrás y hasta ahora… *la voz fijada* habita cada época, y cada época es fijada por la voz de su contexto.

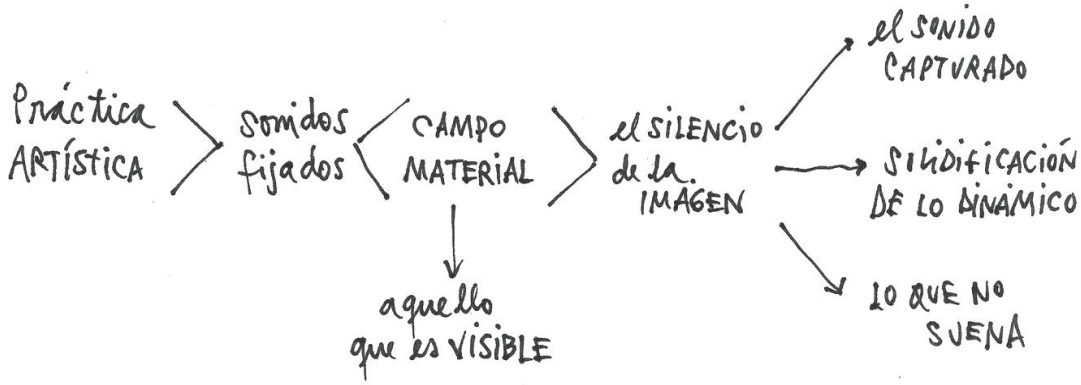


Figura 91. Sommer, P. (2021). Apunte personal.

Índice de Figuras.

Figura 1. Chopin, H. (1922-2008) *I-Limité* (Dactylopoème). [Maquina de escribir sobre pape]. MutualArt.
Figura 2. Llaneli, L. (2021). *Screamqueens. La condición vocal.* [Solidificación en vidrio de una frecuencia vocal). Casal Solleric. Palma de Mallorca.
Figura 3. Piña, C. (2020). *Khipu*. Instalación. [Fotografía de la instalación: Camille Montuelle]. https://constanzapinadossier.wordpress.com/khipu/
Figura 4. Sin autor. (2022). Fotografía y carteles de *Phonados de noche. Son:horas + Phonos.* Universidad Pompeu Fabra.
Figura 5. (2019 -2022). Primera estructura del Índice de la tesis que correspondió a la investigación de *La voz fijada*.
Figura 6. Alvin-Lucier. (1965). *Scheme for Music for solo performance*. Dibujo ilustrativo.
Figura 7.(s.f.) Esquema telégrafo. Biblioteca Digital del Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa. (ilce.edu.mx).
Figura 8. (2025). Cuadro comparativo señal Morse v/s Khipus.
Figura 9. (1844). Mensaje telegráfico impreso en código Morse.
Figura 10. Scott de Martinville, E. (1857). Fonograma primera grabación de la voz humana. https://proyectoidis.org/fonoautografo/
Figura 11. (s.f.) Fonoautógrafo. Ilustración. Proyecto IDIS, Investigación en Diseño de Imagen y Sonido. (proyectoidis.org).
Figura 12. (s.f). QR. Marry had a little lab. Grabación de Thomas A. Edison. Agosto 12, 1927. QR: Internet Archive (https://archive.org)
Figura 13. (s.f). Primer fonógrafo de Edison 1877. Fuente: Colección FB. Primeros Registros (coleccionfb.com).
Figura 14. (s.f). Ilustración. El primer prototipo de gramófono por Berliner en 1888. Fuente: Colección FB. Berliner (coleccionfb.com).
Figura 15. Alumnas/os Institut de Sants. (2023). [CD, Frottage. Papel y grafito]. MNAC.
Figura 16. Brown, H. (1952). [Partitura grafica]. Archivo personal de partituras de Josep Cerdà.
Figura 17. Xenakis, I. *Metástasis.* (1954). [Partitura grafica]. Archivo personal de partituras de Josep Cerdà.
Figura 18. Stockhausen, K. (1953-54). [Partitura grafica]. Archivo personal de partituras de Josep Cerdà.
Figura 19. Cage, J. (1960). [Partitura grafica]. Archivo personal de partituras de Josep Cerdà.
Figura 20. Ligeti, G. (1967). [Partitura grafica]. Archivo personal de partituras de Josep Cerdà.
Figura 21. Heller, B. (1994). [Partitura grafica]. Archivo personal de partituras de Josep Cerdà.
Figura 22. Alumnas/os Instituto de Sants. (2023).Obra grafica. [Frottage]. Exposición *Som Paisatge.* MNAC Museo Nacional de Arte de Cataluña https://www.museunacional.cat/ca/som-paisatge
Figura 23. (2018).Obra gráfica. [Frottage]. Imagen digitalizada. Archivo personal.
Figura 24. (2023). Exposición *Som Paisatge.* MNAC Museo Nacional de Arte de Cataluña. Programa En Residencia.
Figura 25. (2012-2015.) [Frottages de suelos y registro de sonido]. Valparaíso, Barcelona y Freiburgo. Archivo personal.
Figura 27. (2016) [Exposición]. CENTEX, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016. Archivo personal.
Figura 28. Tàpies, A. (1970). [*La gran cadena blanca*]. Fotografía. Fundació Tápies, Barcelona.
Figura 29. Shorthan, G. (1916). [Taquigrafía. Example]. P.153.
Figura 30. (2013). [Frottages de suelos y registro de sonido ambiente]. Cadaqués. Archivo personal.
Figura 31. Apollinaire, G. (1918). *La Paloma apuñalada y el surtidor.* [Caligrama]. Bibliothèque Nationale de France.
Figura 32. Diagrama. (2023). [Apuntes. Cap.II]. Archivo personal.
Figura 33. Morgenstern, H. (1905). *La canción nocturna del pez.* [Caligrama]. Projekt Gutenberg-DE. gutenberg.spiegel.de
Figura 34. Zaum. (1909). *Pomada.* [Poema fonetico]. Russian Avant-Garde Books 1910–1934, Margit Rowell (MoMA, 1982).
Figura 35. Blonk, J. (1990). *Rhotic: etude for the R.* [Partitura Sonora o visual]. jaapblonk.com
Figura 36. Chopin, H. (1967–1975). *La Crevette Amoureuse* [Tinta sobre papel]. Parte de la trilogía Le Dernier Roman du Monde (junto con L'Hommard Cosmographique). Archivio Conz.
Figura 37. Chopin, H. (1985). *Victoire* [Tinta sobre papel]. Archivio Conz.
Figura 38. Escoffet, E. (2022). *Ode to the Walking Class SCORE.* [Escritura sonora. Frgamento]. Grupo Sprechbohrer.
Figura 39. Briede, A. (2005). *Líneas contenidas.* [Impresión digital sobre papel]. Ed: /07.
Figura 40. Fontén, G. (2014). *FM.*[Impresión digital sobre papel]. Veer Books.
Figura 41. Blonk, J. (2019). *Two absurde questions* [Partitura Sonora o visual]. jaapblonk.com
Figura 42. Altaió, G. (2012). LP **黑胶**. https://altaio.net/
Figura 43. Jarpa-Luco, C. (2018). *Esto matará aquello.*[Tipos móviles]. Archivo personal de la artista.
Figura 44. Piña, C. (2024). *TALKING KNOTS_HKW.*[Lectura y performance]. Berlin. Fotografía: MicaSans.
Figura 45. Bautista, L. (2024). *Kilobots.* https://eufonic.net/es/activitat/lina-bautista-kilobots/.
Figura 46. Oyarzún, Ch. (2018-19). *Voodoochild: M4LD1TX 5UD4K4.* http://www.error404.cl/sudaka/
Figura 47. Llaneli, L. (2018). *LOVELACE.* [Performance 30']. www.laurallaneli.com
Figura 48. Tiselli, E. (s.f.). *MIDIPoet.* http://www.motorhueso.net
Figura 49. Piringer, J. (2010). *Abcdefghijklmnopqrstuvwxyz.* Archivo personal.
Figura 50. Vidal, C. / Gubbins, M. (2026). [Frame]. Sonetos, de Martín Gubbins.
Figura 51. Berenguer , JM. (2001). *Transfer*. [11 lámparas halógenas, 11 espejos con palabras serigrafiadas, 11 circuitos oscilantes con componentes electrónicos, cable negro y red de plástico]. Museo del Ampurdán, Figueras, Gerona.

Figura 52. Comelles, E. (2021). *Trencar el silenci* (Romper el silencio). [Instalación]. http://www.educomelles.com/2019/11/romper-el-silencio-2019.html
Figura 53. Siméon Chardin, Jean-Baptiste. (1733-34). Título original: *Les Bulles de savon.* [Pintura]. Técnica: Óleo (60.01 x 73 cm.) Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA), Los Ángeles (Estados Unidos).
Figura 54. López, C.E. (2012). [Apuntes de la composición]. Originales escaneados.
Figura 55. Sommer, P. (2018). *YOV*. Fragmento: https://soundcloud.com/piasommer/version-k
Figura 56. Sommer, P. (2018). *YOV.* [Link a la pieza]. https://soundcloud.com/piasommer/yov-composicion-de-carlos-edelmiro-lopez-ejecucion-vocal-de-pia-sommer
Figura 57. Esiner, F. (2022). [*Pia scale* en instrumento *Yov* (D2-Eb-E-F-G-A-Bb-C3-Db-Eb-E-F-G-Ab-A-B-C4-Eb)]. Imagen cedida por el investigador.
Figura 58. Sommer, P. (2013). L' Estruch de Sabadell. [Residencia]. Abajo a la derecha: *Lina Lab*. Fotografía: Laura Llaneli.
Figura 59. Sommer, P. (2023). *Croquis 1*. Capítulo III. Archivo personal.
Figura 60. Sommer, P. (2023). *Croquis 2*. Capítulo III. Archivo personal.
Figura 61. Piña, C. (2022). *KHIPU.* [Instalación. Art Laboratory]. Berlin. Fotografía: Tim Deussen. Archivo de la artista.
Figura 62. Sommer, P. (2021). Esquema. Archivo personal.
Figura 63. Sommer, P. (2023). Apuntes. Khipu colaborativo. Archivo personal.
Figura 64. Piña, C. (2007). [Performance]. Facultad de Artes de la Universidad de Playa Ancha. Fotografía: Pía Sommer. Archivo personal.
Figura 65. Sommer, P. (2023). Apuntes. Khipu colaborativo. Archivo personal.
Figura 66. *The European Piano Method, Fritz Emonts, vol 1 (Ed. Schott) - Pàg. 79.*
Figura 67. Sommer, P. (2023). Traducción alfabética (fonemática-textual) a código imaginario y abierto. Estudio preliminar Khipu narrativo. Archivo personal.
Figura 68. Esquema.(2004). Khipu colaborativo. Archivo personal.
Figura 69. Esquema. .(2004). Khipu colaborativo. Archivo personal.
Figura 70. Esquema. .(2004). Khipu colaborativo. Archivo personal.
Figura 71. Esquema. .(2004). Khipu colaborativo. Archivo personal.
Figura 72. Piña, C. (2024). Esquema. Khipu colaborativo. Archivo personal de la artista.
Figura 73. Piña, C. (2022). Arselectronica. [Instalación]. Crédito *Vog.photo.*
Figura 74. Eisner, F. y Sommer, P. (2024). Portada *Aparador Sonor,* (Discos P.M.). Archivo personal.
Figura 75. Eisner, F. y Sommer, P. (2020). Universidad Austral. Valdivia, Chile.
Figura 76. Eisner, F. y Sommer, P. (2020). [Cartel]. Universidad Austral. Valdivia, Chile.
Figura 77. (2019). [Caligrafía]. Fragmento. Archivo personal.
Figura 78. Eisner, F. y Sommer, P. (2021). Estudio, taller. Instrumento MIDI. Mataró.
Figura 79. Briede, A. (2008). [Escritura sonora. Utilizada en el Track 1]. Archivo personal.
Figura 80. Eisner, F. y Sommer, P. (2021). [Cartel]. Mataró. Archivo personal.
Figura 81. Eisner, F. Esquema. [Tesis]. https://www.researchcatalogue.net/view/1186858/1587660
Figura 82. (2023). Recital. [Cartel]. Santiago de Chile.
Figura 83. Eisner, F. (2022). Esquema. [Tesis]. https://repositorio.uc.cl/handle/11534/66006
Figura 84. Eisner, F. (2022). [Tesis]. https://repositorio.uc.cl/handle/11534/66006
Figura 85. Eisner, F. (2022). [Tesis]. https://repositorio.uc.cl/handle/11534/66006
Figura 86. Eisner, F. y Sommer, P. (2024). [Cartel]. GTS. Barcelona.
Figura 87. Eisner, F. y Sommer, P. (2024). [Fotografía]. GTS. Barcelona. Archivo personal.
Figura 88. Eisner, F. y Sommer, P. (2024). [Registro fotográfico]. GTS. Barcelona. Archivo personal.
Figura 89. Eisner, F. y Sommer, P. (2024). [Cartel]. Centro Machado. Colonia. Alemania.
Figura 90. Eisner, F. y Sommer, P. (2024). [Concierto]. Centro Machado. Colonia. Alemania.
Figura 91. Sommer, P. (2021). Apunte personal.

Bibliografía Aplicada.

Libros.

- Attalí, J. (1995). *Ensayo sobre la economía política de la música* (1ª ed.). Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Bal, M. (2002). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Ad Litteram, Cendac.
- Barber, Ll., & Palacios, M. (2009). *La música tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Fundación Autor.
- Burroughs, W. (2009). *La revolución electrónica*. Caja Negra Editora. Colección Numancia.
- Cage, J. (2002). Silencio. Ediciones Árdora. Madrid.
- Cage, J. (1981). Para los pájaros. Monte Avila Editores C.A., Venezuela.
- Chion, M. (2011). *La Audiovisión. Introducción a un análisis del conjunto de la imagen y el sonido*. Paidos Comunicación.
- Chion, M. (2017). *El sonido*. La Marca.
- Chion, M. (1991). *El arte de los sonidos fijados*. Taller de Ediciones, Metamkine.
- Chion, M. (1998). La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona.
- Escoffet, E. (Ed.). (2002). *Proposta. Festival internacional de poesies + polipoesies 2002*. Propost.
- Farocki, H. (2015). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra Editora.
- Fisher, M. (2009). *Realismo capitalista*. Caja Negra Editora.
- Feldman, M. (2012). *Pensamientos verticales*. Caja Negra Editora.
- Gache, B. (2006). *Escrituras nómades.* Ediciones Trea.
- Gache, B. (2014), Instrucciones de uso: partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneos. (La forma "partitura" y las nuevas formas literarias). Madrid.
- Goldwin, J. (2009). *La cadena áurea de Orfeo. El resurgimiento de la música especulativa*. Siruela.
- Groys, B. (2020). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra.
- Iglesias García, R. (2015). *Arte y robótica. La tecnología como experiencia estética*. Ediciones Casimiro.
- Krauss, R. (2002). Pasajes de la escultura moderna. Ediciones Akal.
- Krauss, R. (2015). La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Alianza Editorial.
- Labraña, M. (2017). *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*. Siruela.
- Lewitt, S. (2019). *Escritos*. Alias.
- McCormick, T., & Rumsey, F. (1992). *Introducción al sonido y la grabación*. IORTV.
- Maderuelo, J. (2018). *Arte Impreso*. Ediciones La Bahía.
- Martínez, J. L. (1985). *La nueva novela* (2ª ed.). Ediciones Archivo.

- Milone, G. (2022). *Ficciones fónicas: Materia, paisajes, insistencias de la voz*. Ediciones Mimesis.
- Ong, W. J., & Hartley, J. (2016). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- Pardo, C. (2014). *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Ensayos Sexto Piso.
- Pérez, F. (2019). *Formas y metamorfosis del poema en el nuevo milenio*. Independiente.
- Pozzi, G. (2019). Tacet: un ensayo sobre el silencio. Ediciones Siruela.
- Piringer, J. (2012). *Gravity. Visual Writing*. Ubu Editions.
- Prigogine, I. (2005). *El nacimiento del tiempo*. Tusquets Editores.
- Rickards, T. (1984). *El Sonido*. Grijalbo.
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Eterna Conciencia Editora.
- Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial.
- Toop, D. (2016). *Océano de sonido, palabras en el éter, música ambient y mundos imaginarios*. Caja Negra.
- Toop, D. (2013). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Caja Negra.
- Villa, J. (2003). *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Iberautor.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Gedisa Editorial.
- Agamben, G. (2004). El lenguaje y la muerte: Un diccionario de la poética. Editorial Pre-Textos.
- Chion, M. (1995). El arte de los sonidos fijados (J. M. Casanova, Trad.). Ediciones Cátedra.
- Connor, S. (2014). Sounding the White Voice. Cambridge University Press.
- Godwin, J. (2009). La cadena áurea de Orfeo. Siruela.
- Labraña, M. (2017). Ensayos sobre el silencio: Gestos, mapas y colores. Siruela.
- López, C. E. (2021). Vinculación material del sonido con las palabras [Entrevista].
- Oliveros, P. (2005). Deep Listening: A Composer's Sound Practice. iUniverse.
- Pozzi, G. (2019). Tacet: Un ensayo sobre el silencio. Siruela.
- Rabelais, F. (1985). Les paroles gelées. Ediciones Fondo de Cultura Económica.
- Scaheffer, P. (1998). La escucha activa (M. Orozco, Trad.). Ediciones Radio Educación.
- Scaheffer, P. (1998). Tratado de los objetos musicales. "Alianza Música nº 40", Alianza Ed. Madrid.
- Toop, D. (2010). Resonancia siniestra: El oyente como médium. Caja Negra.

PDFs:

- Rosique López, L., Mena Viveros, N., & Iniesta Turpín, J. (s/f). *Anatomía y embriología de la laringe*. Recuperado el 17 de septiembre de 2020, de https://seorl.net/PDF/Laringe%20arbor%20traqueo-bronquial/093%20-%20ANATOMÍA%20Y%20EMBRIOLOGÍA%20DE%20LA%20LARINGE.pdf
- Garraza, A. M. (2009). *Valores comunicativos del tono vocal. Importancia en la comunicación humana. Una visión antropológica*. Universidad Nacional de San Luis. Pdf.
- Torres, B. (s/f). *Anatomía funcional de la voz*. Recuperado el 28 de septiembre de 2020, de

https://www.researchgate.net/publication/304805617_ANATOMIA_FUNCIONAL_DE_LA_VOZ
- Wendt, L. (1985). *Sound Poetry: I. History of Electro-Acoustic Approaches II. Connections to Advanced Electronic Technologies*. *Leonardo*, 18(1), 11-23. https://www.jstor.org/stable/1578088
- Rodero, E. (s.f.). El Peso Creciente De La Voz Y El Sonido Para Comunicar En La Era Digital: El Protagonismo De La Oralidad. *Tecnologías digitales para la cultura*.
- Weber-Lucks, T. (s.f.). *Electroacoustic voices in vocal performance art – a gender issue?* Retrieved from http://www.primartic.de
- Herrera, M. V. (2015). Écfrasis y Enargeia en la *Metamorfosis* (Asno de oro) de Apuleyo: La escultura de Diana y Acteón como mise en abyme. *Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica*, XXXIX(2), 61-70. ISSN: 2215-2636.
- Schraenen, G. (2016). *Ulises Carrión. Querido lector. No lea*. Retrieved from https://monoskop.org/images/3/32/Ulises_Carrion_Dear_Reader_Dont_Read_Querido_lector_No_lea_Jumex_2016.pdf
- Buj, M. (2015). *Partituras Gráficas y gráficos musicales circulares en el Arte Contemporáneo (1950-2010)* [Tesis de maestría, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts].
- Terrones, A. (2018). *La planificación gráfica de la performance artística contemporánea. Definición, notas sobre la propia obra y estudio de casos en Europa y Québec* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Valencia, Facultat de Belles Arts de Sant Carles].
- Eisner, F. (2022). *Música y poesía sonora. Relaciones colaborativas en torno a las prácticas vocales experimentales* [Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Santiago].
- Comelles, E. (2011). *Emplazar la Escucha / Emplazar Sonido. Un acercamiento a las prácticas de difusión y exposición de paisaje sonoro* [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona].

Enlaces:

- Gaché, B. (s.f.). *Literaturas nómades*. educ.ar. https://www.educ.ar/recursos/115855/belen-gache-literaturas-nomades
- Overtoon. (s.f.). *About*. Recuperado de https://www.overtoon.org/about/
- Motorhueso. (s.f.). *Midipoet*. Recuperado de http://motorhueso.net/midipoet/
- Puerto80 Lab. (s.f.). *Obras*. Recuperado de https://puerto80lab.net/obras.php
- YouTube. (2019, 9 de octubre). *[Video] Reescrituras fonatorias*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=nLJL6R5o35c
- Todalateoriadeluniverso. (s.f.). *Página principal*. Recuperado de https://todalateoriadeluniverso.org/
- Vimeo. (2020, 21 de mayo). *[Video] Performance sound*. Recuperado de https://vimeo.com/458132370
- Christopher Adler. (s.f.). *Zaumbox*. Recuperado de http://christopheradler.com/zaumbox.html

- Museum of Modern Art. (s.f.). *Página principal*. Recuperado de https://www.moma.org/
- Motto Distribution. (s.f.). *Site*. Recuperado de http://www.mottodistribution.com/site/
- UbuWeb. (s.f.). *Papers: Andrews*. Recuperado de http://www.ubu.com/papers/andrews.html
- Discospm. (2021, 7 de septiembre). *Reescrituras fonatorias*. Recuperado de https://discospm.bandcamp.com/track/reescrituras-fonatorias
- YouTube. (2020, 19 de febrero). *[Video] Reescrituras fonatorias*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=0dNLAhL46xM&list=RD0dNLAhL46xM#t=66
- YouTube. (2019, 9 de octubre). *[Video] Reescrituras fonatorias*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=nLJL6R5o35c
- Su Ponticello. (s.f.). *Las partituras como intervención plástica*. Recuperado de https://sulponticello.com/seccion/vaiven/las-partituras-como-intervencion-plastica/
- Real Academia de San Telmo. (s.f.). *Aproximación a la arquitectura de Norman Foster*. Recuperado de https://www.realacademiasantelmo.org/aproximacion-a-la-arquitectura-de-norman-foster-2/
- Digital Books. (s.f.). *John Cage - Preview*. Recuperado de https://reader.digitalbooks.pro/content/preview/books/7723/book/OPS/John_Cage_0004_0000.htm
- 20 Minutos. (2021, 9 de marzo). *Cinco piezas clave del centenario anarquista y el silencio de John Cage*. Recuperado de https://www.20minutos.es/artes/blogs/trasdos/cinco-piezas-clave-centenario-anarquista-silencio-john-cage-5543428/
- Archivo La Fuente. (s.f.). *Dada en Europa y Estados Unidos (1900-1945)*. Recuperado de https://www.archivolafuente.com/obra-artistica/1900-1945/europa-y-estados-unidos/dada/
- ltamira Cave. (s.f.). *Dificultades y análisis de la obra*. Recuperado de www.altamiracave.com/dificu.htm

ARCHIVOS SONOROS WEB DE SOUND ART.

Bibliografía. Arte sonoro. Universidad de Barcelona.

http://www.ubu.com (el más completo internacional, MP3 y Videos para bajarse)
http://www.uclm.es/artesonoro (base de información realizada en BBAA de Cuenca)
http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/index.html (textos interesantes sobre Paisaje Sonoro)
http://www.tutuguri.org/suenatelosmocos/suenate16.htm ("Suénate los mocos. taller de Arte Sonoro", recopilación de textos que reflexionan sobre el concepto de Arte Sonoro
http://mase.es (Muestra de Arte Sonoro Español, audios y comentarios de autores. Podéis añadir vuestras obras relacionadas con el tema)
http://www.artesonoro.org (Portal para la Difusión del Arte Sonoro).

La voz fijada se terminó de escribir en Mataró en la primavera del año 2025.

Pía Sommer.

UNIVERSITAT DE BARCELONA

LA VOZ FIJADA

Intersecciones entre el sonido y las palabras en el ámbito de la exploración visual y tecnológica.
Mecanismos de producción, acciones de fijación y transferencia
dentro del relato artístico contemporáneo.

ANEXOS I y II

ÍNDICE. Anexos I y II.

305 Aclaración ANEXO I.

307 **ANEXO I.** Partituras gráficas y escrituras sonoras. Siglos XX y XXI.

308 Partituras gráficas.

353 Escrituras sonoras.

436 **ANEXO II**. Entrevistas.

Bloque 1. La voz y la poesía como práctica artística intermedia.

Alfabetos imaginarios, dibujos y poemas gráficos.

B1.a *Solve et coagula*. Martín Bakero.(Francia). 436

B1.b Literatura experimental. Jessica Pujol. (Catalunya). 443

B1.c Escritura nómade. Eduard Escoffet. (Catalunya). 456

B1.d Poema polifónico. Dirk Huelstrunk. (Alemania). 458

B1.e Dibujos partiturales. Anamaria Briede. (Chile). 461

B1.f Partituras vocales. Jaap Blonk. (Holanda). 465

B1.g Letter Press. Gerard Altaió. (Catalunya). 477

B1.h *Fijar la vista*. Constanza Jarpa-Luco. (Chile). 480

Bloque 2. Voz y tecnologías.

Mapas, circuitos y otro tipo de lenguajes.

B2.a La voz y los lenguajes de programación. Lina Bautista. (Colombia). 483

B2.b Composición algorítmica. Christian Oyarzún. (Chile). 486

B2.c *Una voz que es nuestra*. Carlos Edelmiro López. (México). 498

B2.d *Psicofantas.* Constanza Piña. (Chile-México). 492

B2.e Spoken Text. Laura Llaneli. (Catalunya). 496

B2.f Extended vocal tecnique. Federico Eisner. (Chile). 502

B2.g *Settear* es fijar. Felipe Cussen. (Chile). 506

B2.h La agencia no-humana. Eugenio Tiselli. (México). 513

B2.i Audiovisualinteractivepoetry. Jörg Piringer. (Alemania). 516

B2.j Notaciones. Martín Gubbins. (Chile). 518

B2.k Sonidos fijados. José Manuel Berenguer. (Catalunya). 524

Bloque 3. Performances de la voz.

En un sentido material de las palabras.

B3.a En el lenguaje de los espectros. Edu Comelles. (España). 542

B3.b *La lectura como una comunicación con otros.* Marcela Labraña. (Chile). 546

B3.c Pompas de jabón. Macarena García Moggia. (Chile). 549

B3.d Zumbar. Ecos del rumor del pensamiento. Fernando Pérez (Chile). 551

B3.e La expectativa del silencio. Carlos Henrickson. (Chile). 554

ACLARACIÓN ANEXO I.

El Anexo I ha sido organizados cronológicamente e incluye una selección de partituras gráficas y escrituras sonoras producidas entre los siglos XX y XXI. Este conjunto de obras se inscribe dentro de un contexto de exploración gráfica orientado a la representación material del sonido, abarcando partituras no convencionales, dibujos, esquemas, circuitos, poemas sonoros y mapas conceptuales. Dichas manifestaciones permiten visualizar los cuestionamientos centrales abordados a lo largo de la investigación, ofreciendo un marco para el análisis de los procesos de fijación del pensamiento sonoro entre los momentos de composición y ejecución. Así, la selección y organización del material facilita una comprensión más profunda de los mecanismos históricos de registro y su relación con la expresión artística.

La fijación del sonido en estas obras, responde en su mayoría a metodologías de investigación escritural que trascienden la composición musical tradicional. En lugar de operar dentro de las convenciones de la notación estándar, dichas estrategias exploran las dimensiones literarias del sonido y su potencial para la improvisación libre y la interpretación por medio de instrucciones. Se trata, en esencia, de la activación de estructuras complejas cuya codificación requiere, en muchos casos, un lenguaje gráfico basado en dibujos en lugar de pentagramas convencionales, dando lugar a sistemas de notación alternativos.

En este marco, el Anexo se organiza en dos categorías diferenciadas: partituras gráficas y escrituras sonoras. La distinción conceptual entre ambas radica en su propósito y en su forma de representación del sonido. La partitura gráfica se trata de un sistema de notación basado en elementos visuales no convencionales—símbolos, líneas, colores y diagramas—que, en contraste con la notación musical tradicional, busca orientar la interpretación sin imponer una estructura rígida. Así y todo, en la mayoría de partituras aparece el recurso de pentagramas, indicando el traspaso histórico que existe desde la composición musical hacia las artes visuales, y en el caso de las escrituras sonoras, de poetas o artistas visuales que componen musical y sonoramente[106].

En este último caso, la escritura sonora abarca diversos sistemas de notación, incluyendo partituras gráficas, fonografía y escritura verbal, como los poemas sonoros, fonéticos o visuales, con el objetivo de registrar el sonido como fenómeno. En el contexto de esta investigación, la partitura gráfica se concibe como un medio de instrucción para la interpretación musical, mientras que la escritura sonora se orienta hacia la fijación y representación del sonido en sí mismo, ampliando las posibilidades de ejecución.

Por último, como no se trata de un archivo clasificatorio sino más bien de un muestrario[107], la organización responde a unos mínimos que incluyen el nombre de la/el autora/or de la obra y el año; en algunas y no siempre el nombre de la pieza. Este Anexo cuenta con la colaboración del archivo de imágenes recopiladas por el artista y académico Josep Cerdà.

---

[106] Una manera clarificadora de esta visión se podría dar a través de la tesis doctoral de Marina Buj *Partituras gráficas y gráficos musicales circulares en el Arte Contemporáneo (1950-2010).* https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/96609. Visitado el 27.06.2024.

[107] En el año 2017, sostuvimos una conversación con la Dra. Antònia Vilà durante la clase *Del libro de artista al libro digital*, curso 2016-17, del Máster PRODART de la Universidad de Barcelona, donde señaló la diferencia sobre la creación de un archivo, una colección y un muestrario, en lo que engloba a prácticas artísticas contemporáneas: "un archivo es algo mucho más complejo, es una clasificación exhaustiva y dedicada, en cambio una colección es algo más sencillo, de menos datos y donde las piezas suelen tener el mismo formato, además, siempre te faltará alguna, en una colección nunca se pueden tener todas… ahora, el muestrario, es aún mucho más subjetivo, no requiere de tantas reglas, pero reúne la información de un tipo". (Apunte personal)

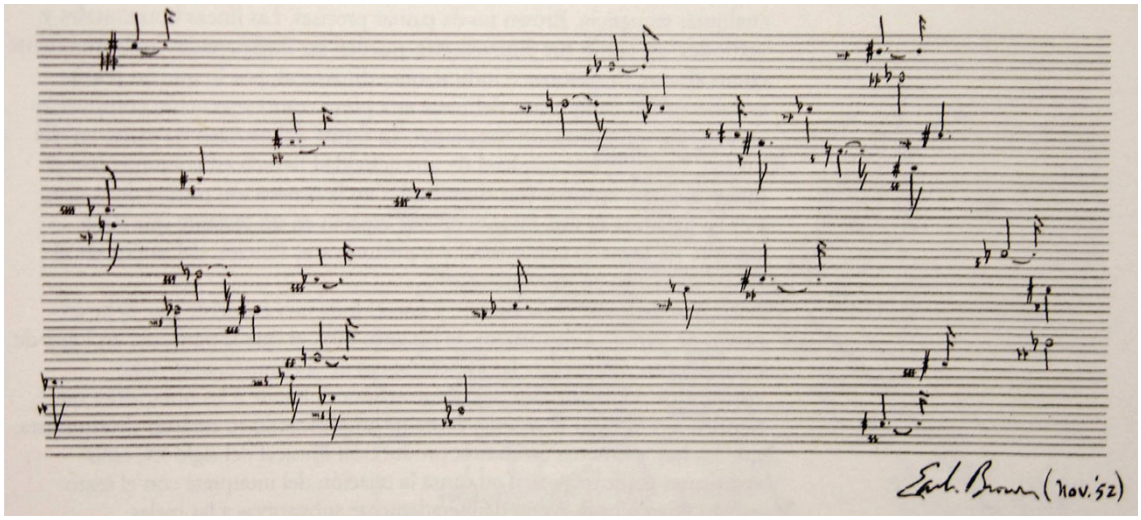
ANEXO I.

PARTITURAS GRÁFICAS Y ESCRITURAS SONORAS.

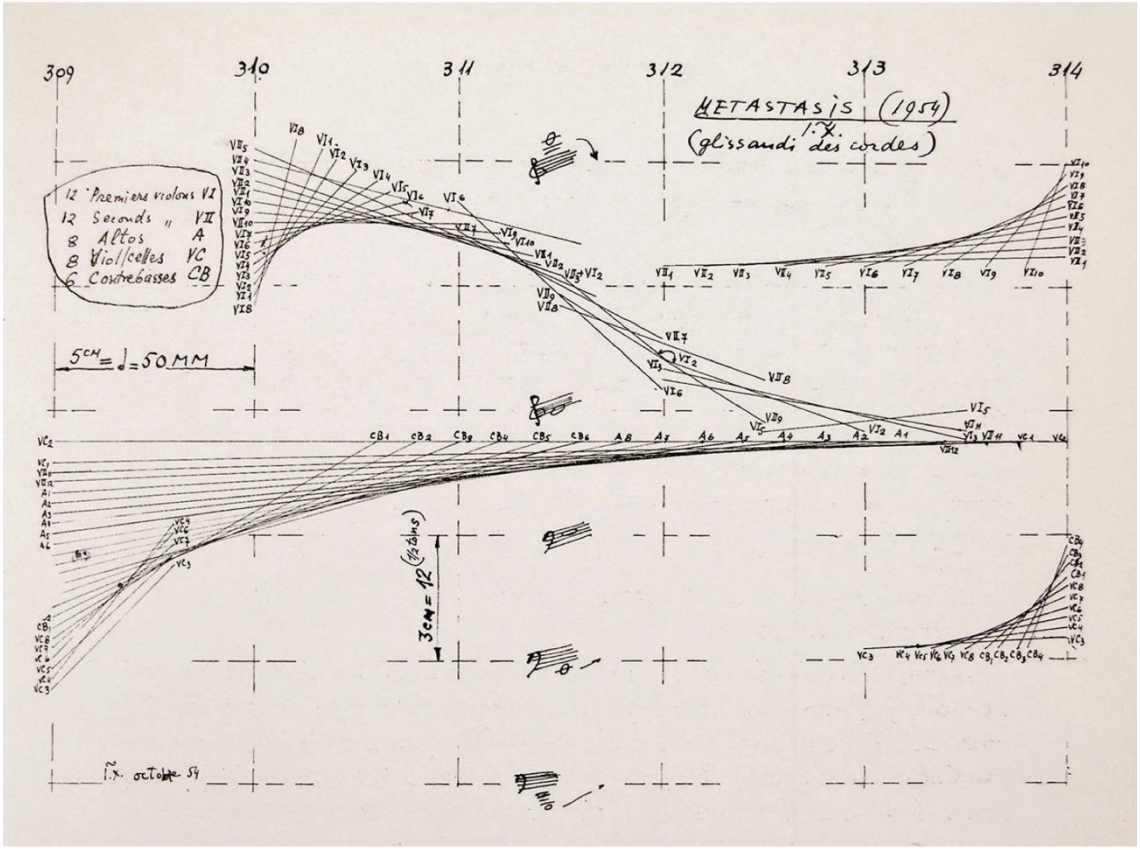
Siglos XX y XXI.

Número de piezas: 126.

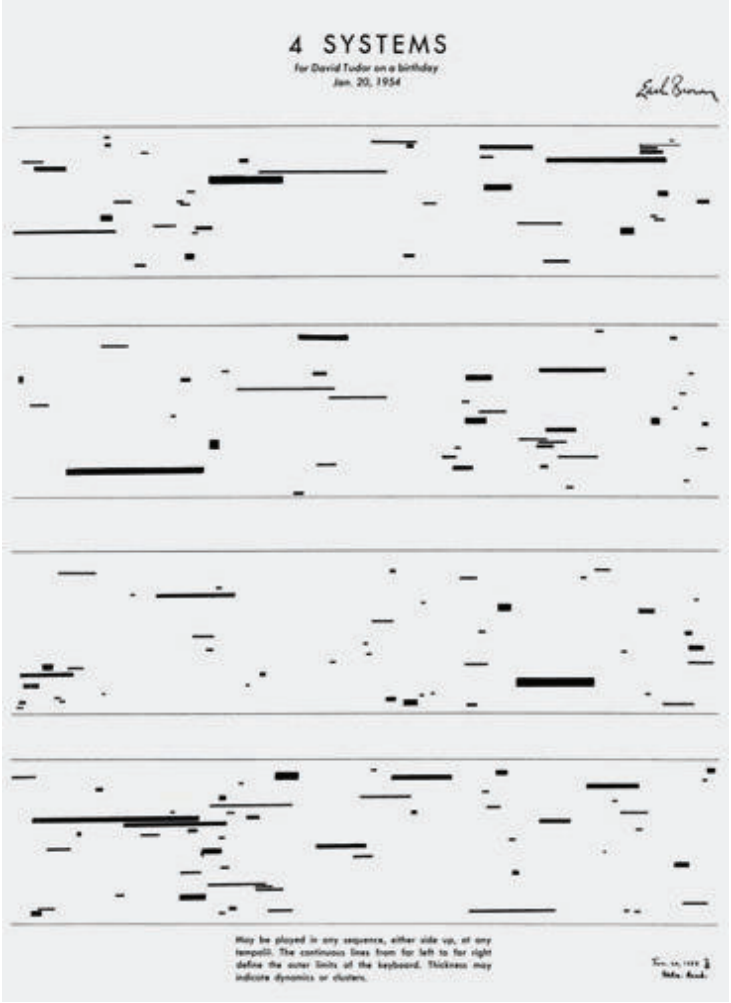
PARTITURAS GRÁFICAS



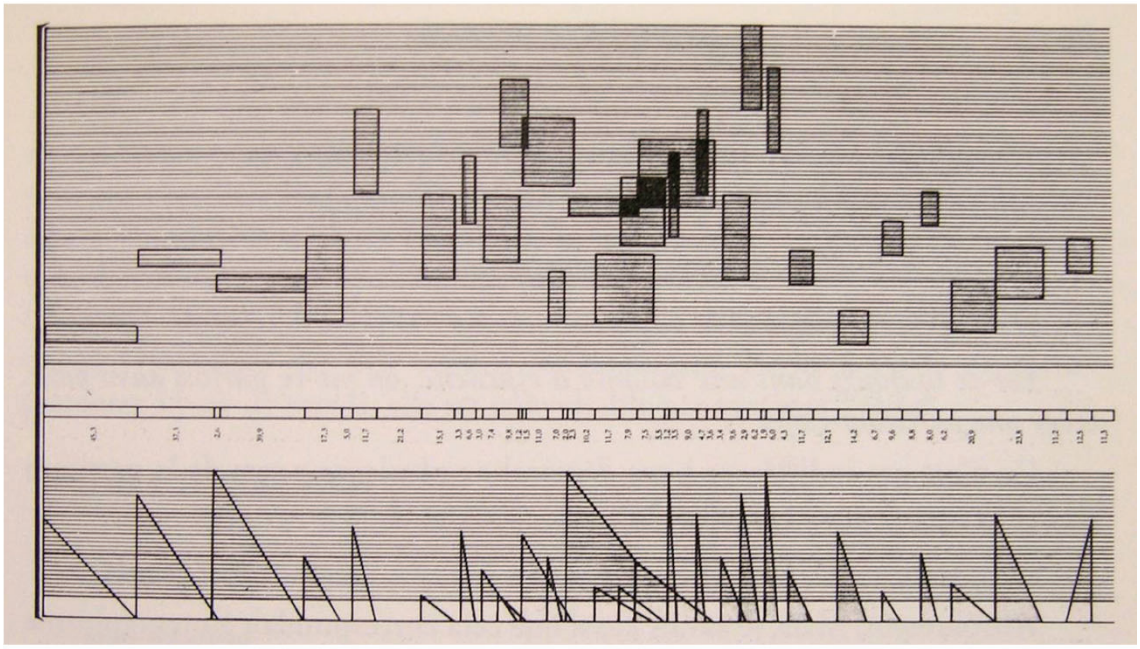
Earle Brown, 1952.



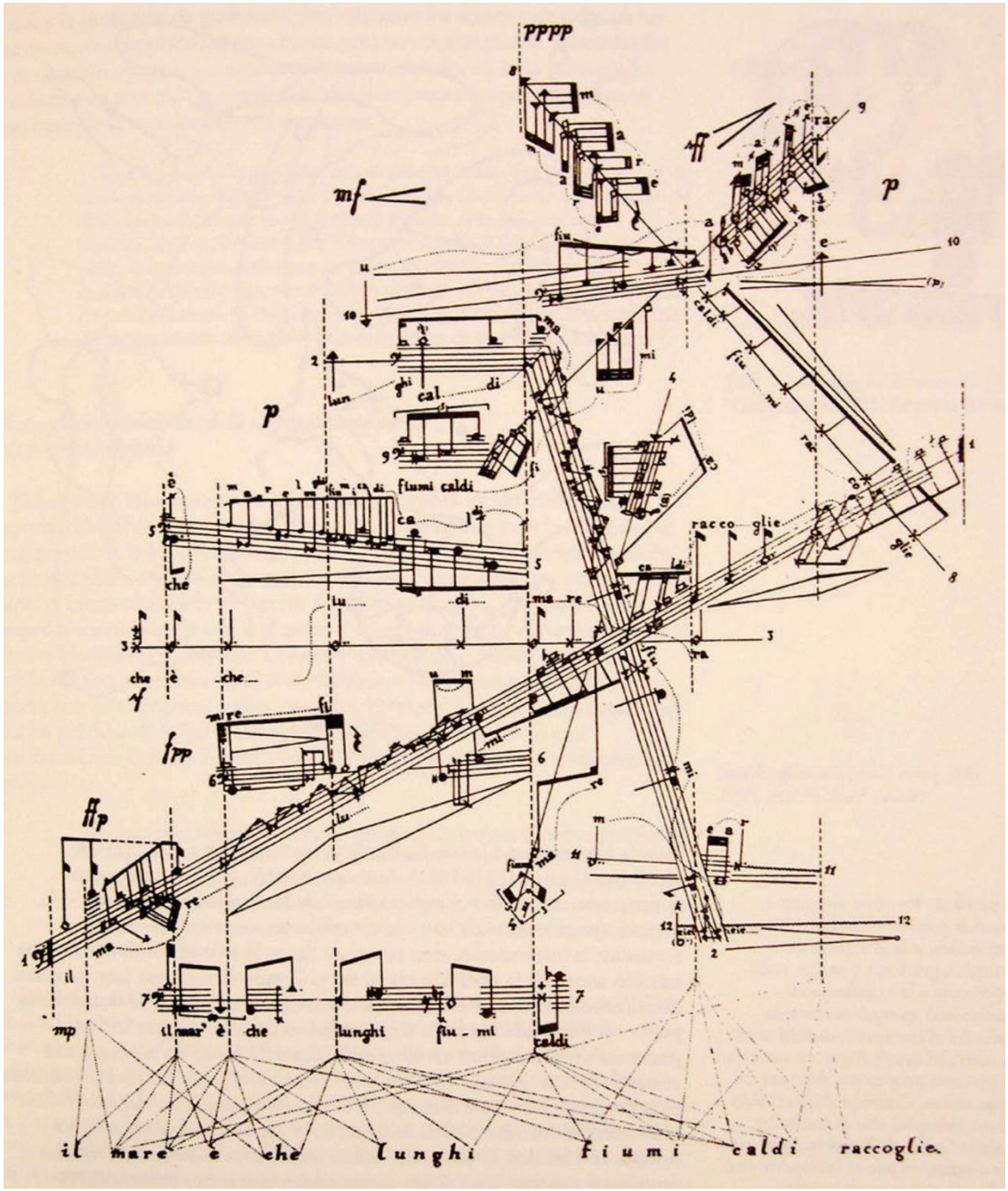
Iannis Xenakis, *Metastasis*, 1954.



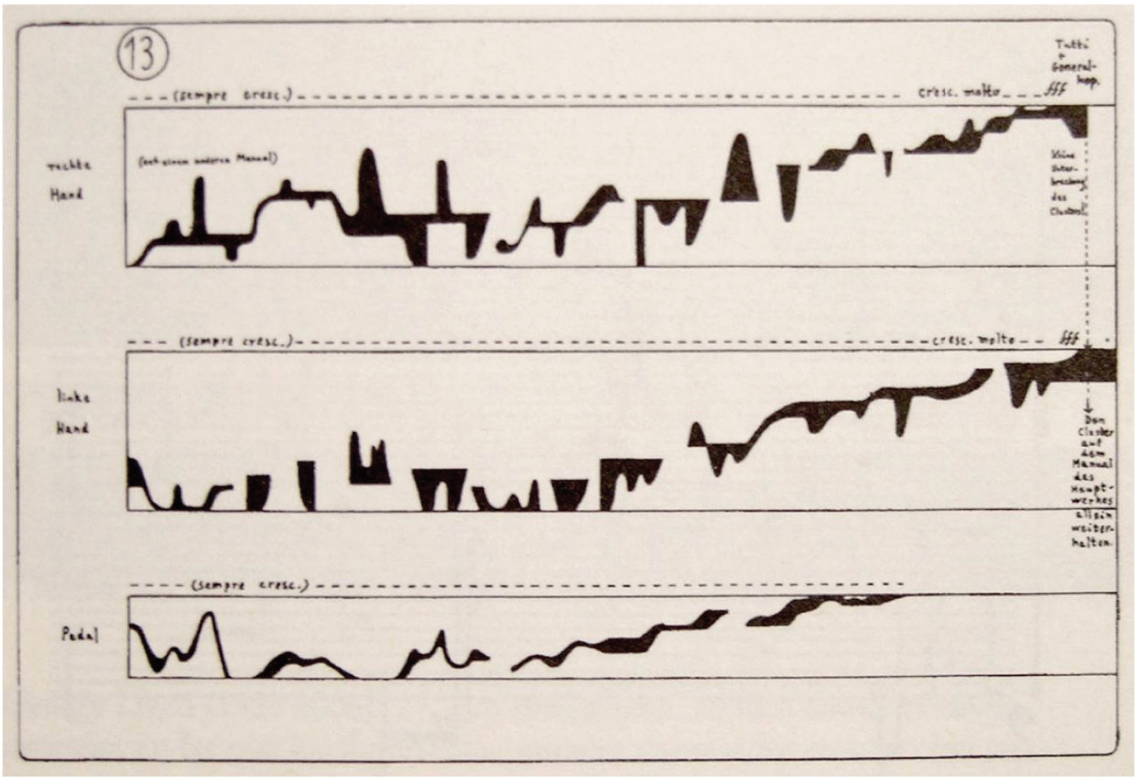
Earle Brown*, Partitura 4 Systems*, 1954.



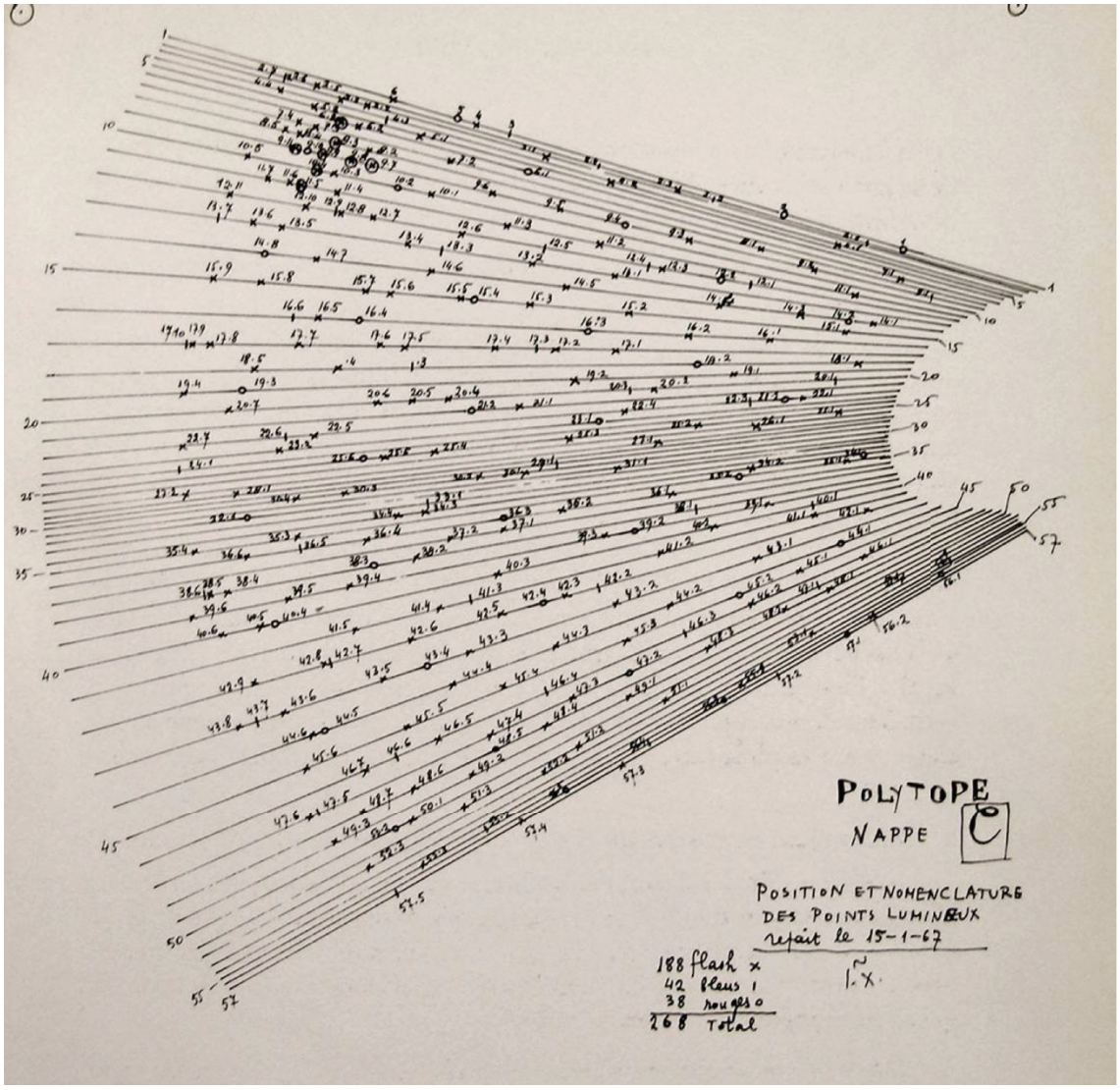
Karlheinz Stockhausen, 1954.



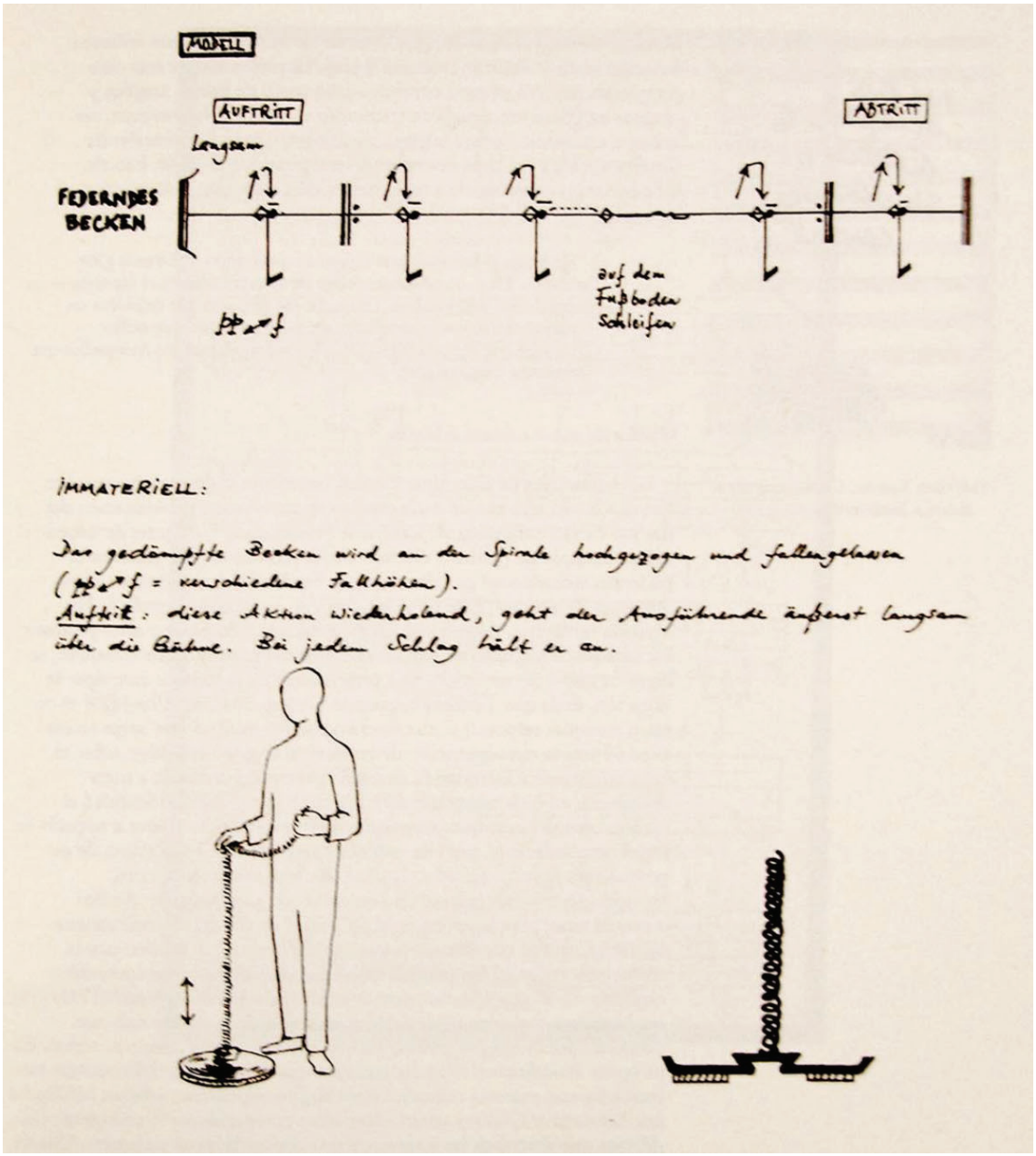
Silvano Bussotti, 1962.



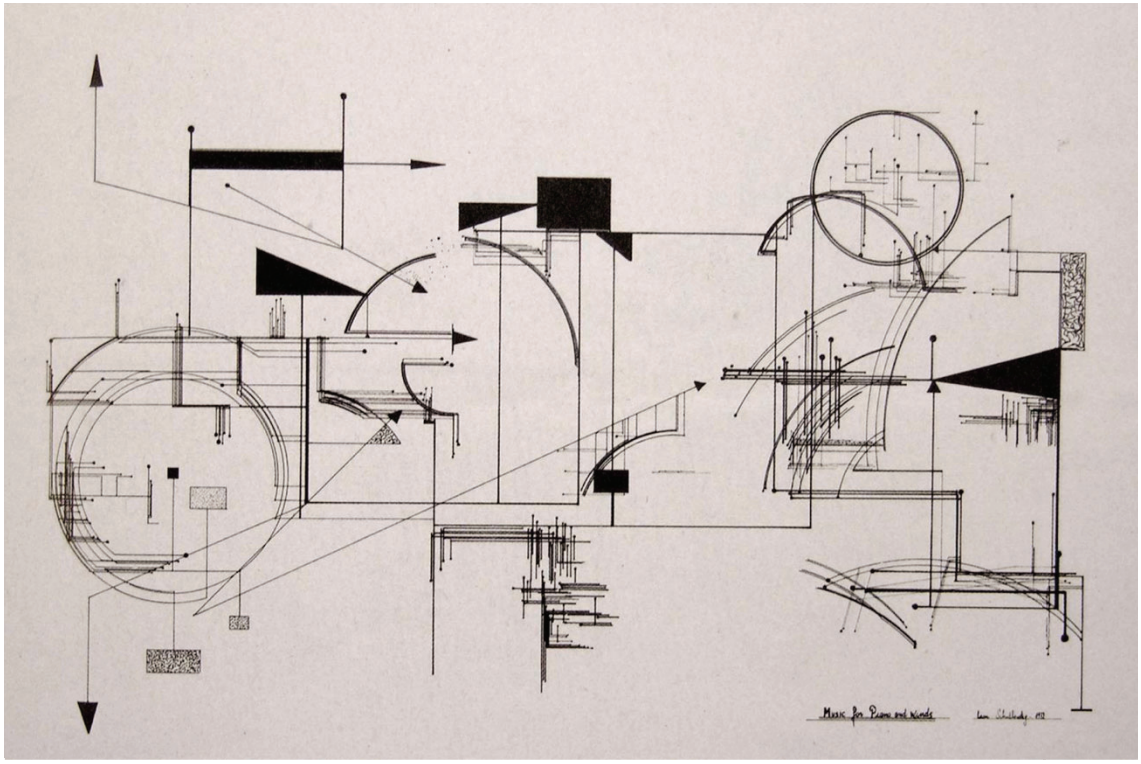
György Ligeti, 1967.



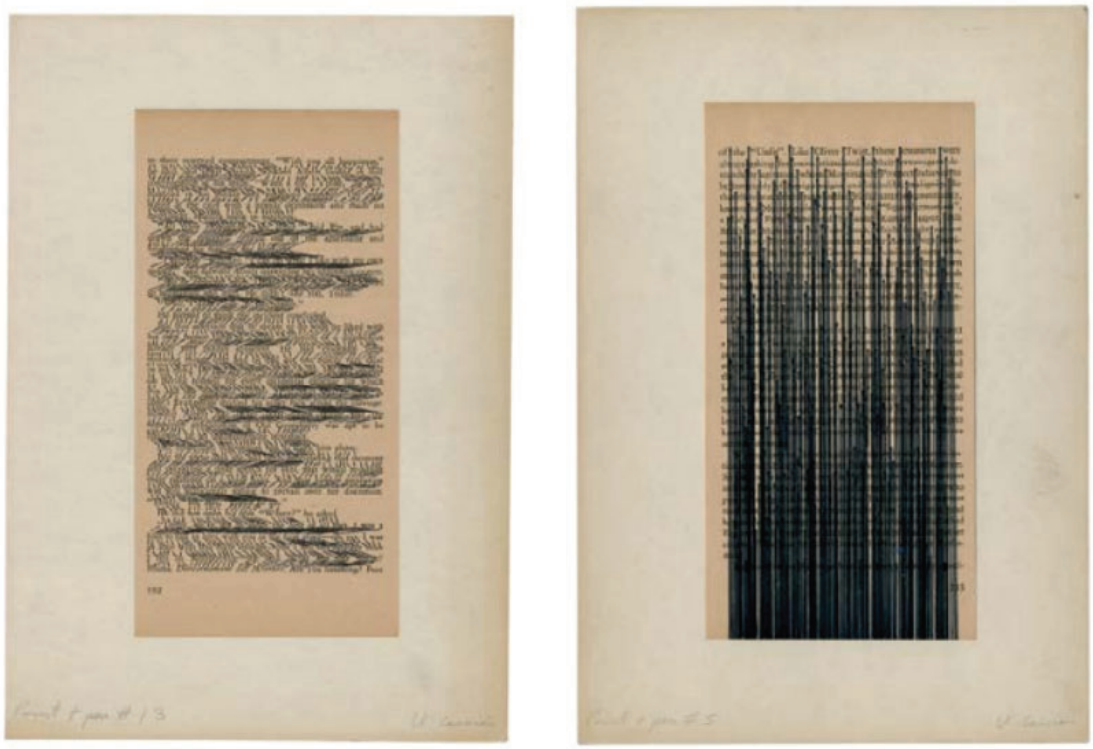
Iannis Xenakis,1967



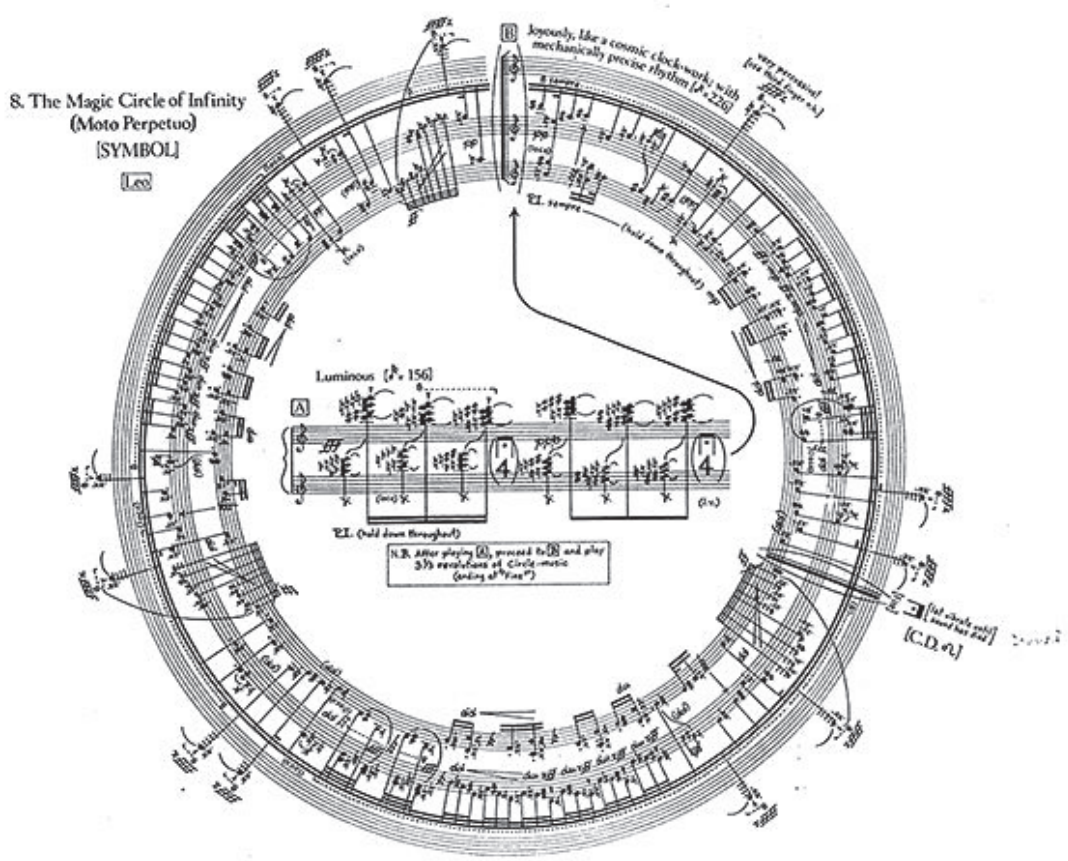
Mauricio Kagel, 1971.



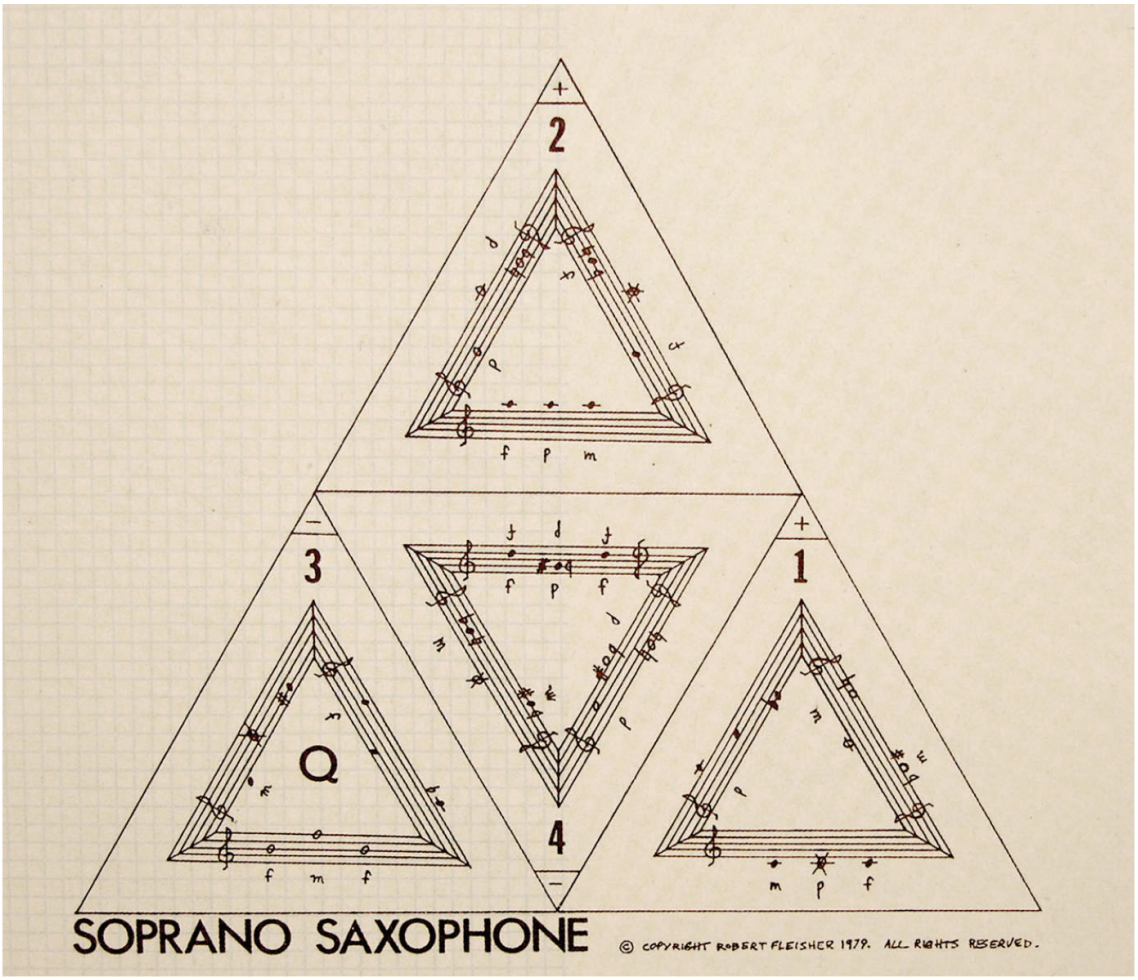
León Schidlowsky, 1972.



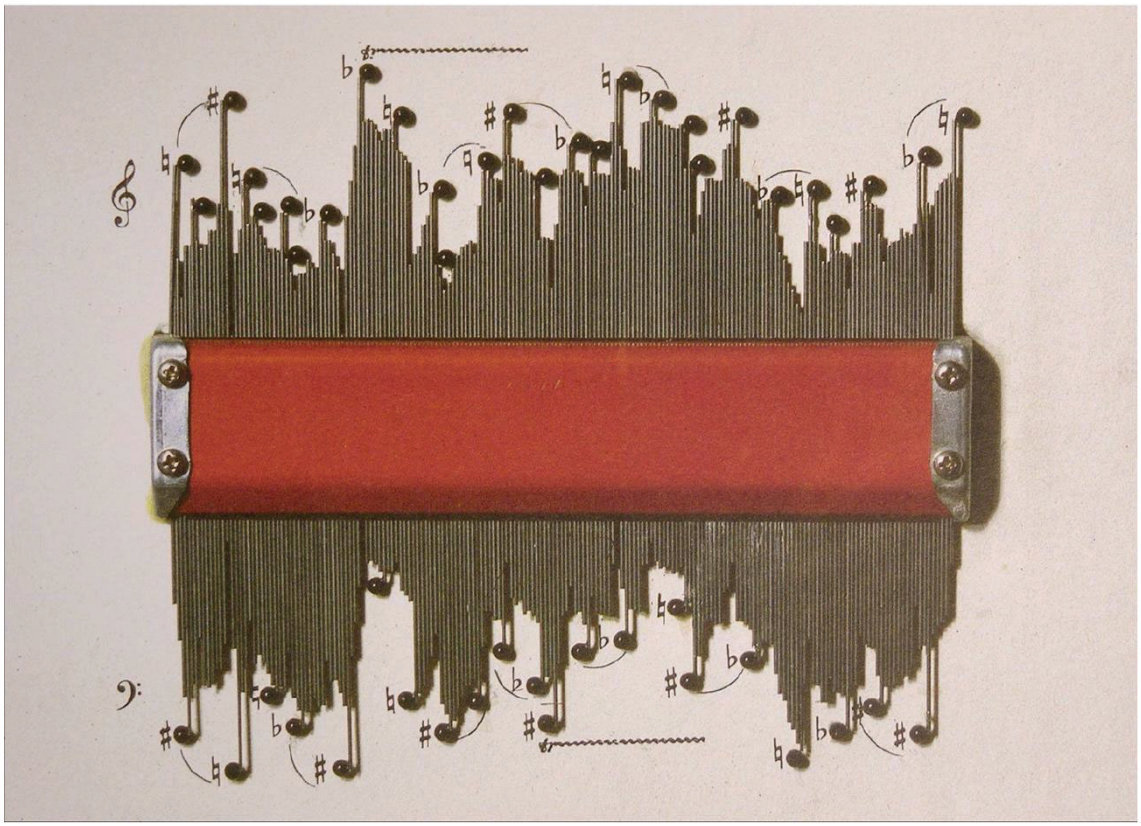
Ulises Carrión, *Impresión + bolígrafo núm. 12, ca. Archivo La fuente*, 1972.



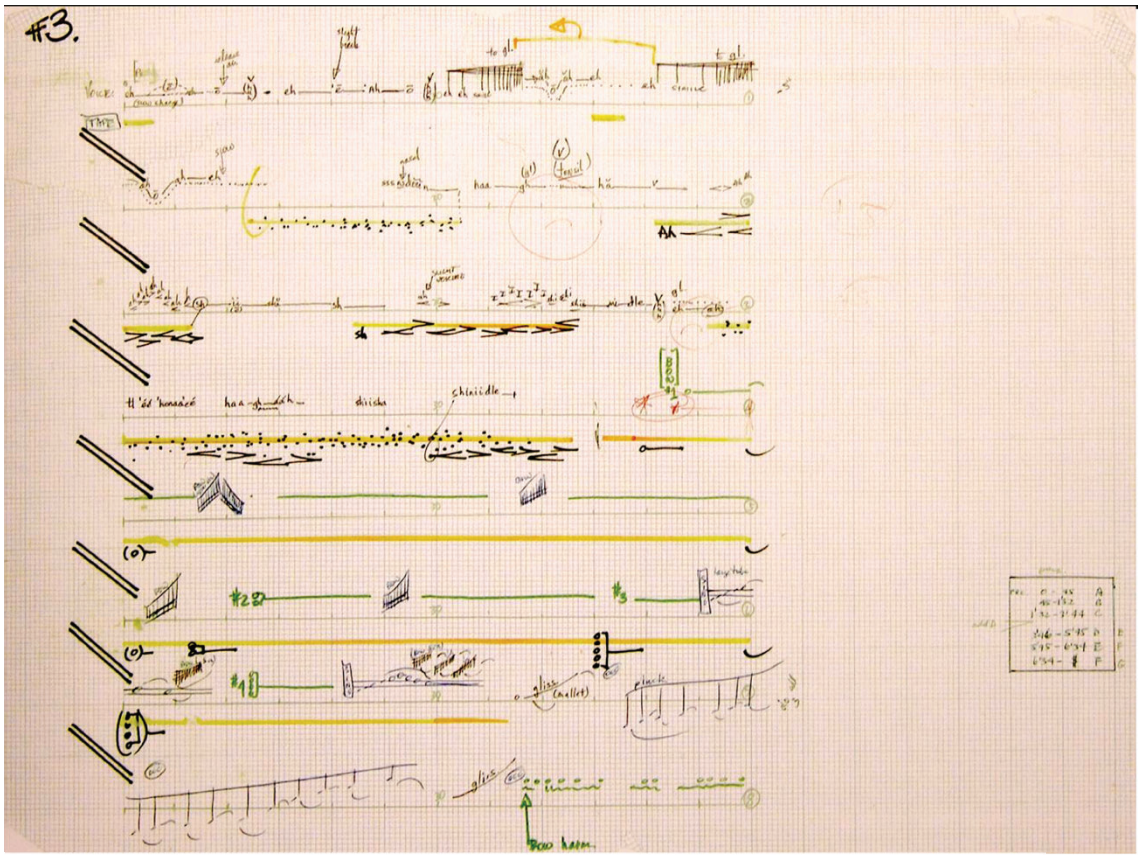
George Crumb, *The Magic Circle Of Infinity*, 1973.



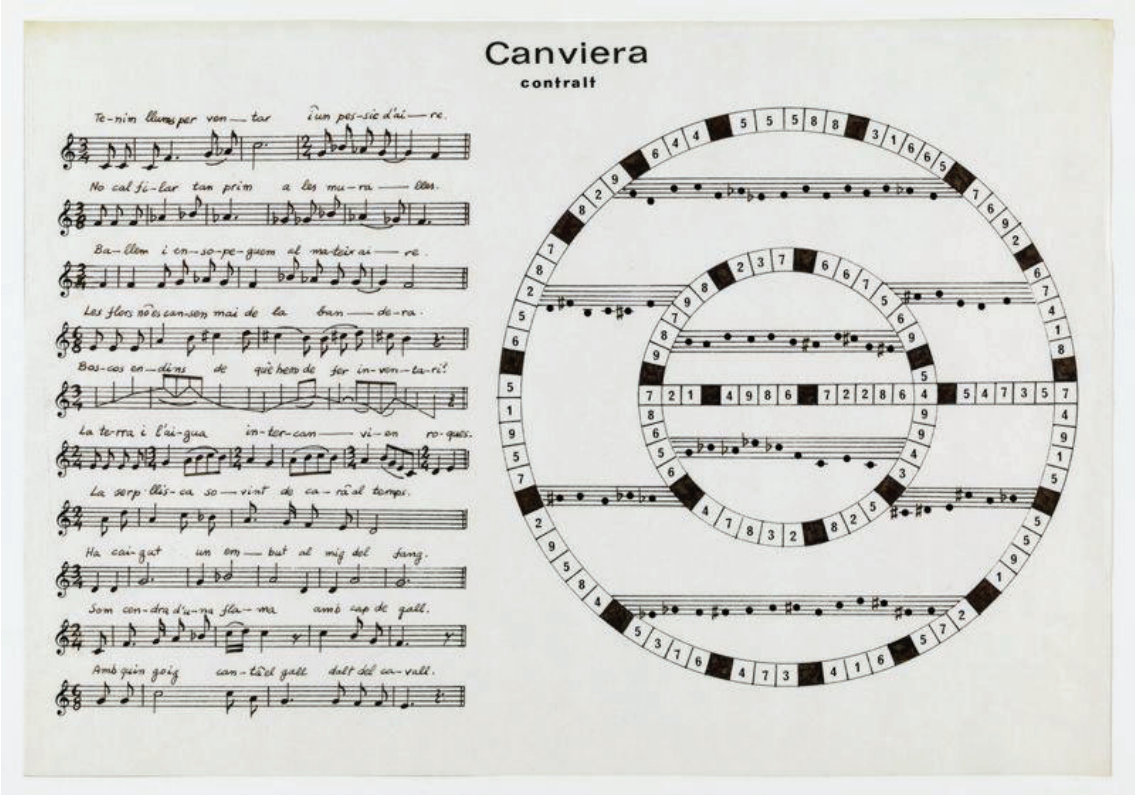
Robert Fleisher, 1979.



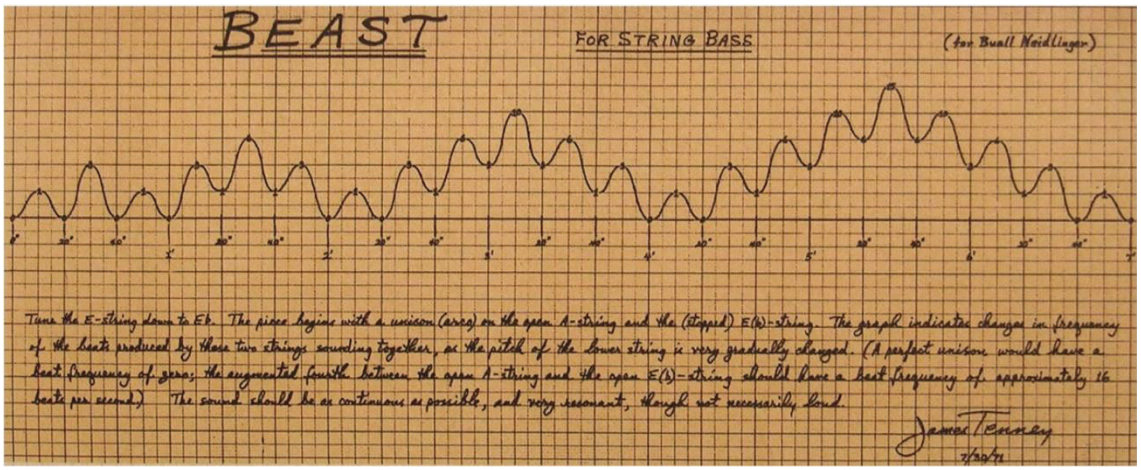
William Hellerman, 1980.



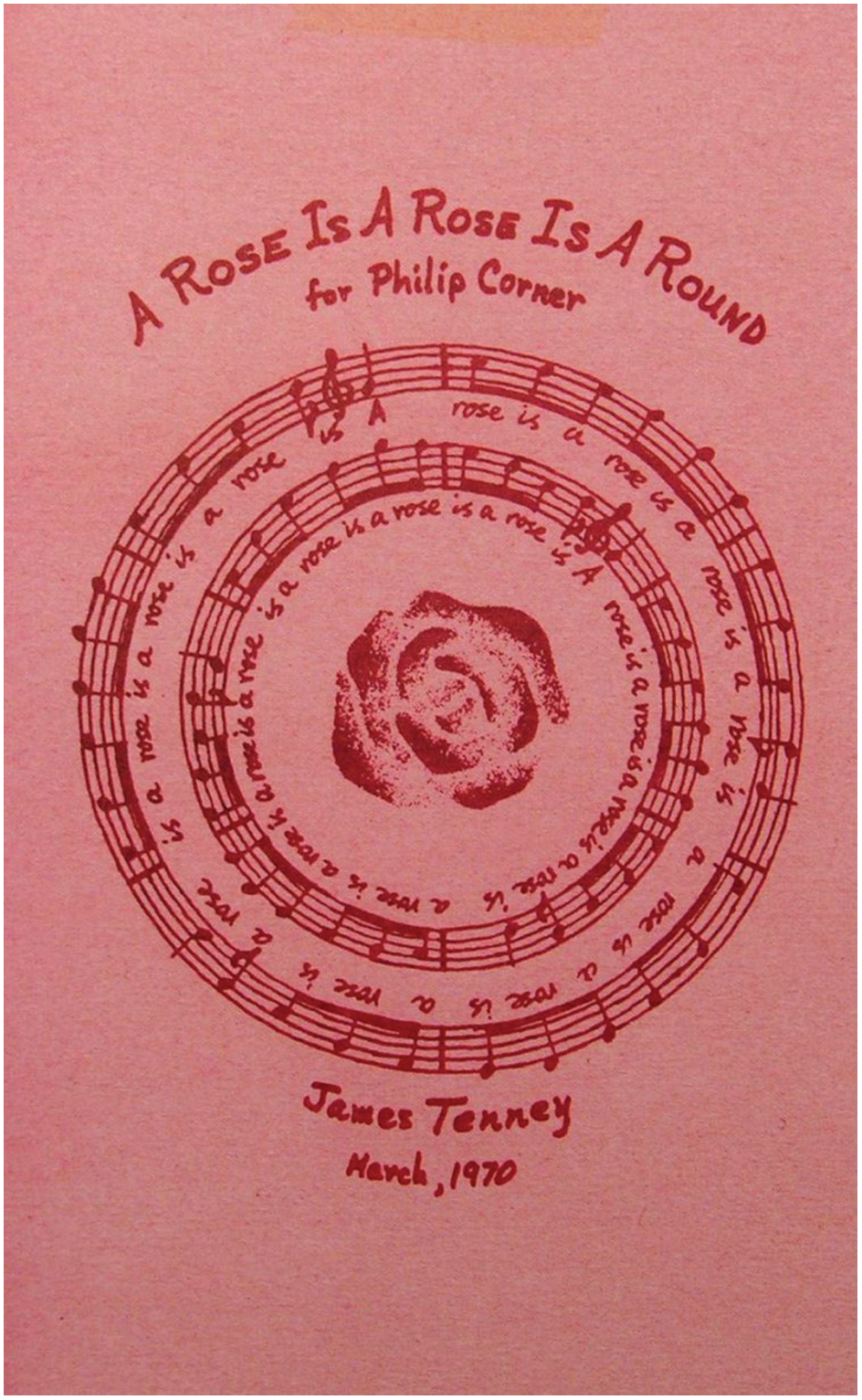
David Cope, 1982.



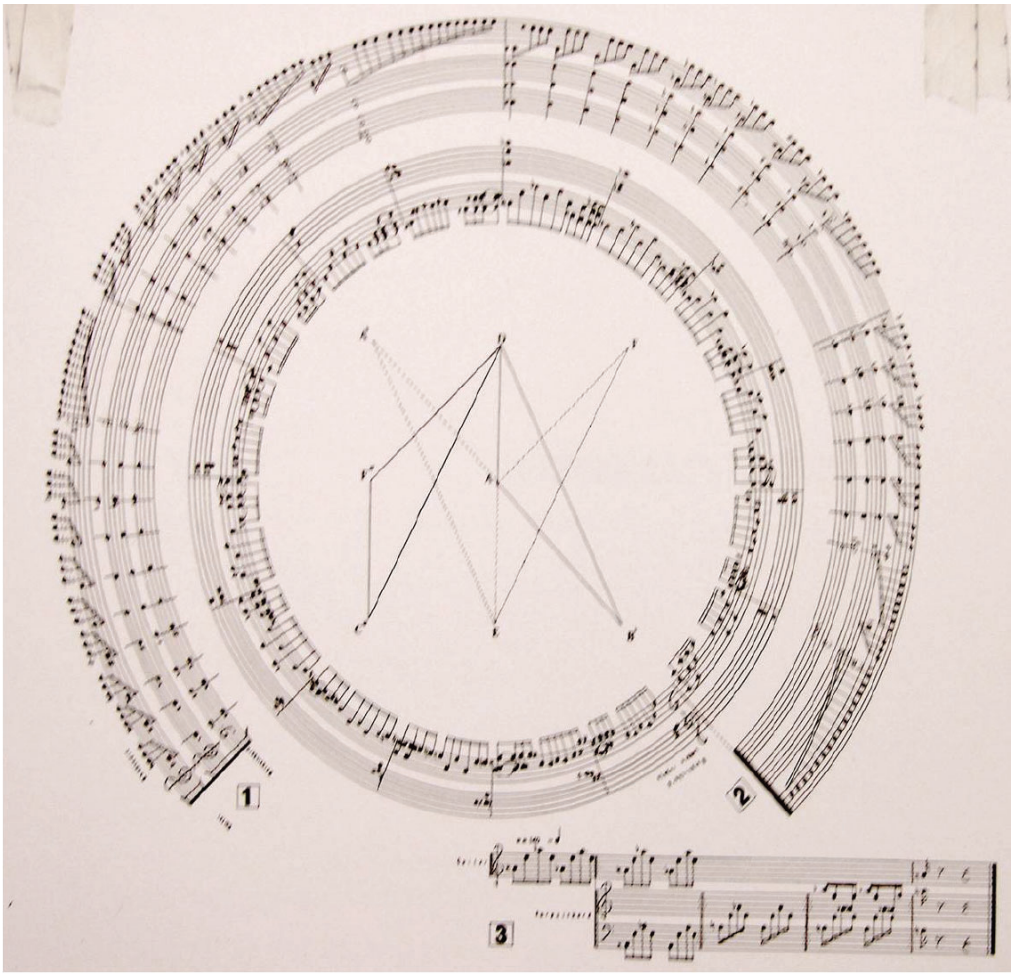
Josep María Mestres, *Canviera*, 1982.



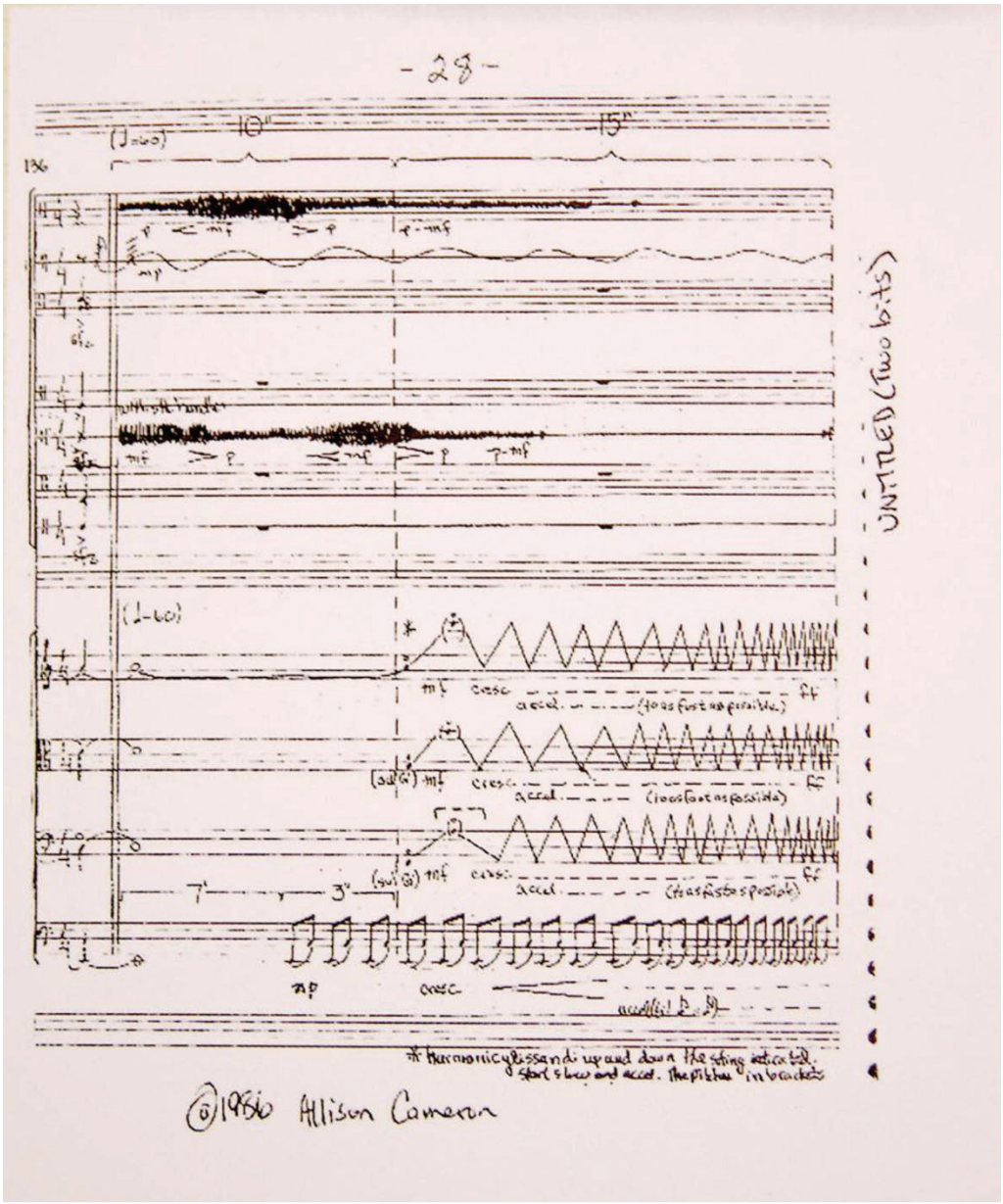
James Tenney, 1984.



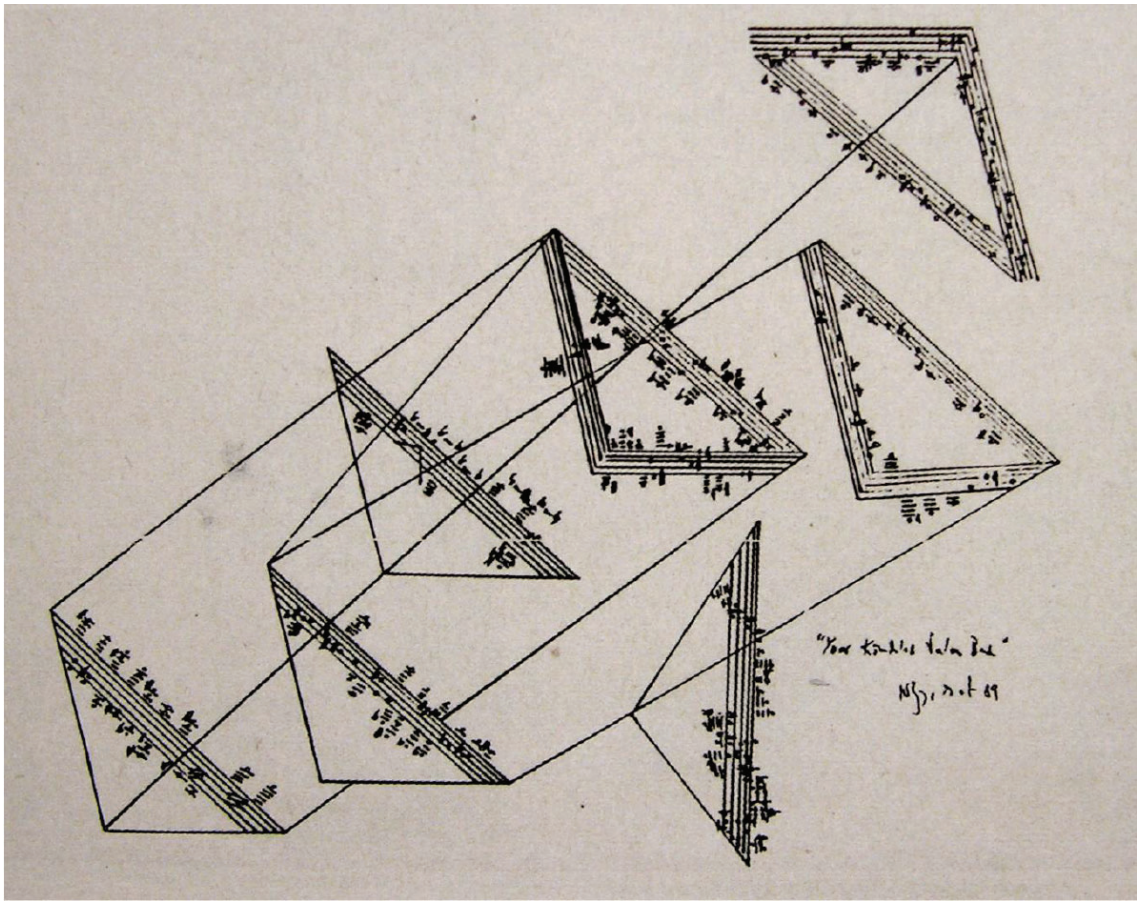
James Tenney, 1984.



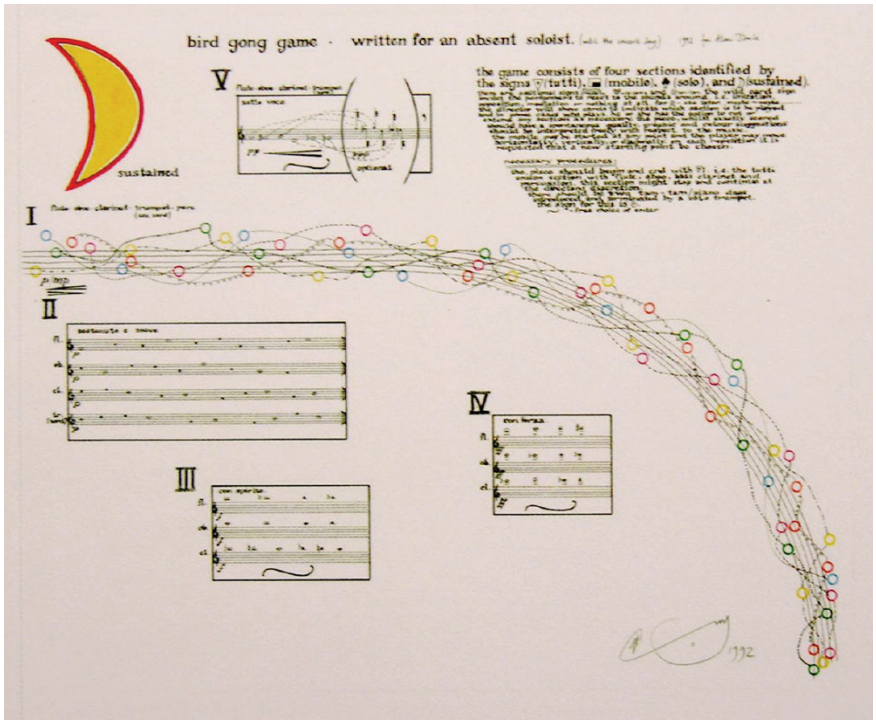
Joe Catalano, 1985.



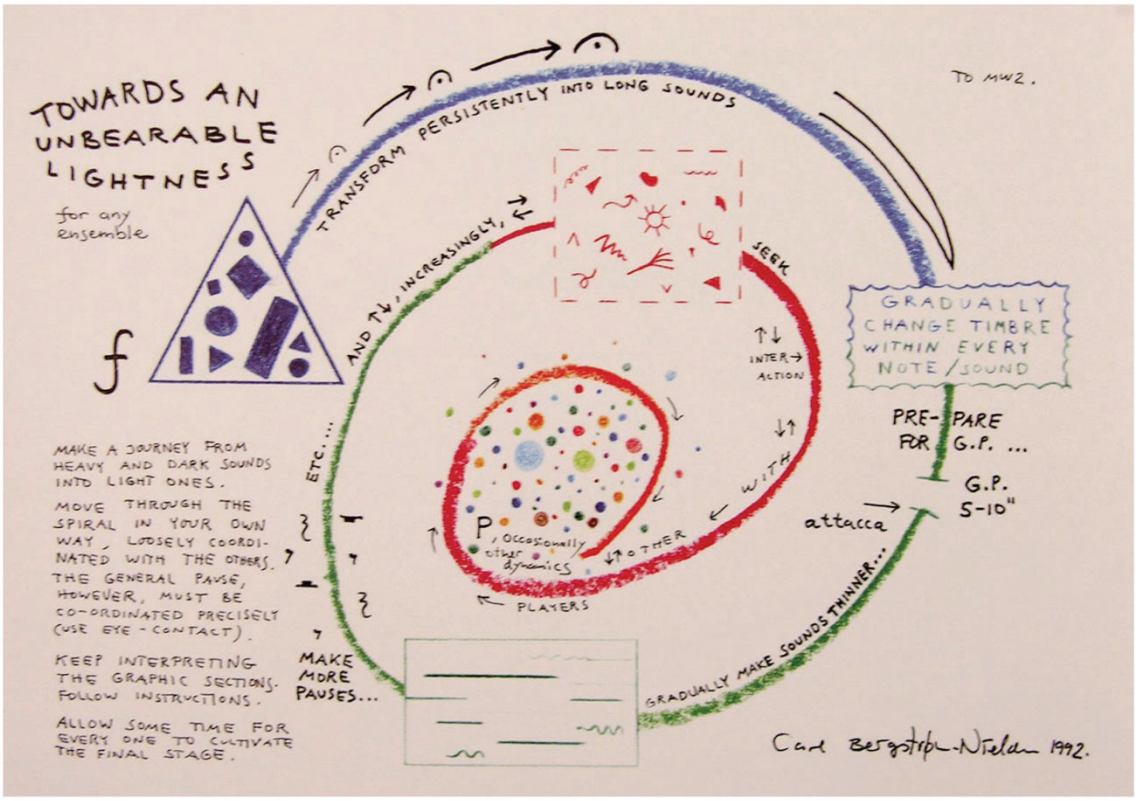
Allison Cameron, 1986.



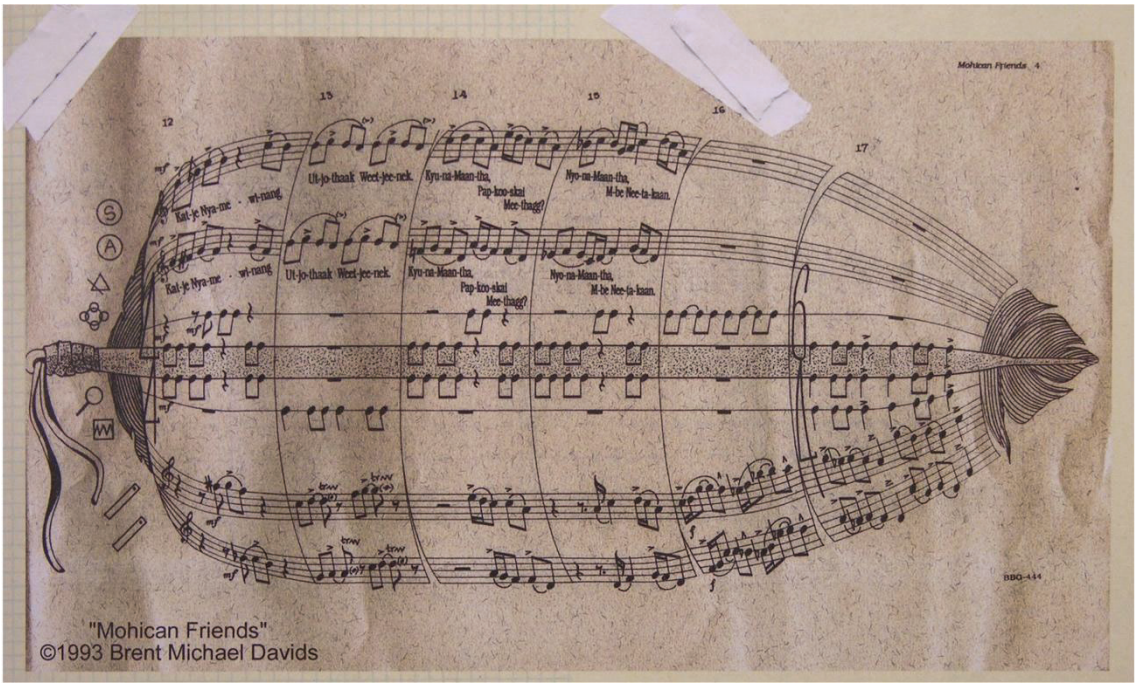
Pozzi Escot, 1988.



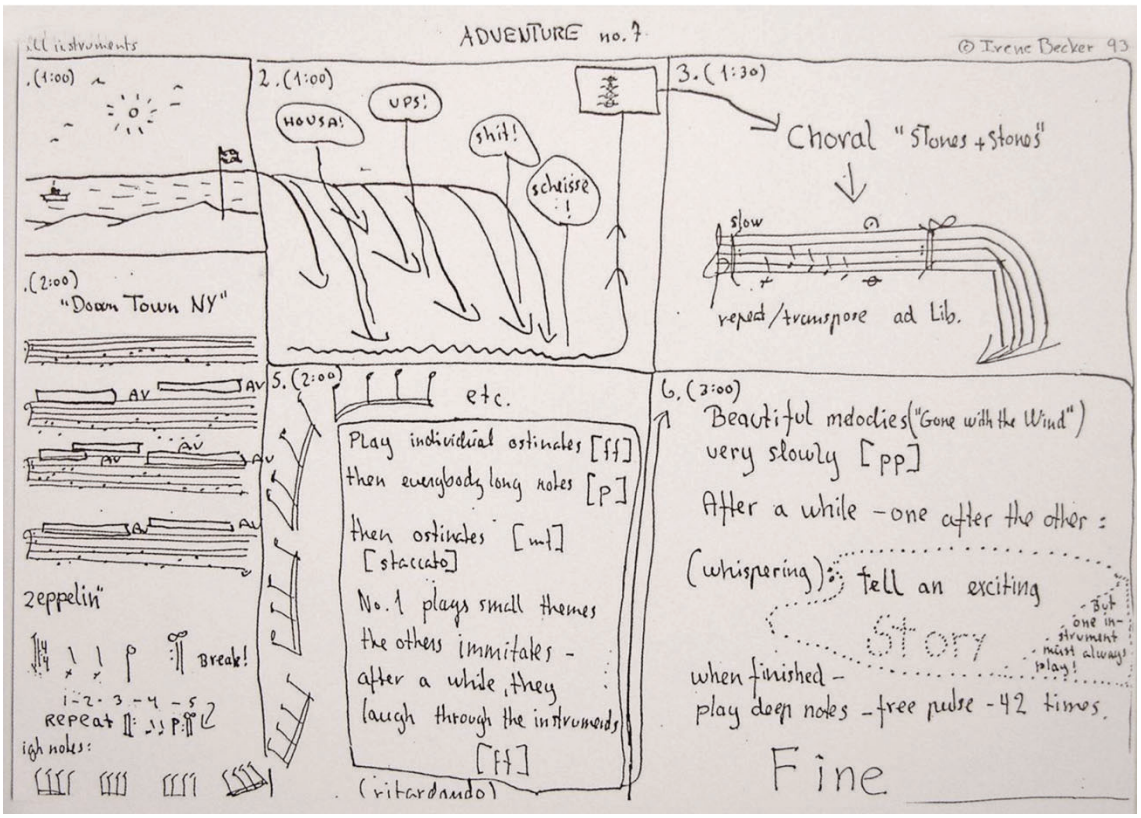
Barry Guy, 1992.



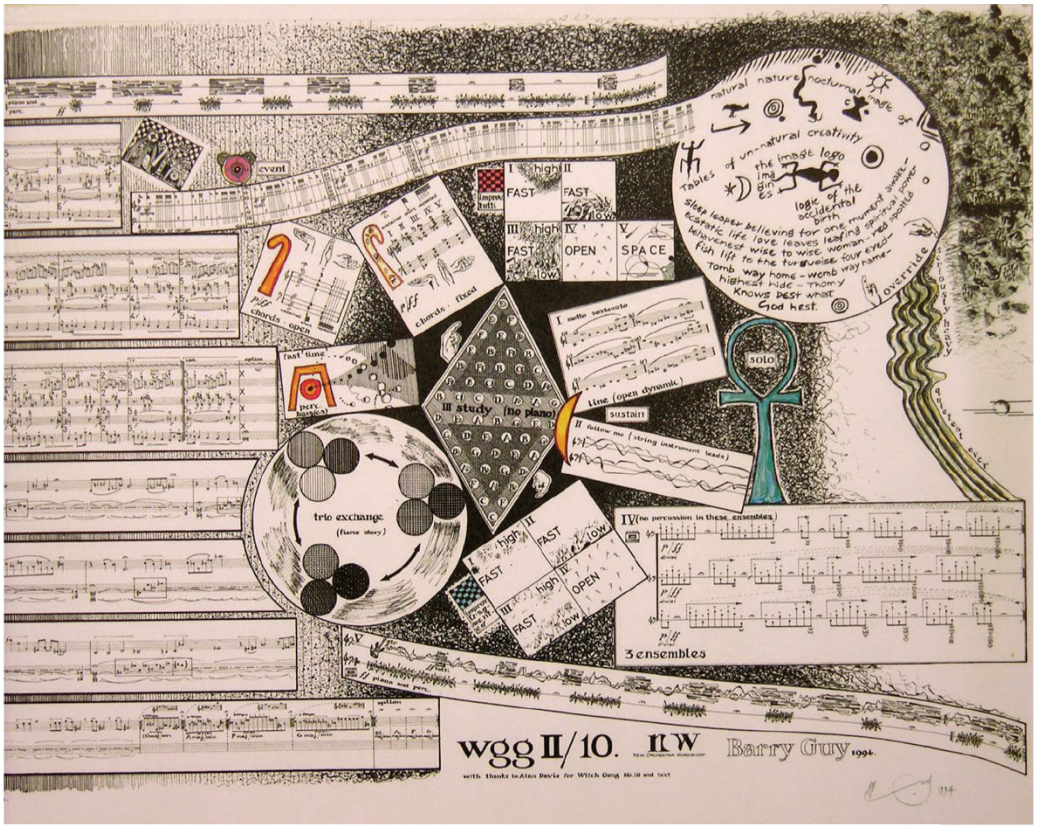
Carl Bergstrom-Nielsen, 1992.



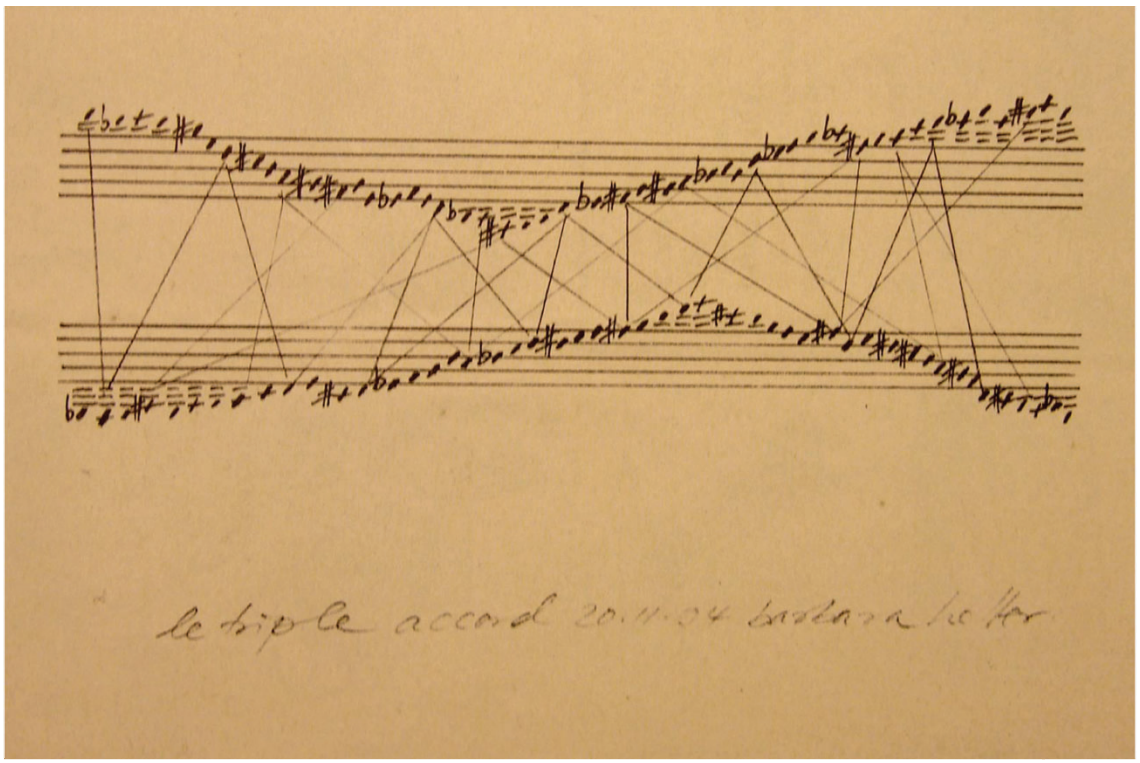
Brent Michaels Davids, *Mohican Friends*, 1993.



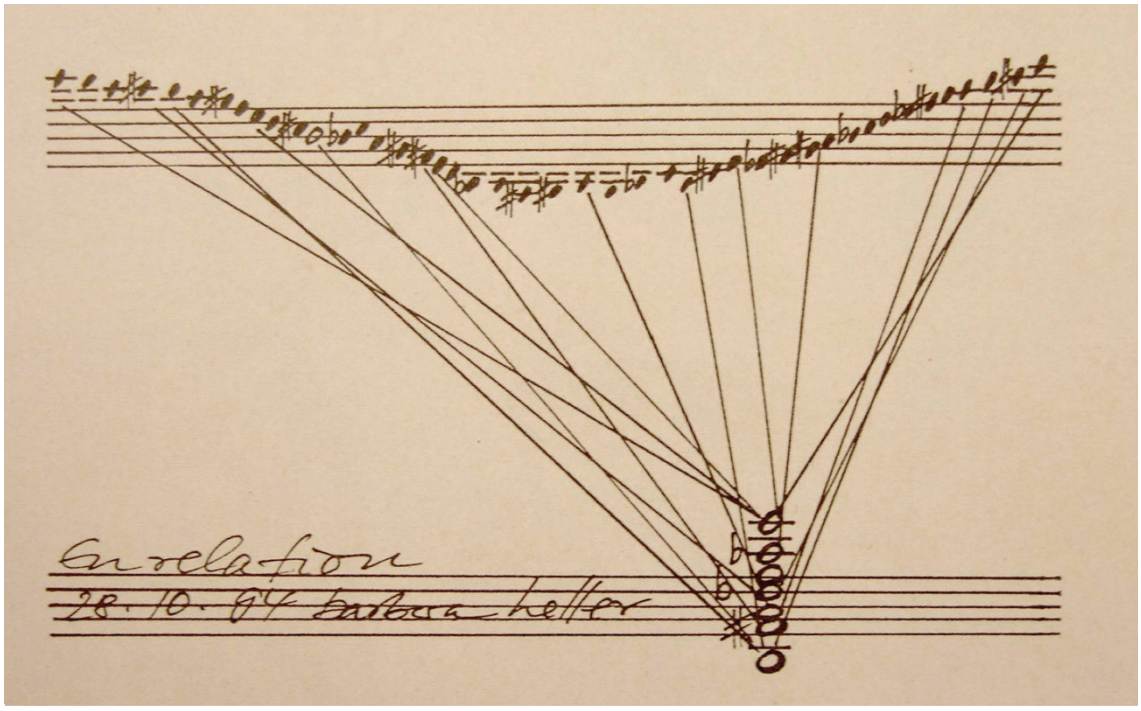
Irene Becker, 1993.



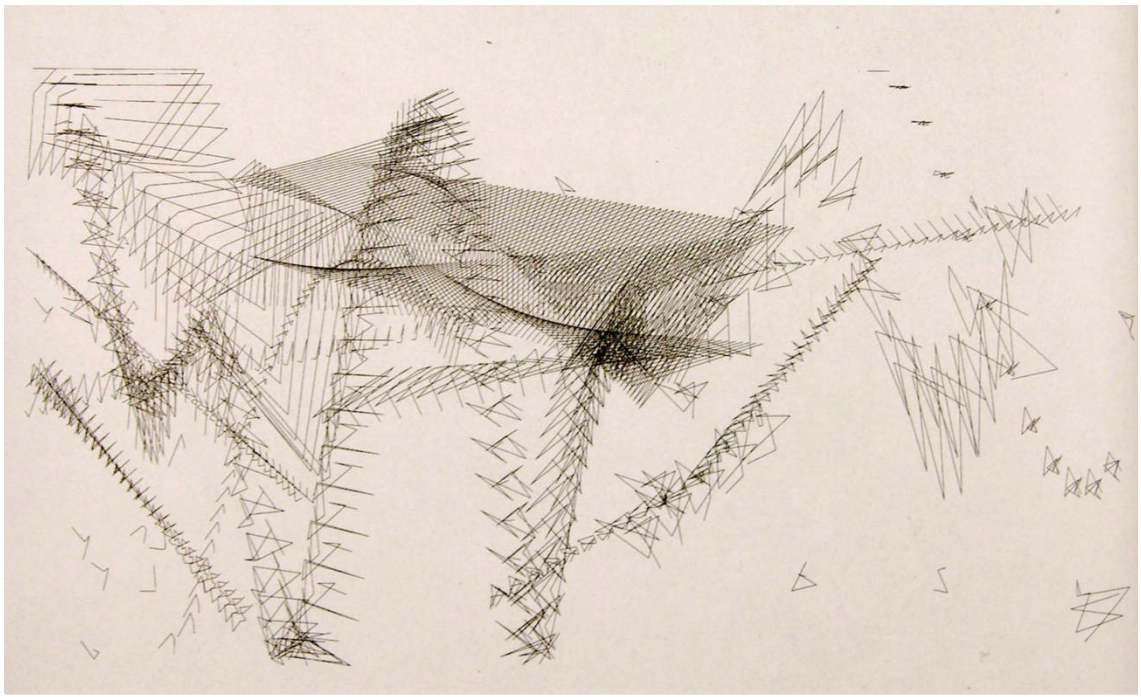
Barry Guy, 1994.



Barbara Heller, 1994.



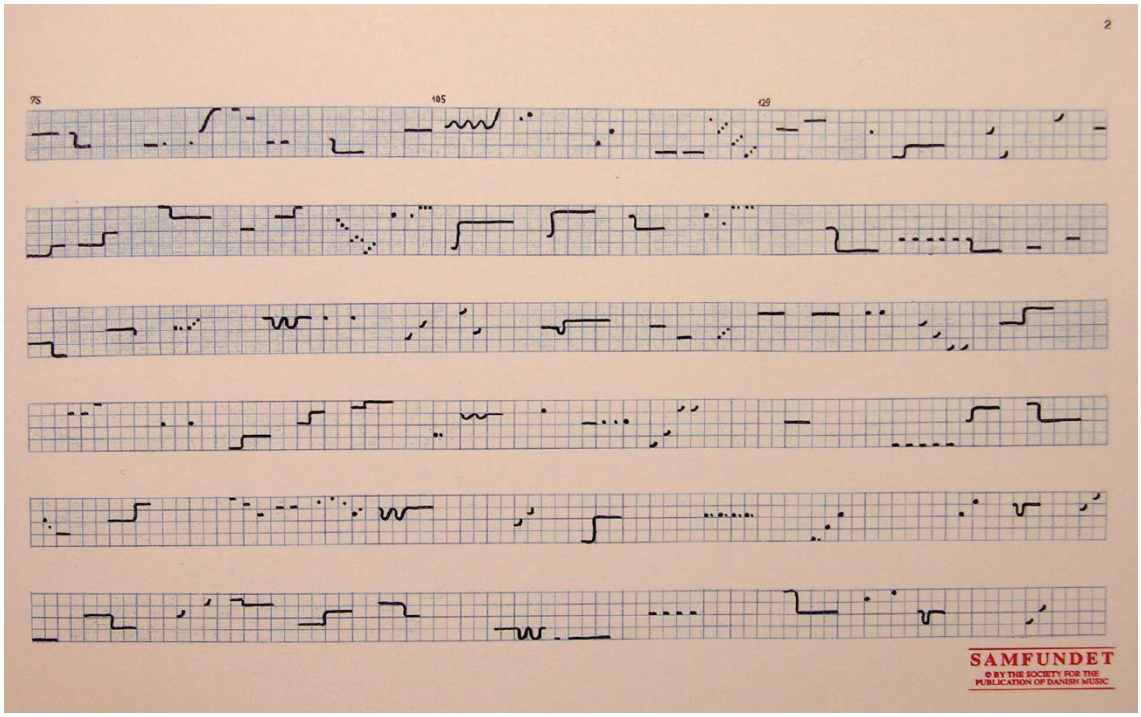
Barbara Heller, 1994.



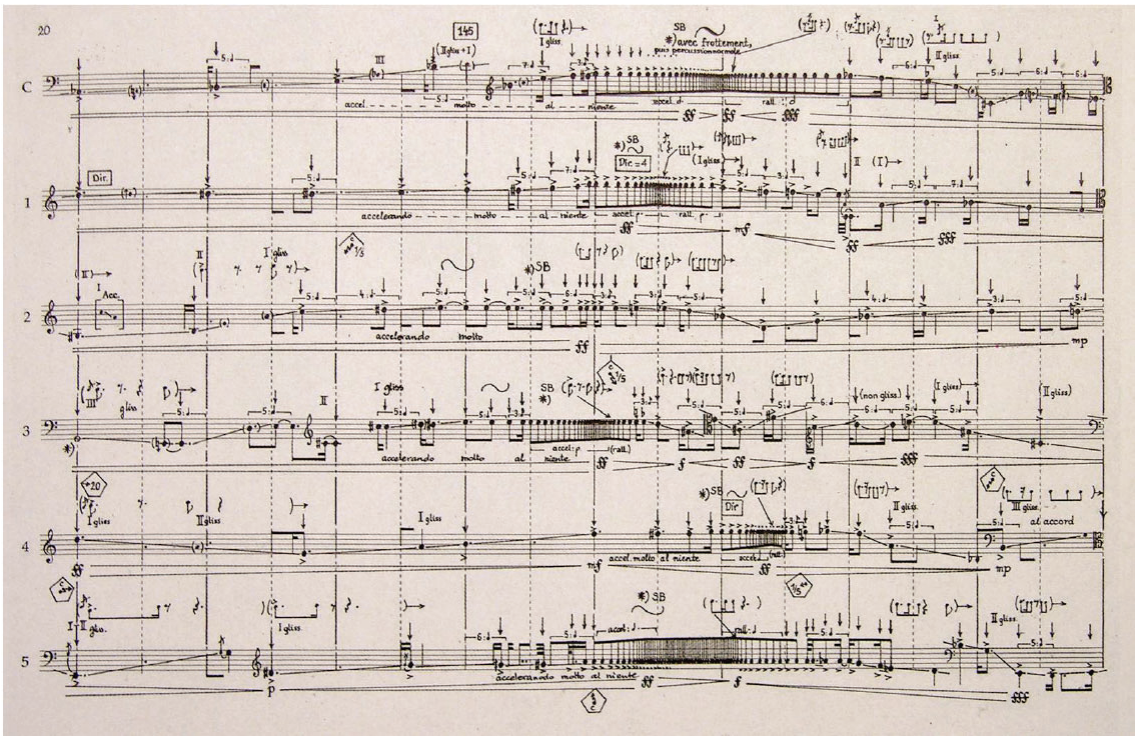
Herbert Brün, 1995.



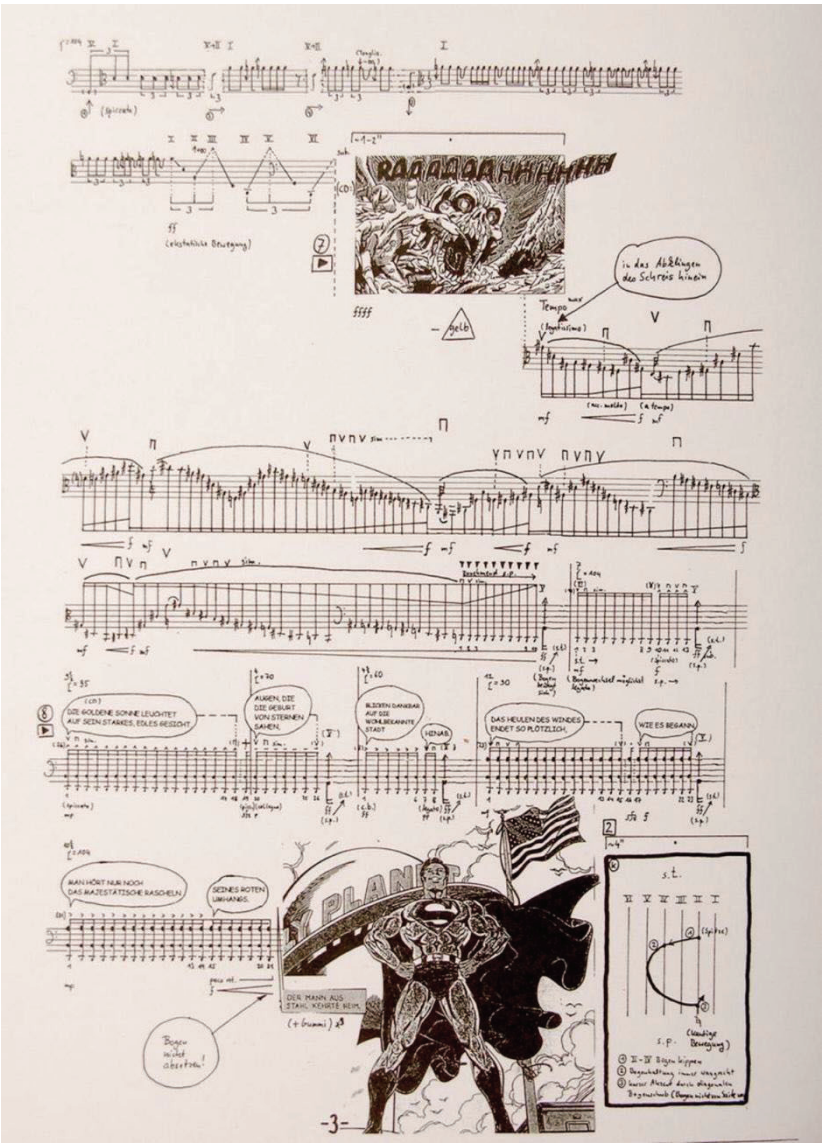
John Stump, 1997.



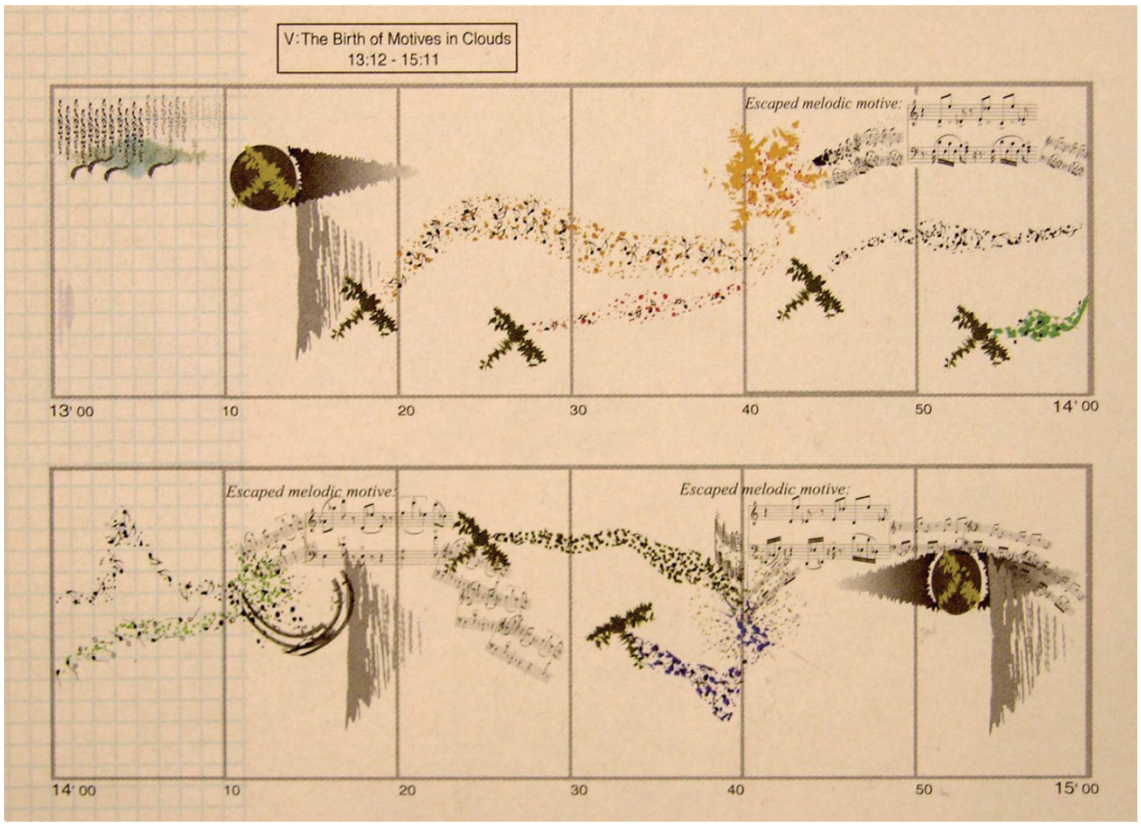
Ivan Vince, 1998.



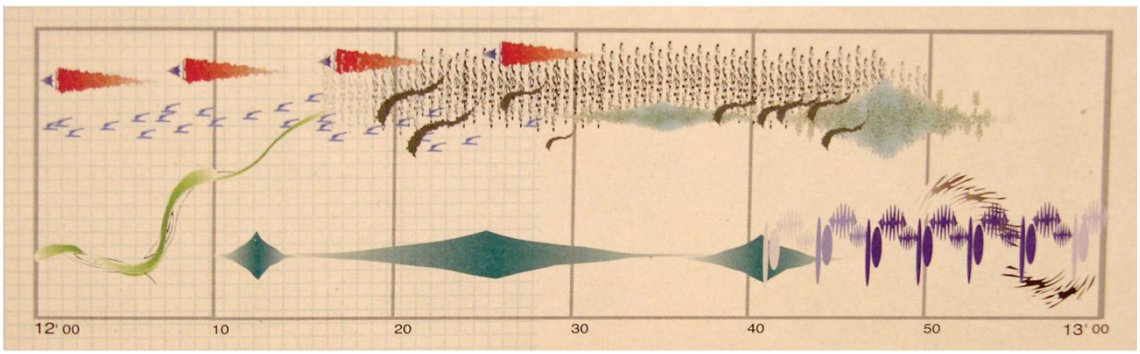
Julio Estrada, 1998.



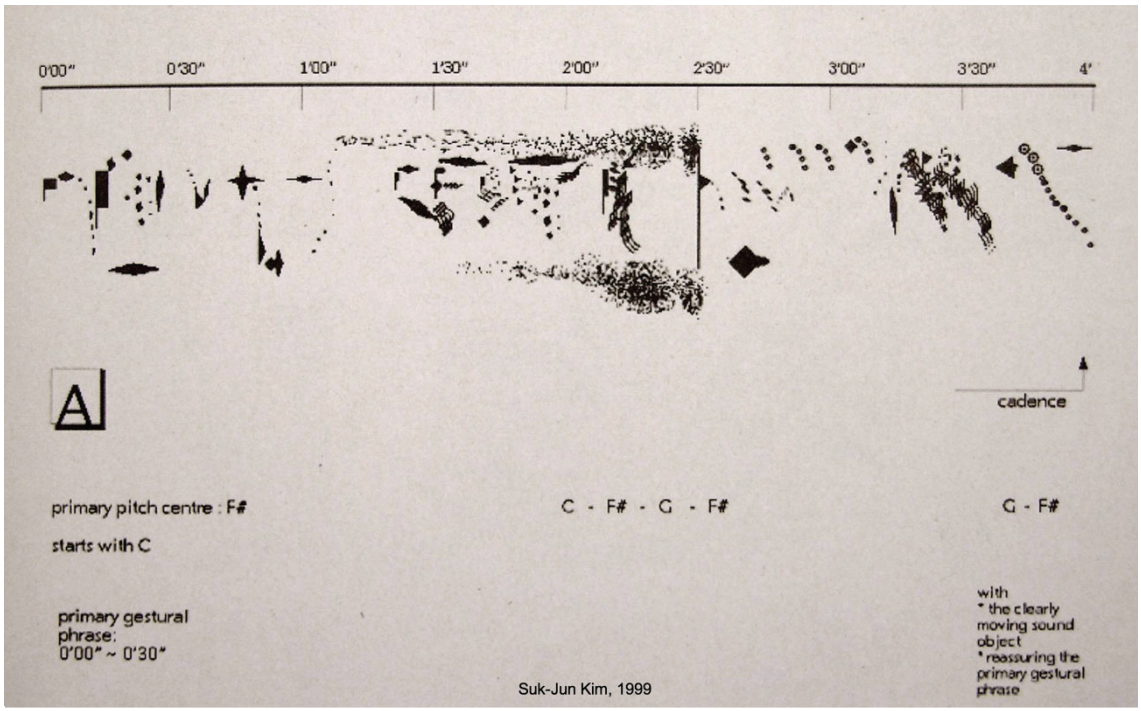
Sven Hermann, 1998.



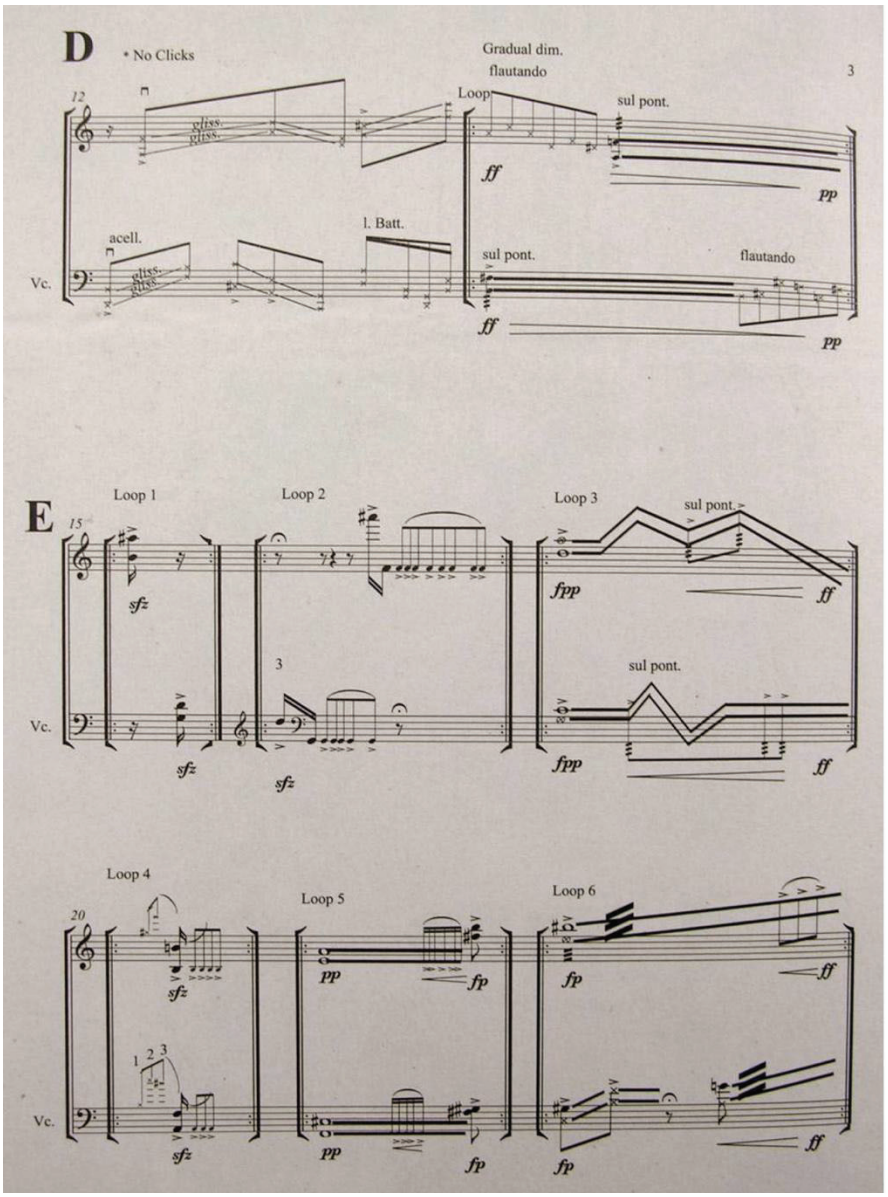
David Berezan, 1999.



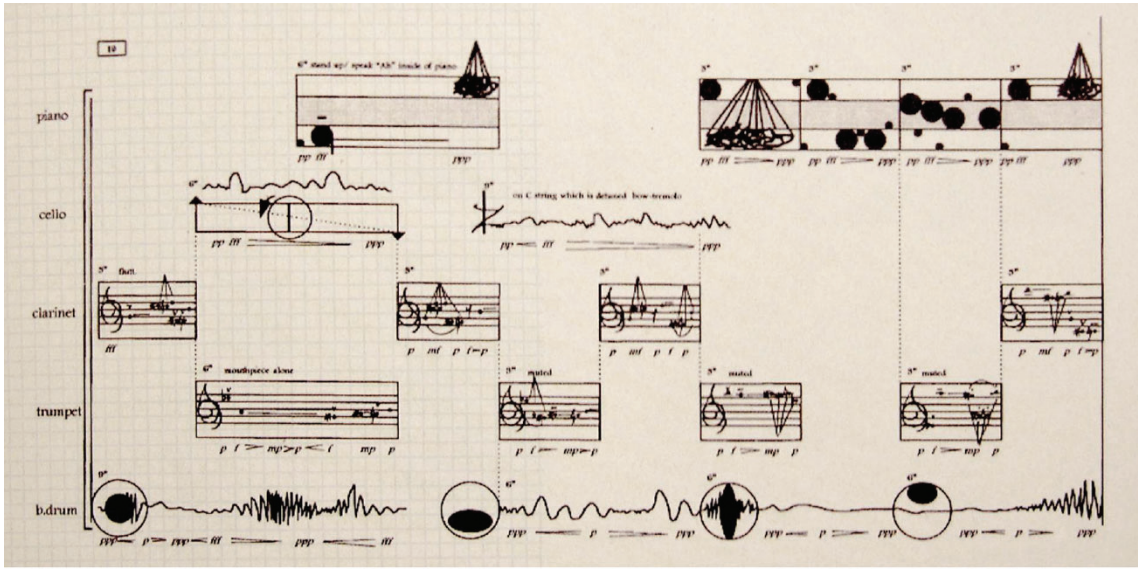
David Berezan, 1999.



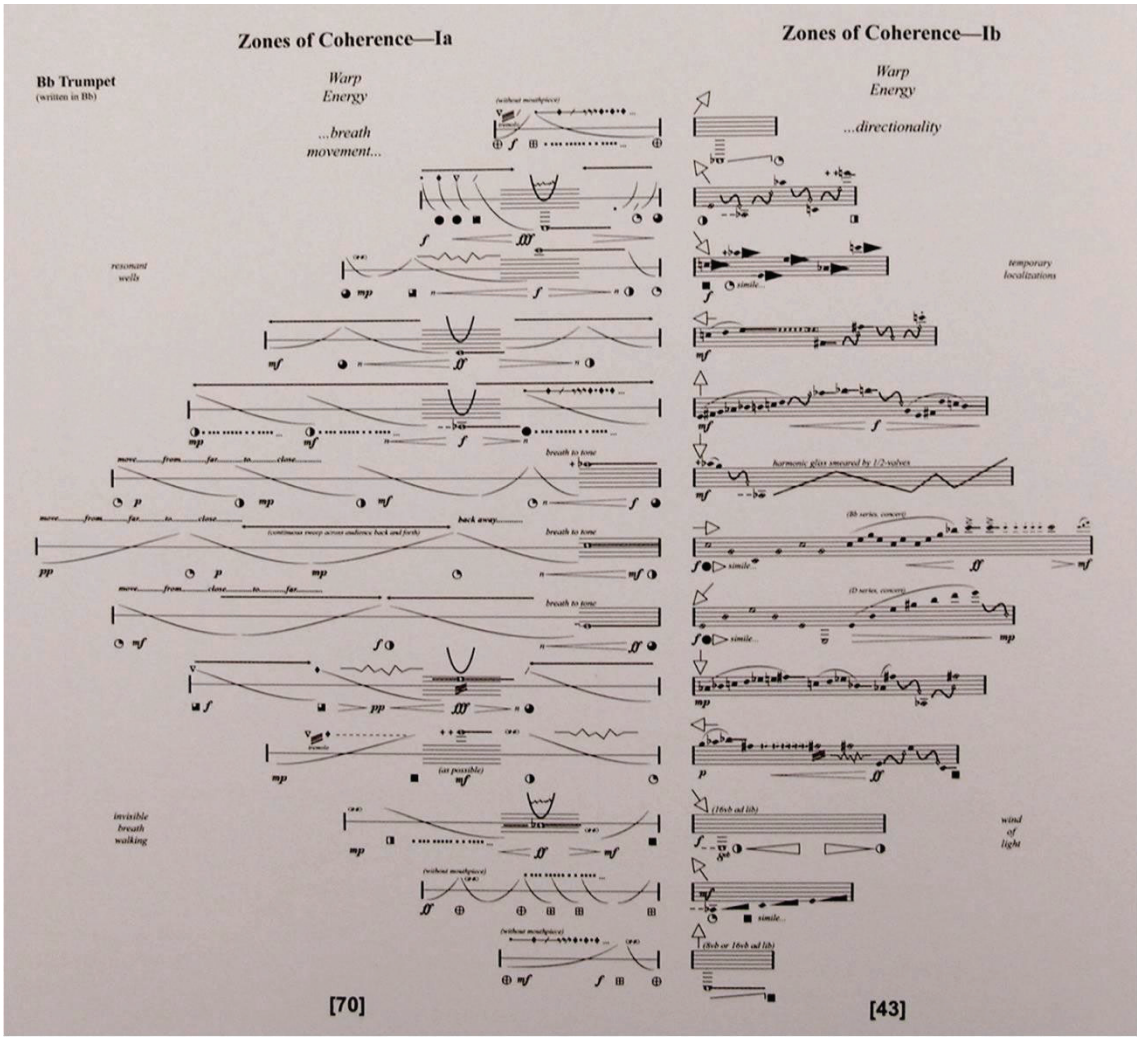
Suk Jun Kim, 1999.



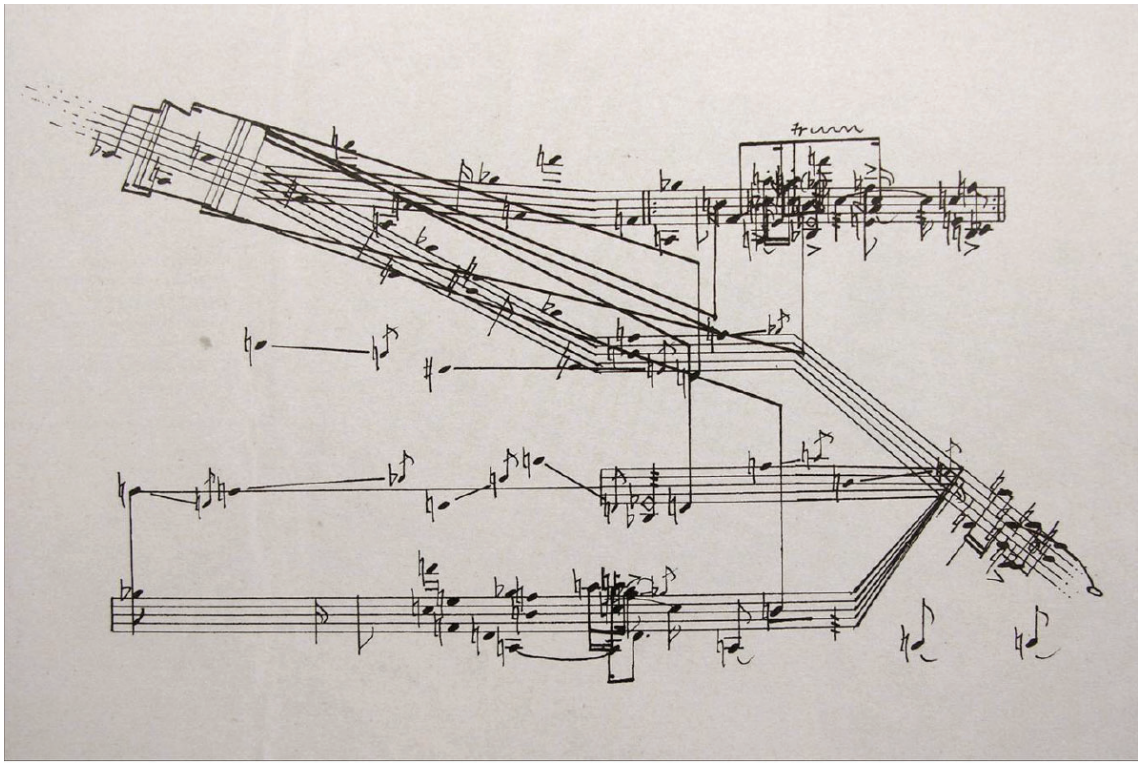
Karen Rosenbaum, 2001.



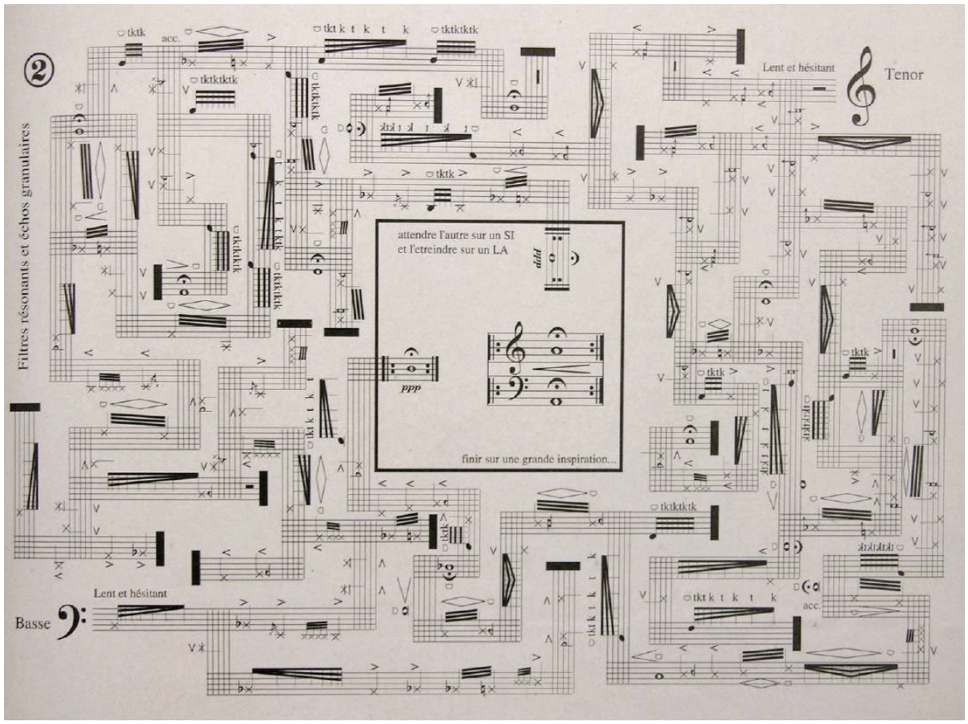
Kyong Mee Chol, 2001.



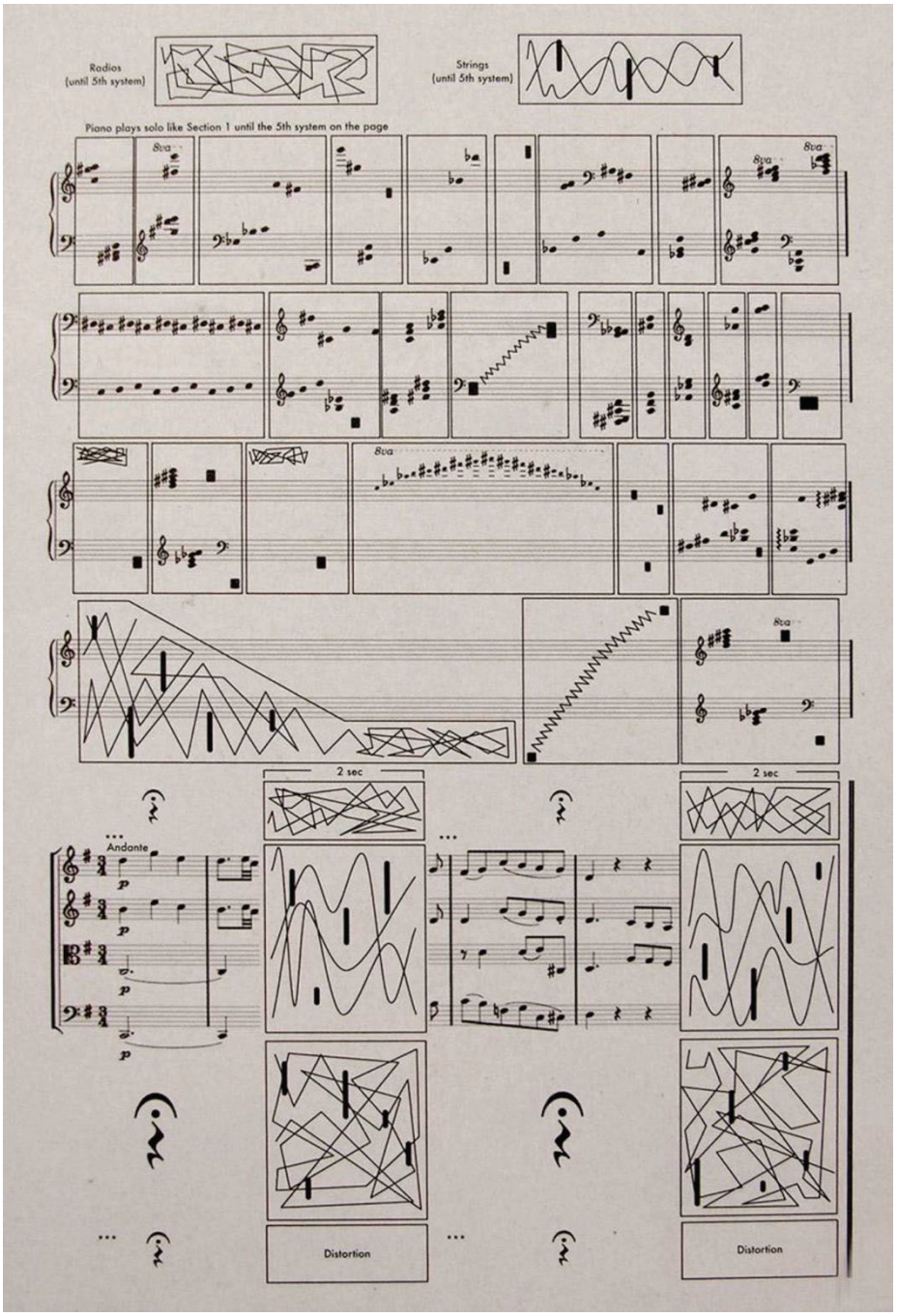
David Rosenboom, 2003.



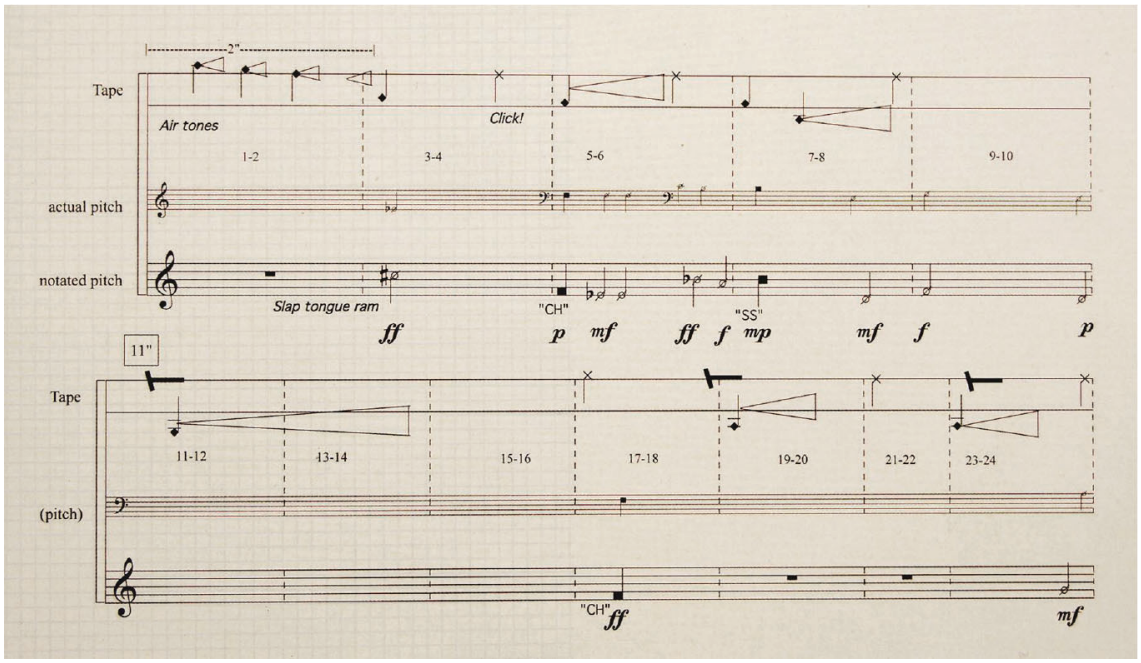
Bill Redman, 2006.



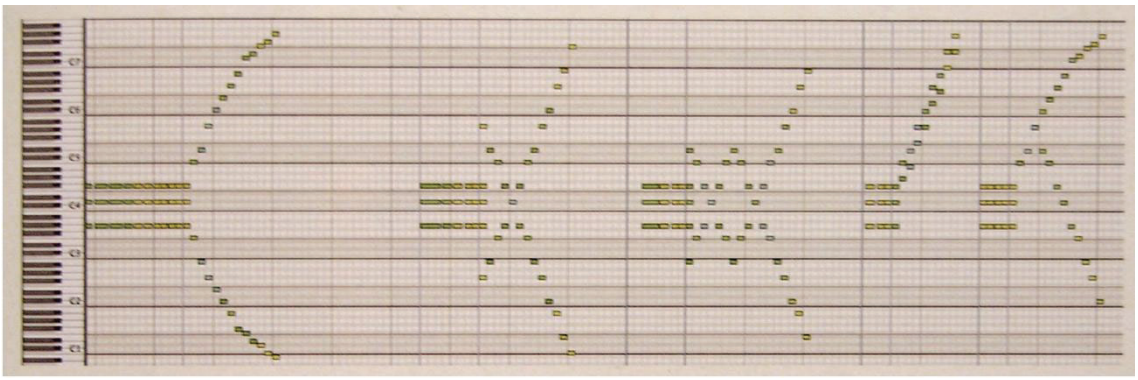
Gael Navard, 2006.



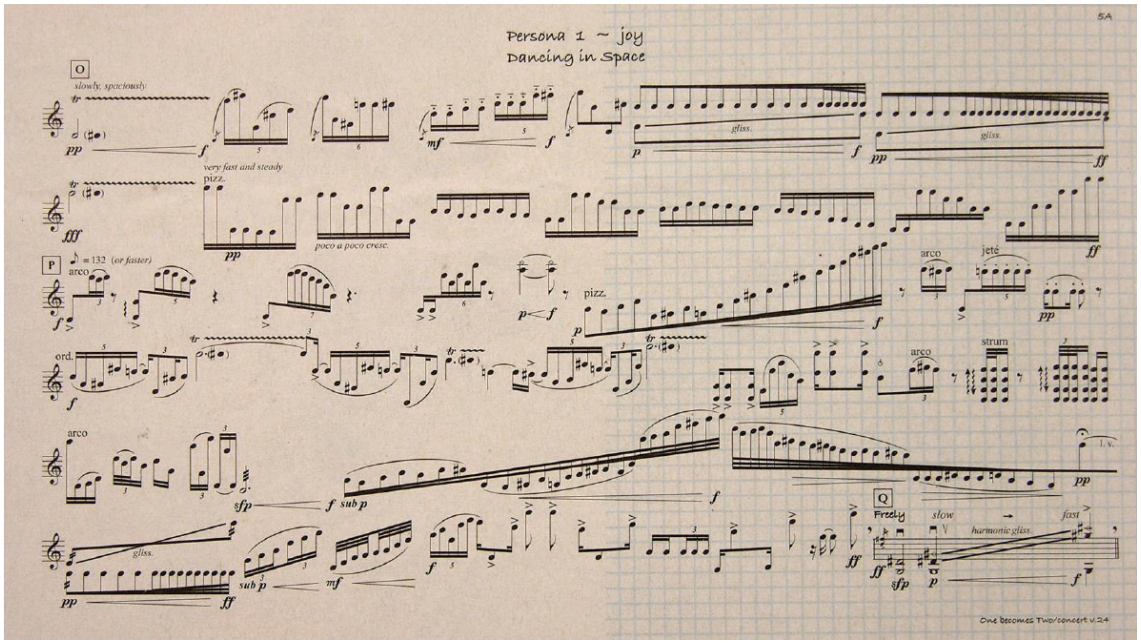
Samuel Pluta, 2006.



Guillermo Galindo, 2007.

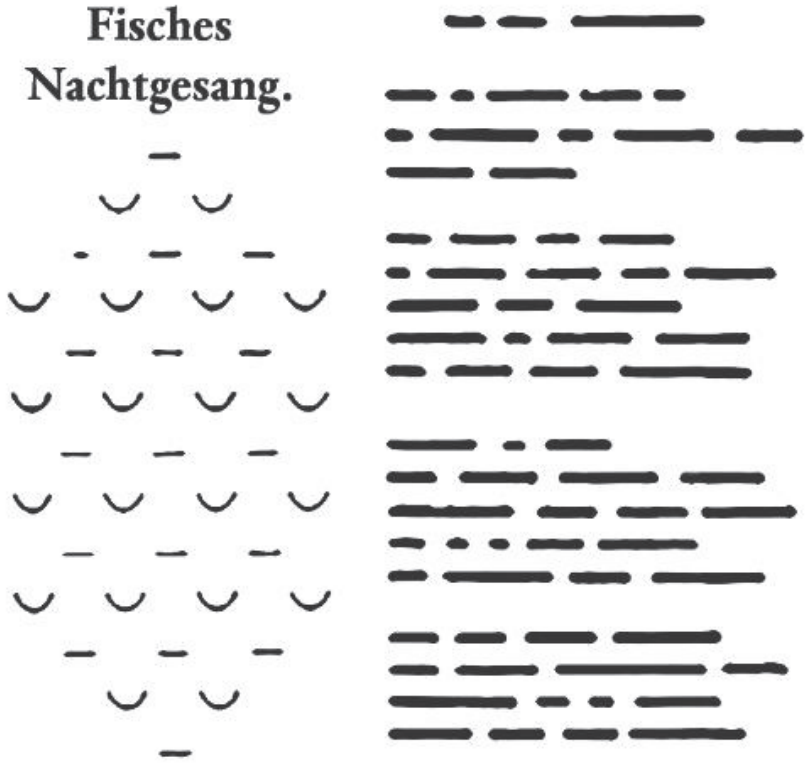


Jonathan Piktin, 2007.

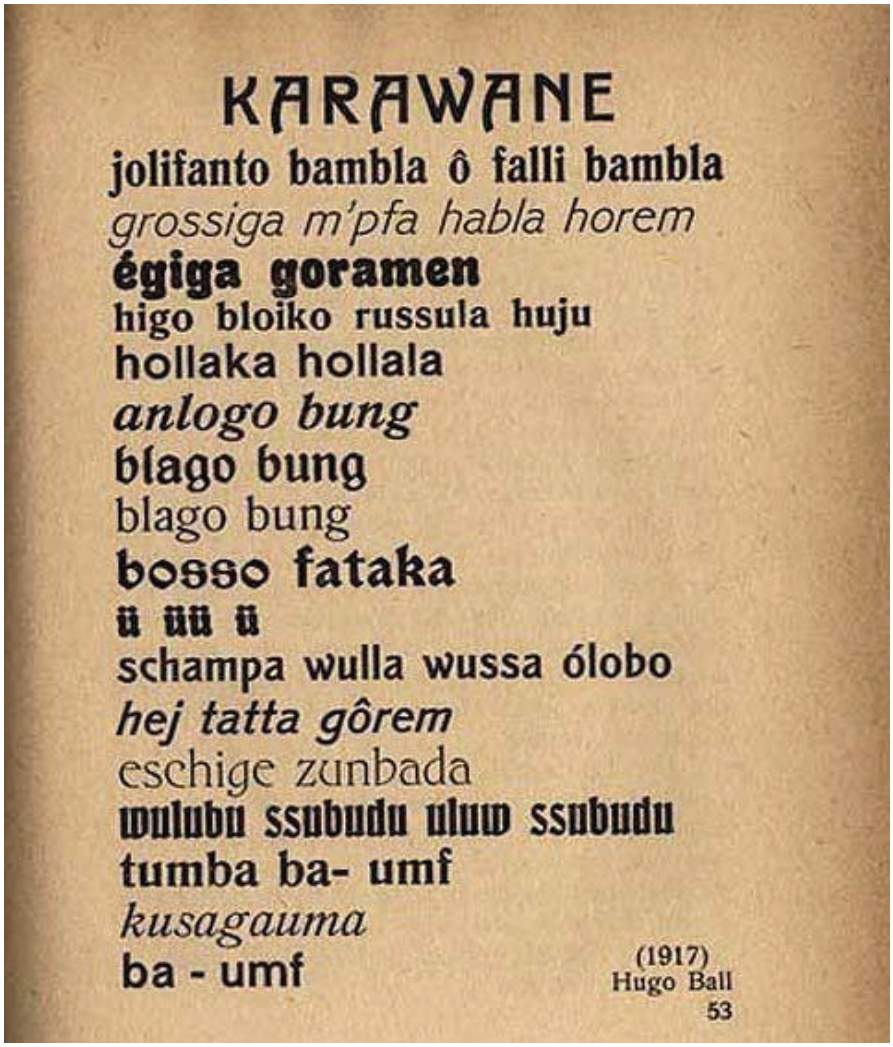


Steve Antosca, 2007.

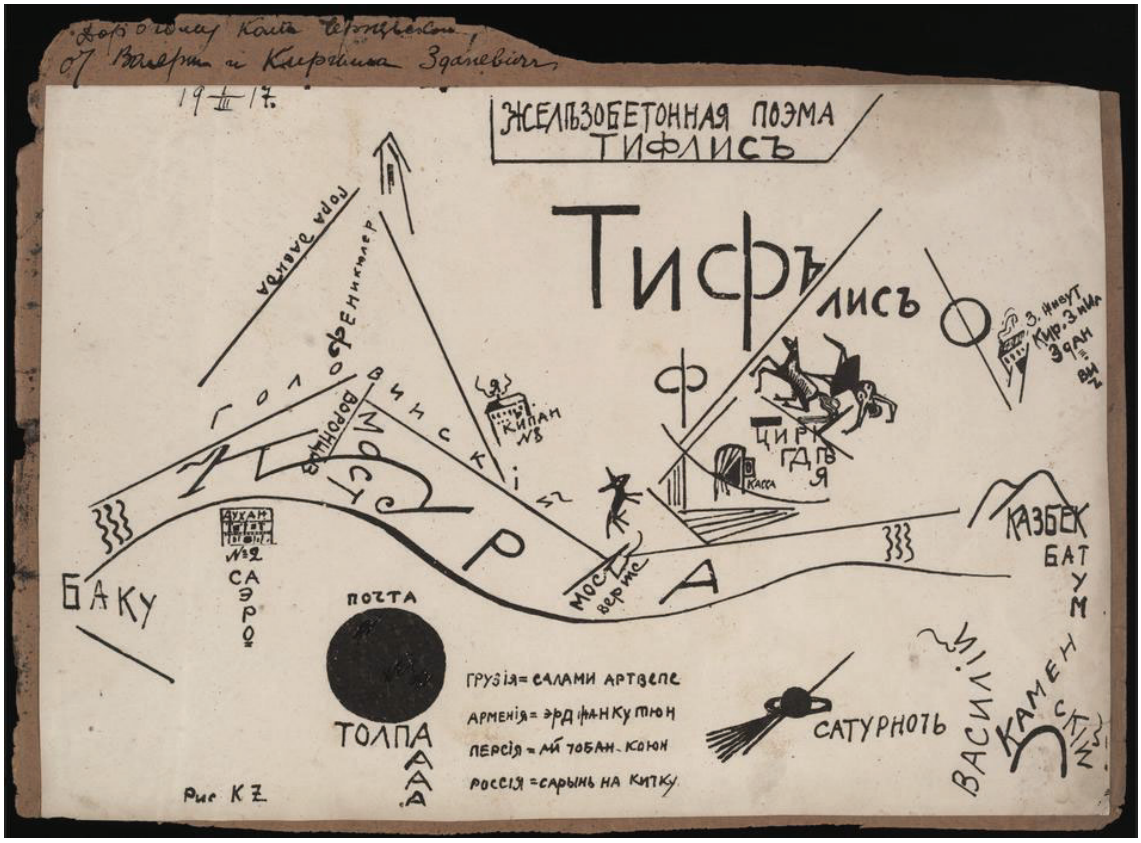
ESCRITURAS SONORAS.



Christian Morgenstern*, La canción nocturna del pez y Poema fónico mudo*, 1924.



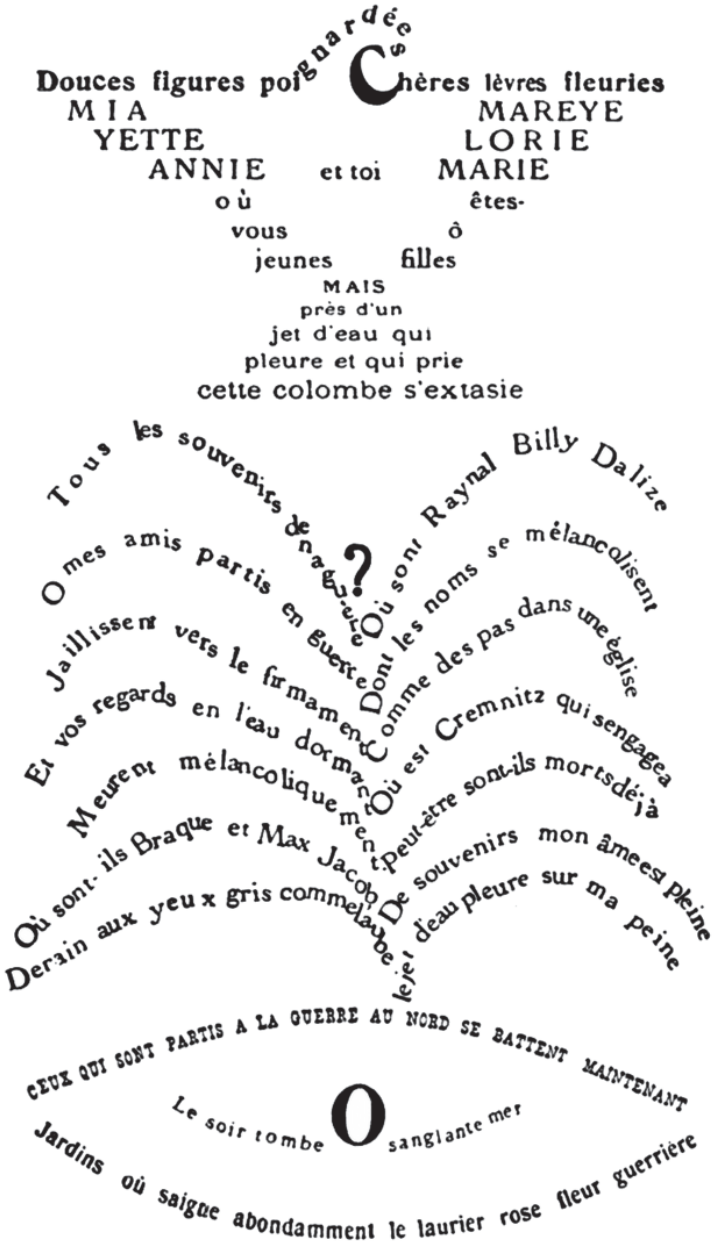
Hugo Ball, *Karawane*,1917.



Vasilii Kamenskii, Aleksei Kruchenykh, Kirill Zdanevich, 1917.



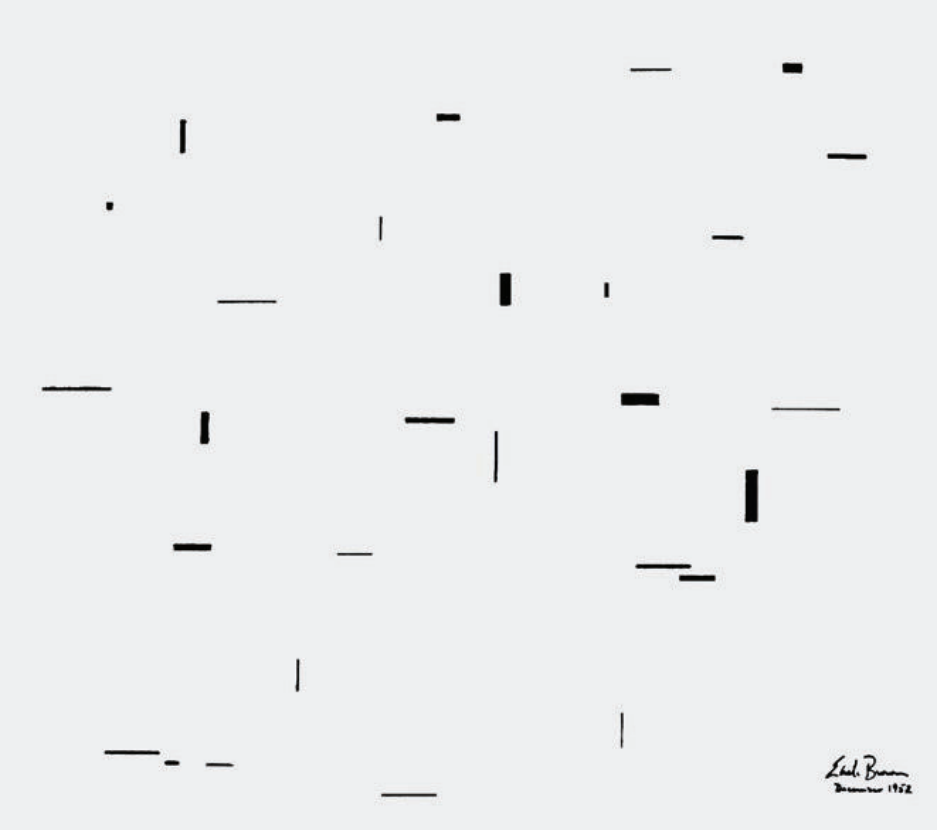
Raoul Hausmann, *Fmsbwtözäu*, 1918.



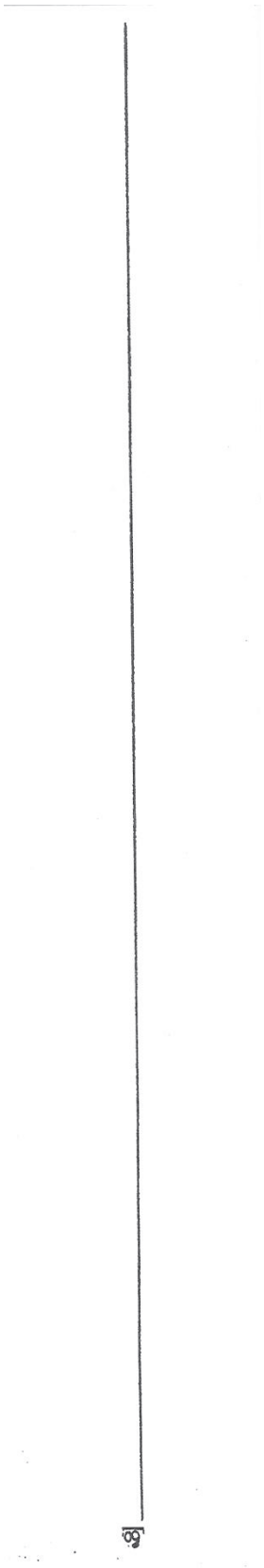
Guillaume Apollinaire*, La paloma apuñalada y el surtidor*, 1918.



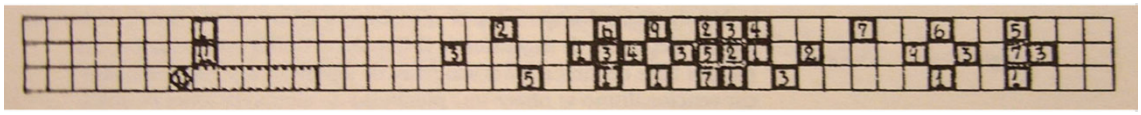
Velimir Khlebnikov, 1922.



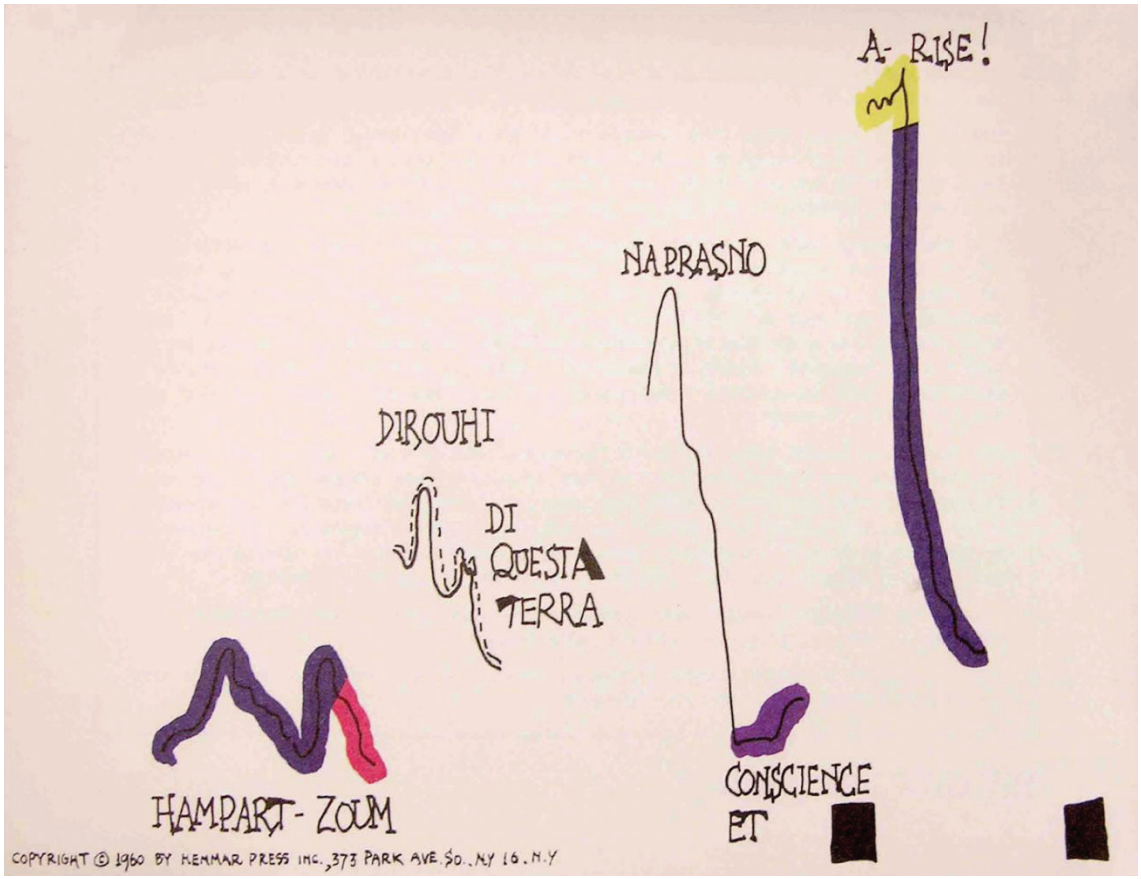
Earle Brown, *Partitura December*, 1952.



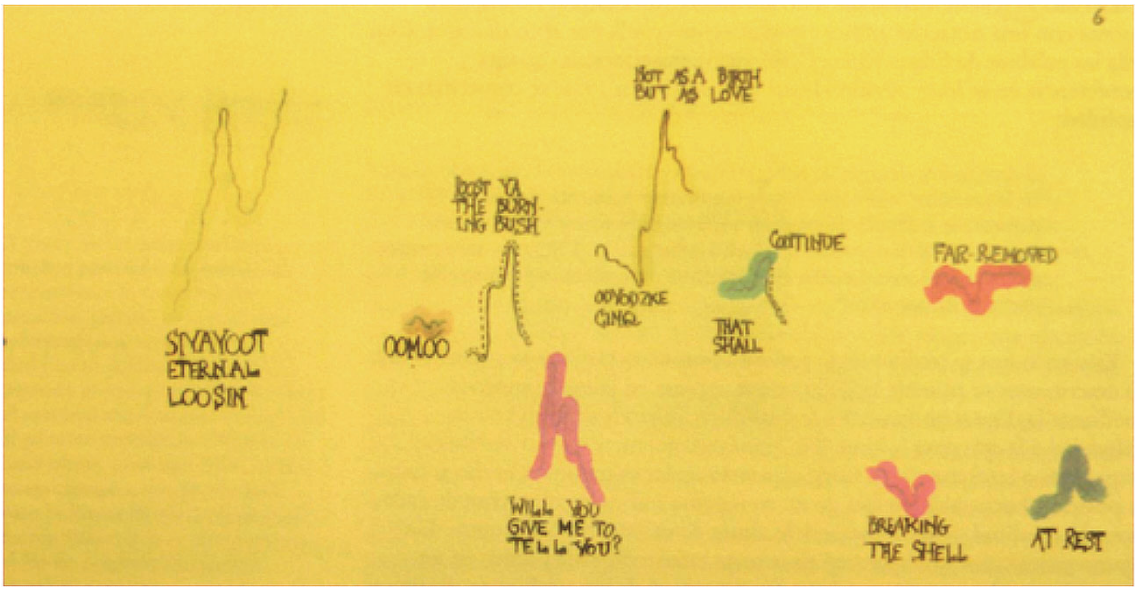
John Cage 4 33. Fragmento de la versión manuscrita de notación espacio tiempo dedicada a Irwin Kremin, 1953.



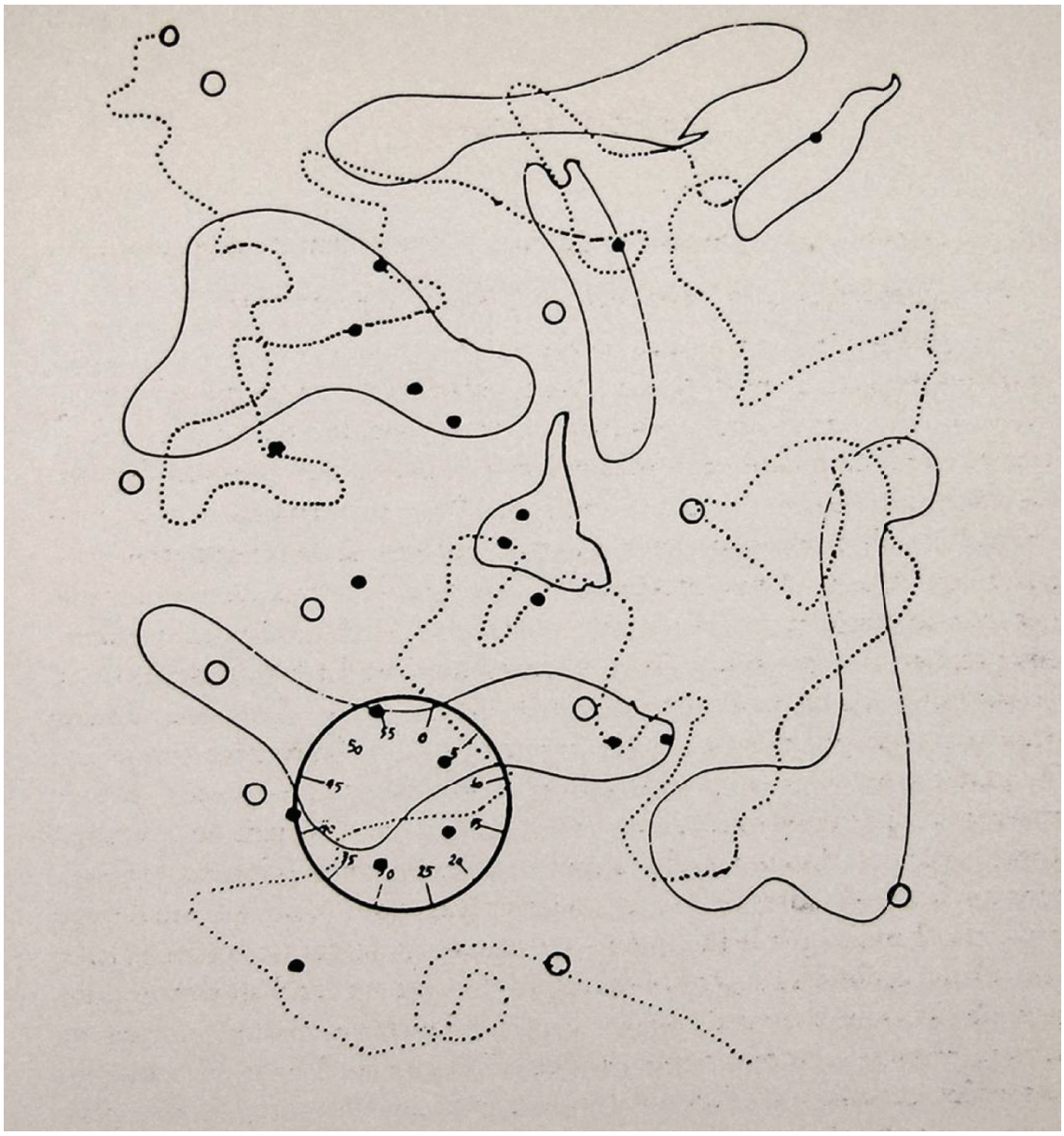
Morton Feldman, 1953.



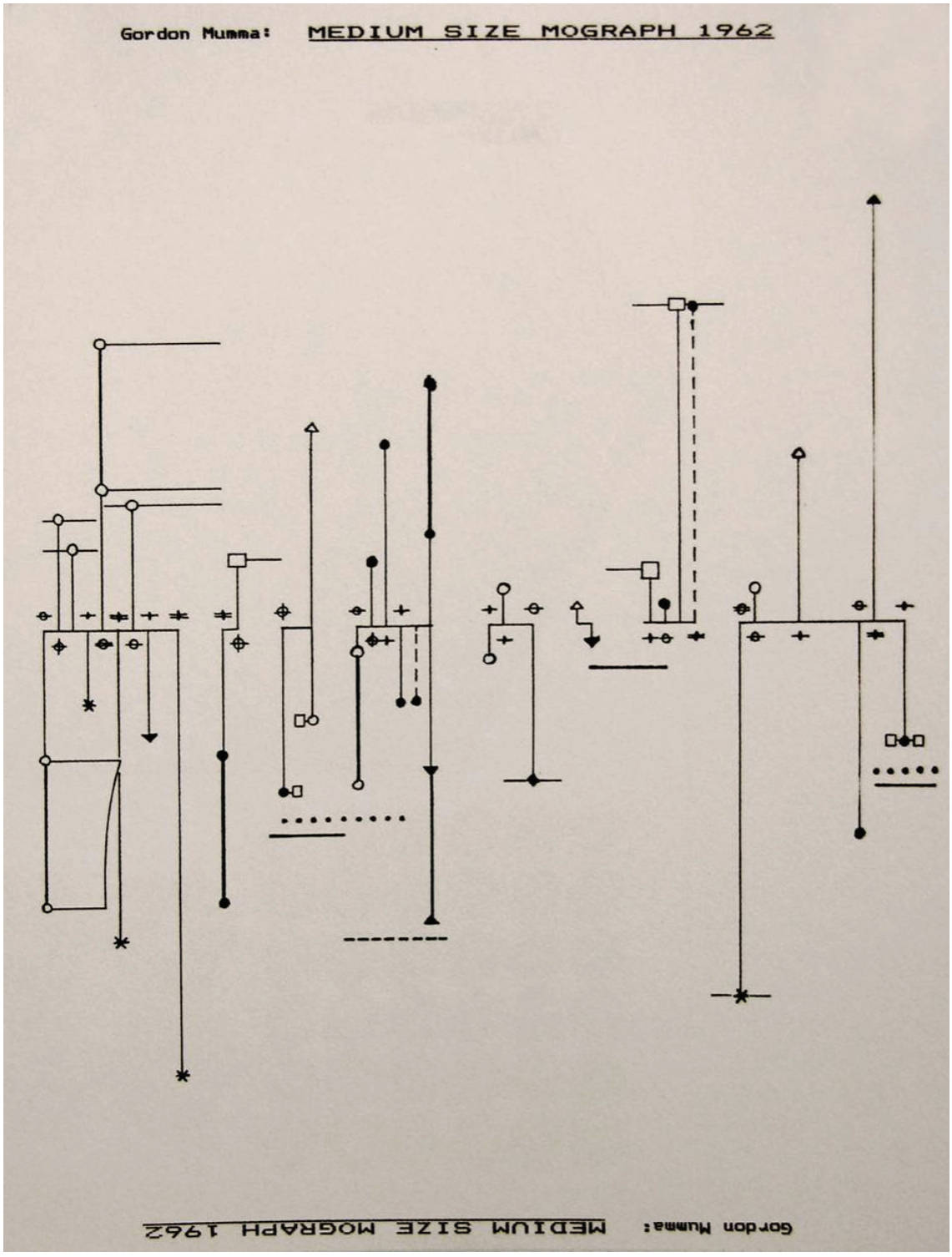
John Cage, 1958.



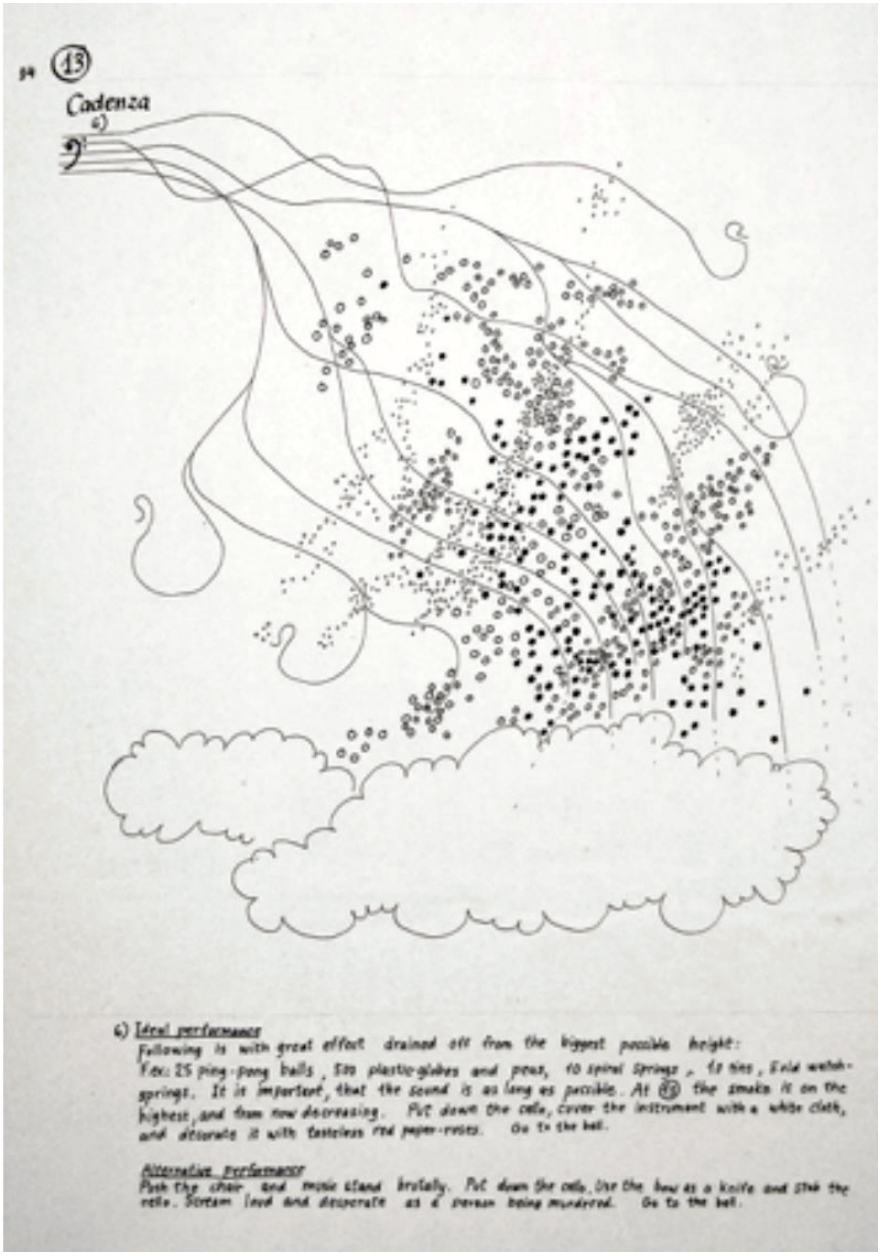
John Cage, 1958.



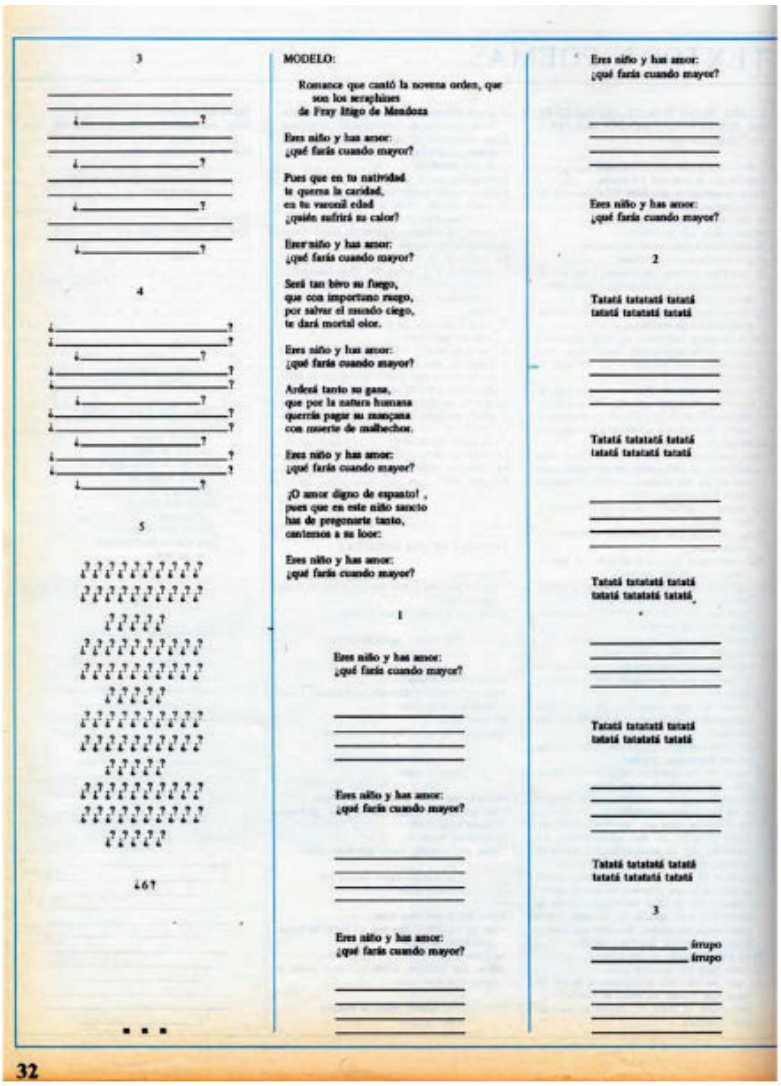
John Cage, *Catridge Music*, 1960.



Gordon Mumma, 1962.



Bent Lorentzen, 1969.



3

¿_____?
¿_____?
¿_____?
¿_____?

4

¿_____?
¿_____?
¿_____?
¿_____?
¿_____?
¿_____?
¿_____?
¿_____?
¿_____?
¿_____?
¿_____?

5

467

MODELO:

Romance que cantó la novena orden, que son los seraphines de Fray Iñigo de Mendoza

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Pues que en tu natividad
te quema la caridad,
en tu varonil edad
¿quién sufrirá su calor?

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Será tan bivo su fuego,
que con importuno ruego,
por salvar el mundo ciego,
te dará mortal olor.

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Arderá tanto su gana,
que por la natura humana
querrás pagar su mançana
con muerte de malhechor.

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

¡O amor digno de espanto! ,
pues que en este niño sancto
has de pregonarte tanto,
cantemos a su loor:

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

1

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

2

Tatatá tatatatá tatatá
tatatá tatatatá tatatá

Tatatá tatatatá tatatá
tatatá tatatatá tatatá

Tatatá tatatatá tatatá
tatatá tatatatá tatatá

Tatatá tatatatá tatatá
tatatá tatatatá tatatá

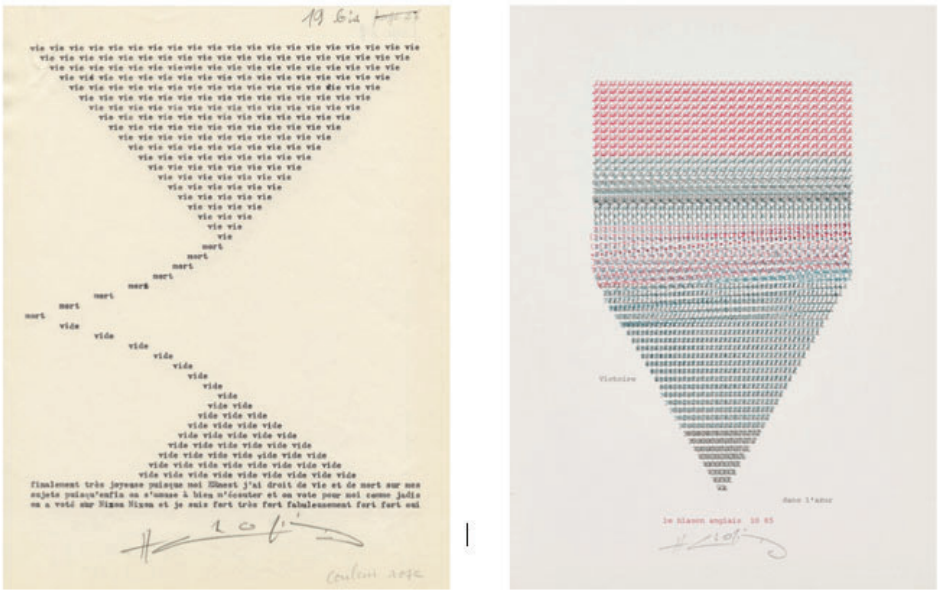
Tatatá tatatatá tatatá
tatatá tatatatá tatatá

3

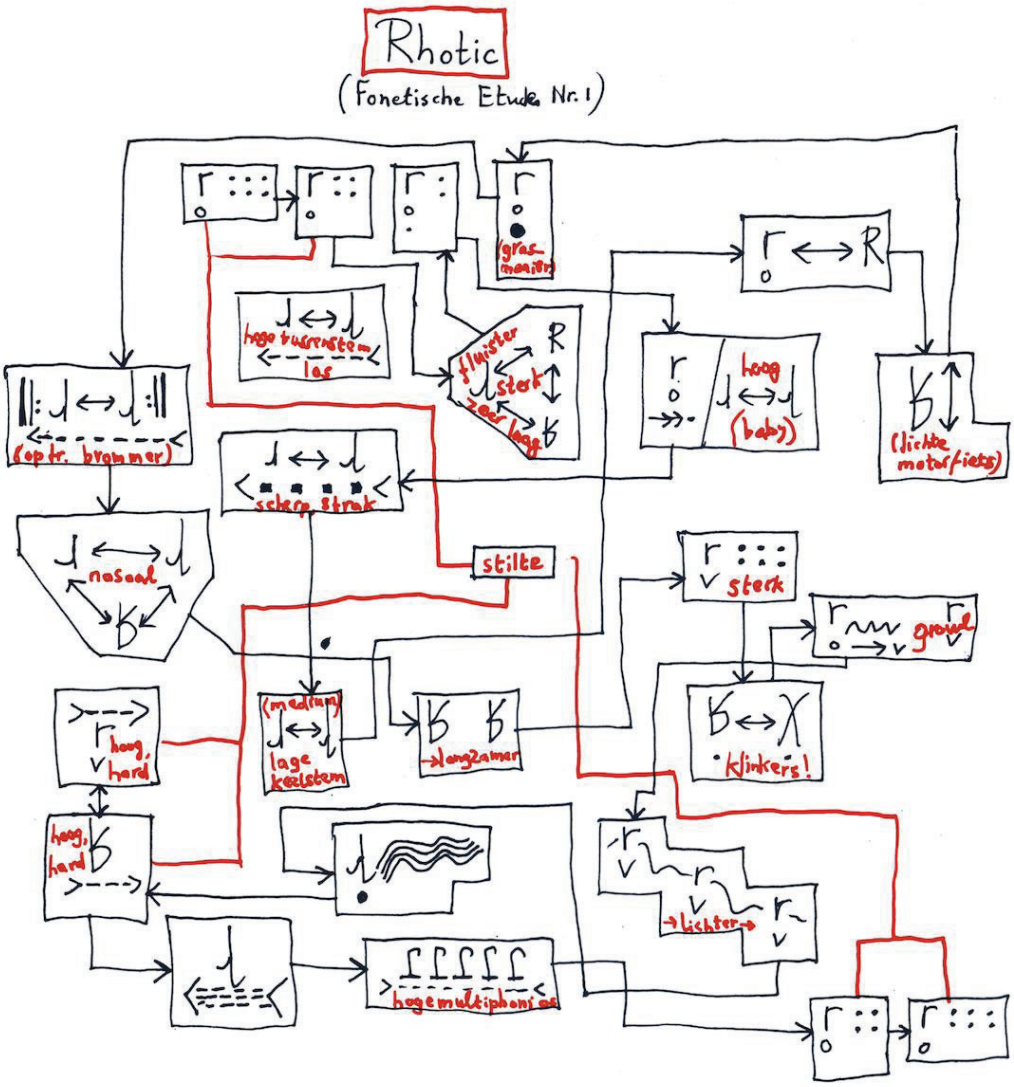
_____ árrupo
_____ árrupo

32

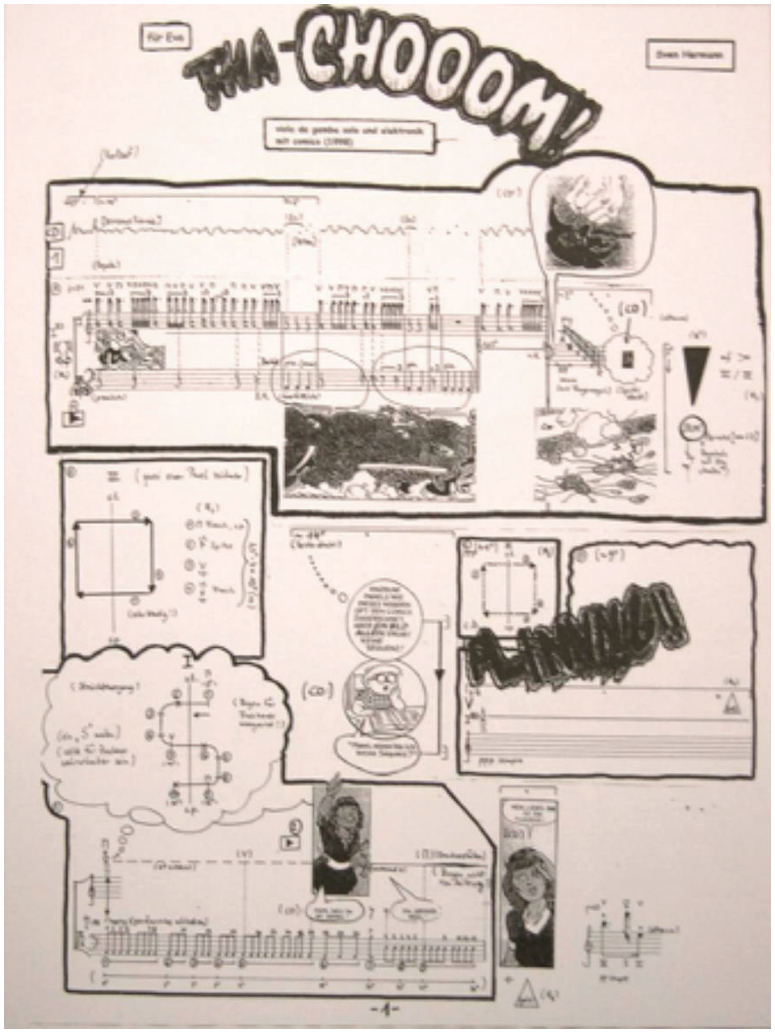
Ulises Carrión, *de Textos y Poemas,* Revista Plural, Pág.32, 1973.



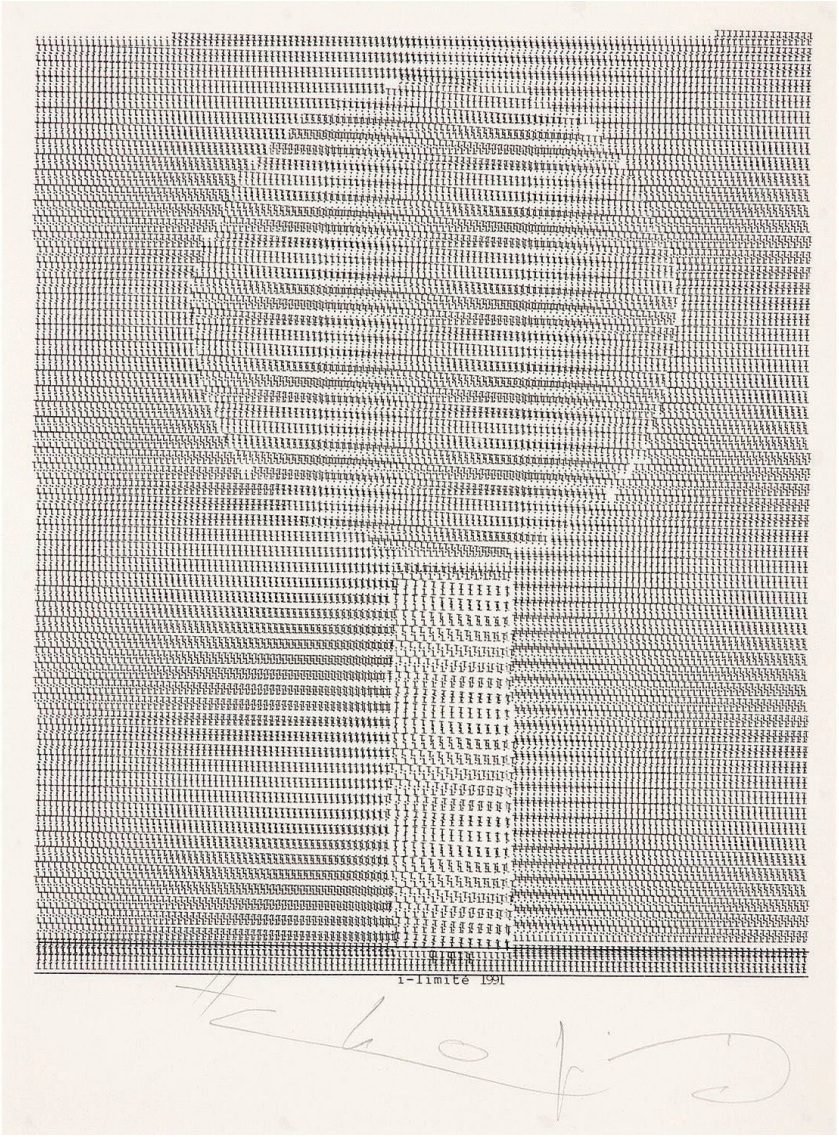
Henri Chopin, 1990.



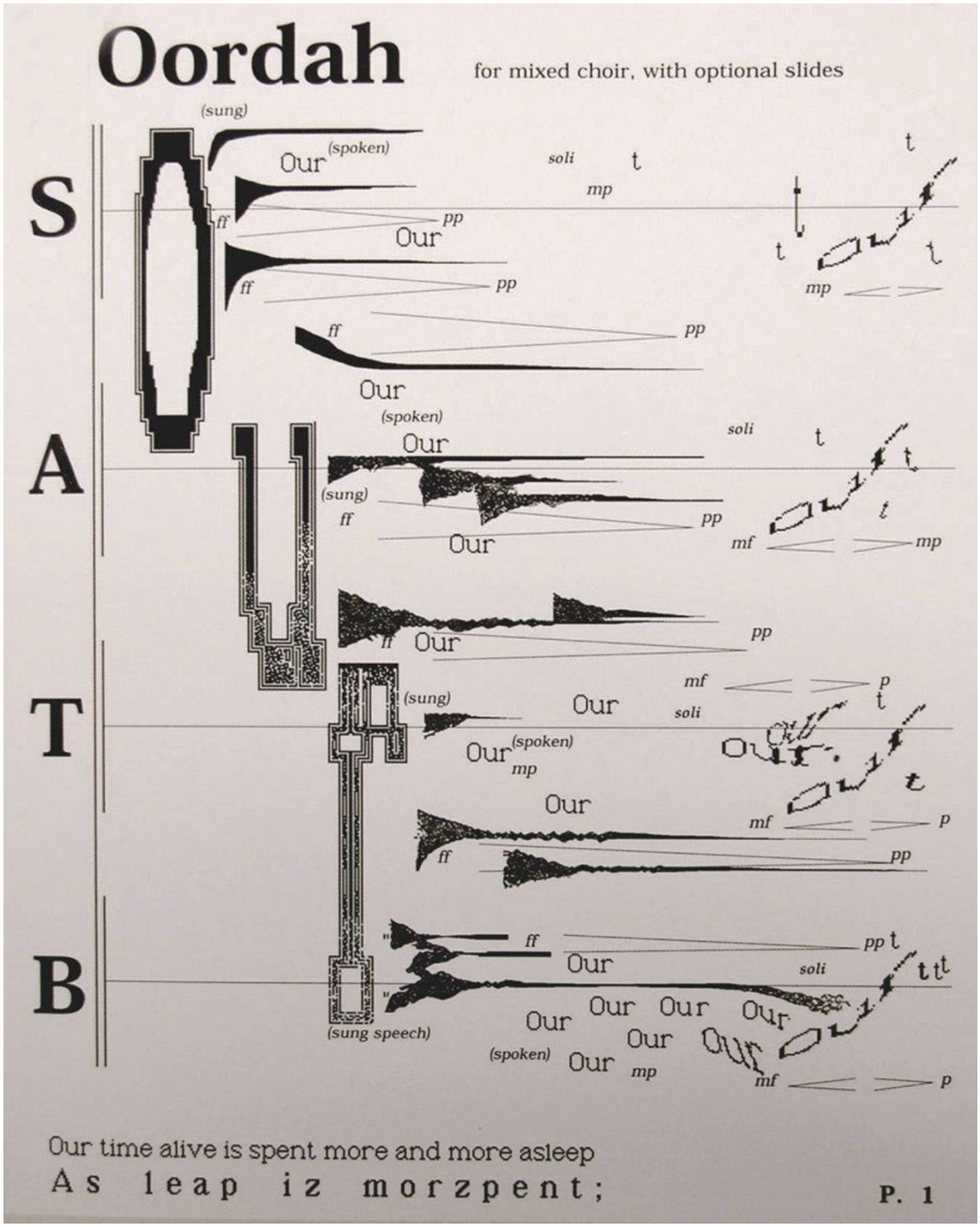
Jaap Blonk, *Rhotic: etude for the R.* (1990).



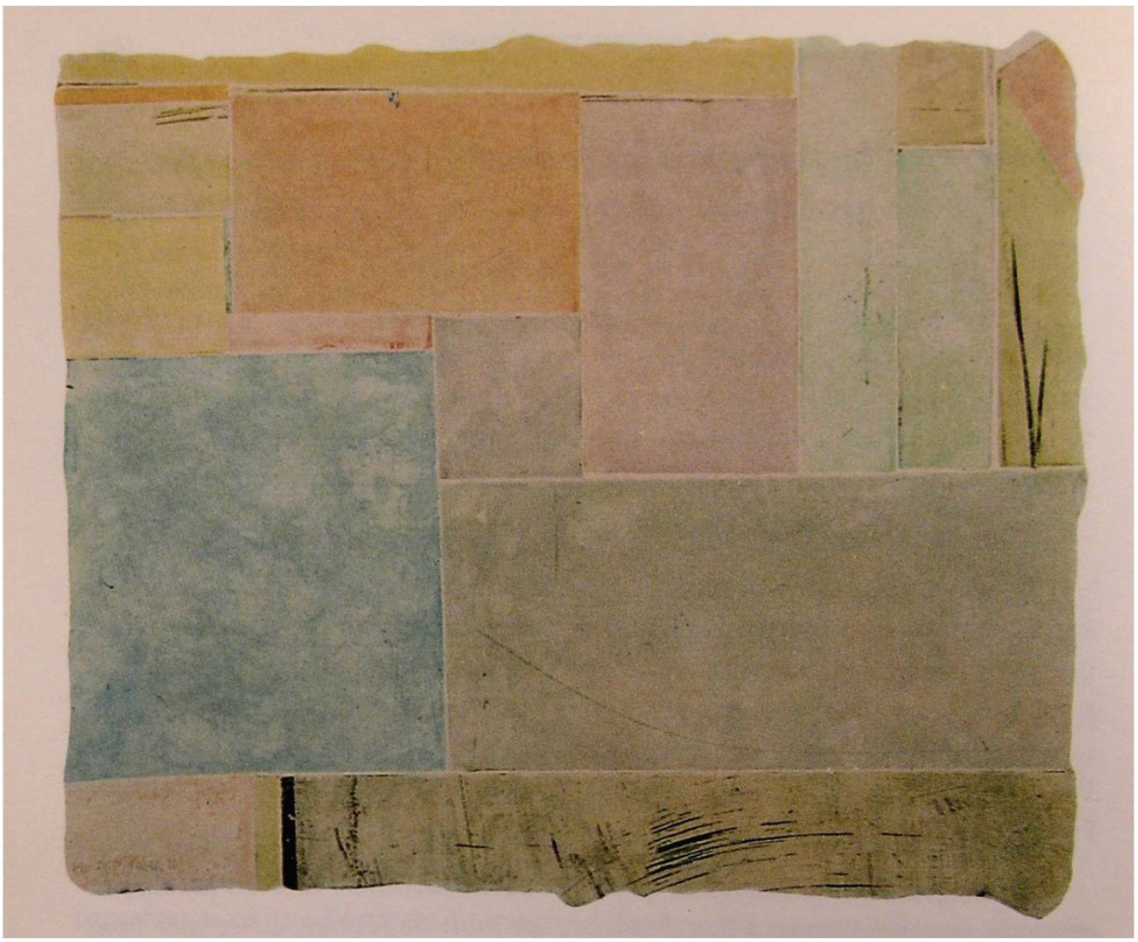
Sven Hermann, 1990.



Chopin, 1991.



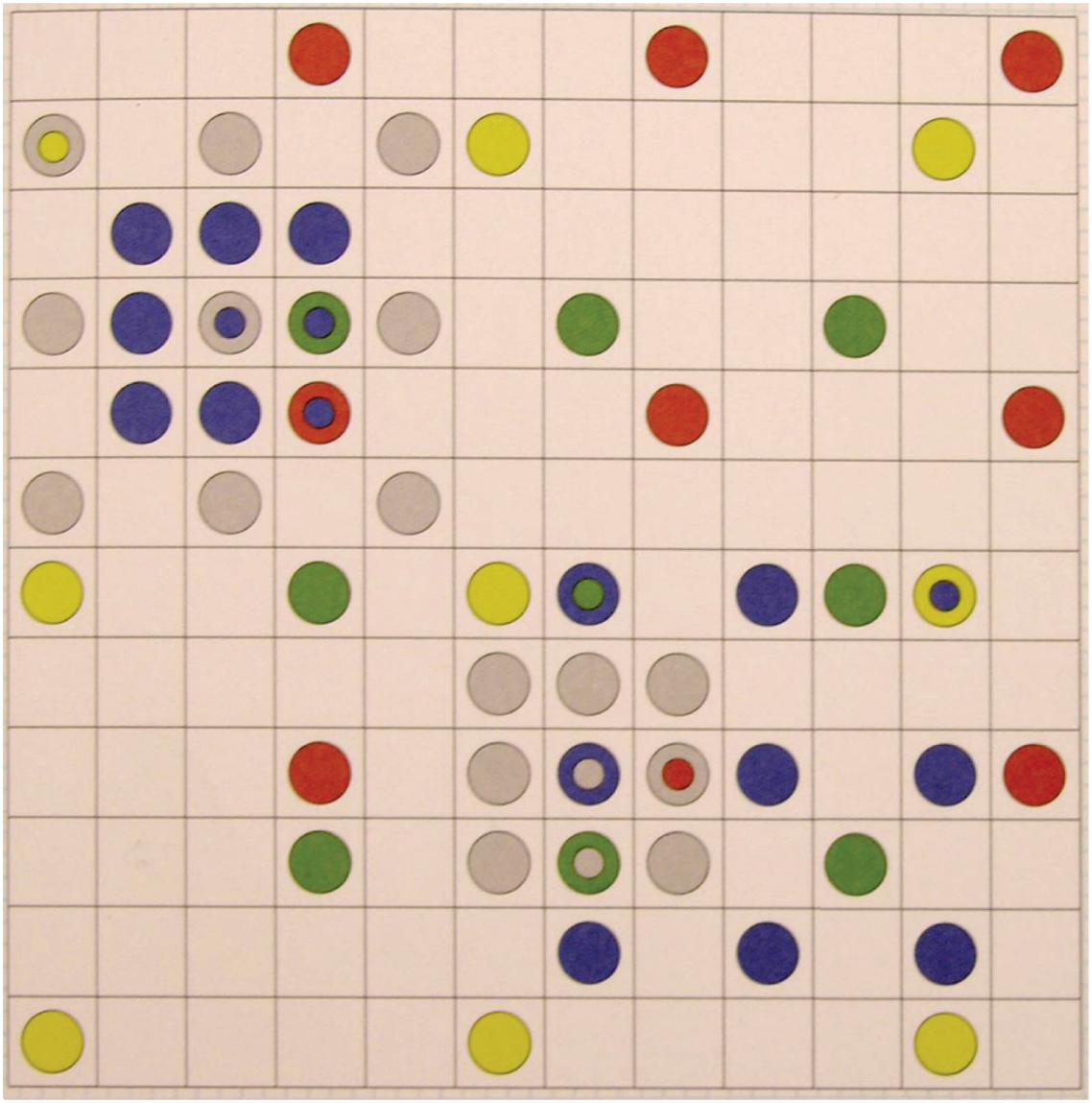
Kevin Austen, 1991.



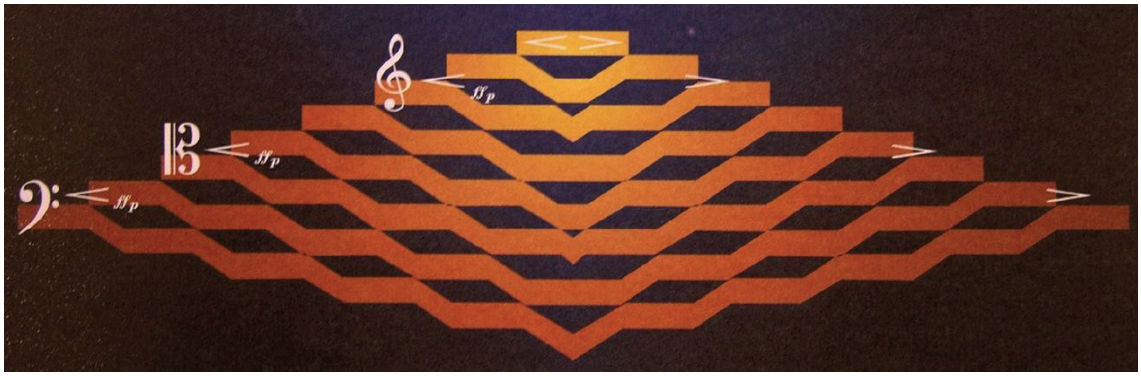
John Cage, 1992.



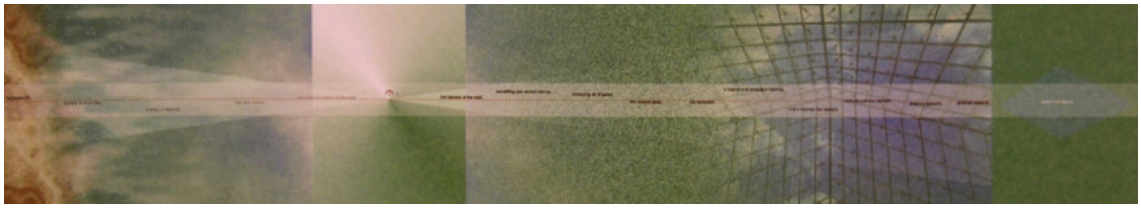
John Cage, 1992.



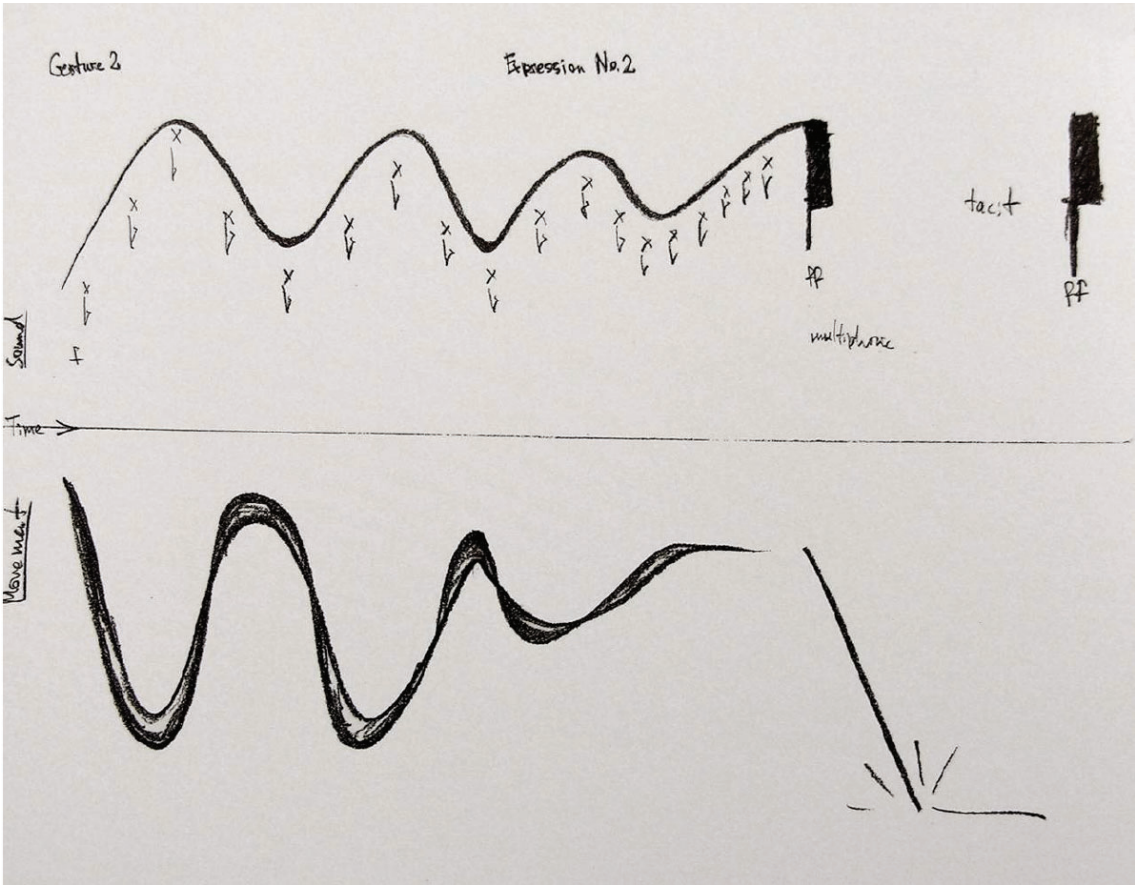
Christoph Herndler, 1996.



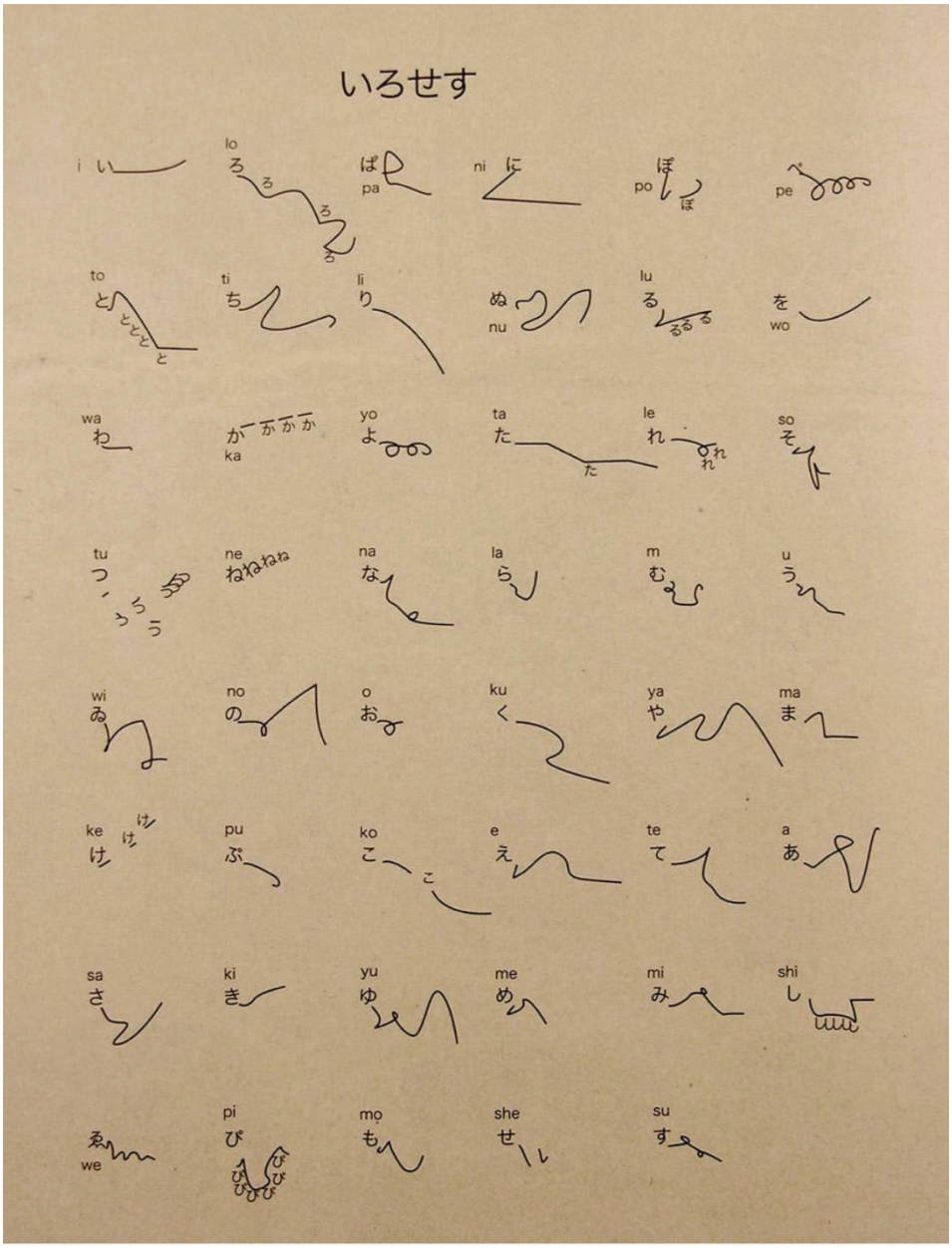
Kerry John Andrews, 1997.



Kerry John Andrews, 1997.



Rene Mogensen, 1997.



Yuji Takahashi, 1998.

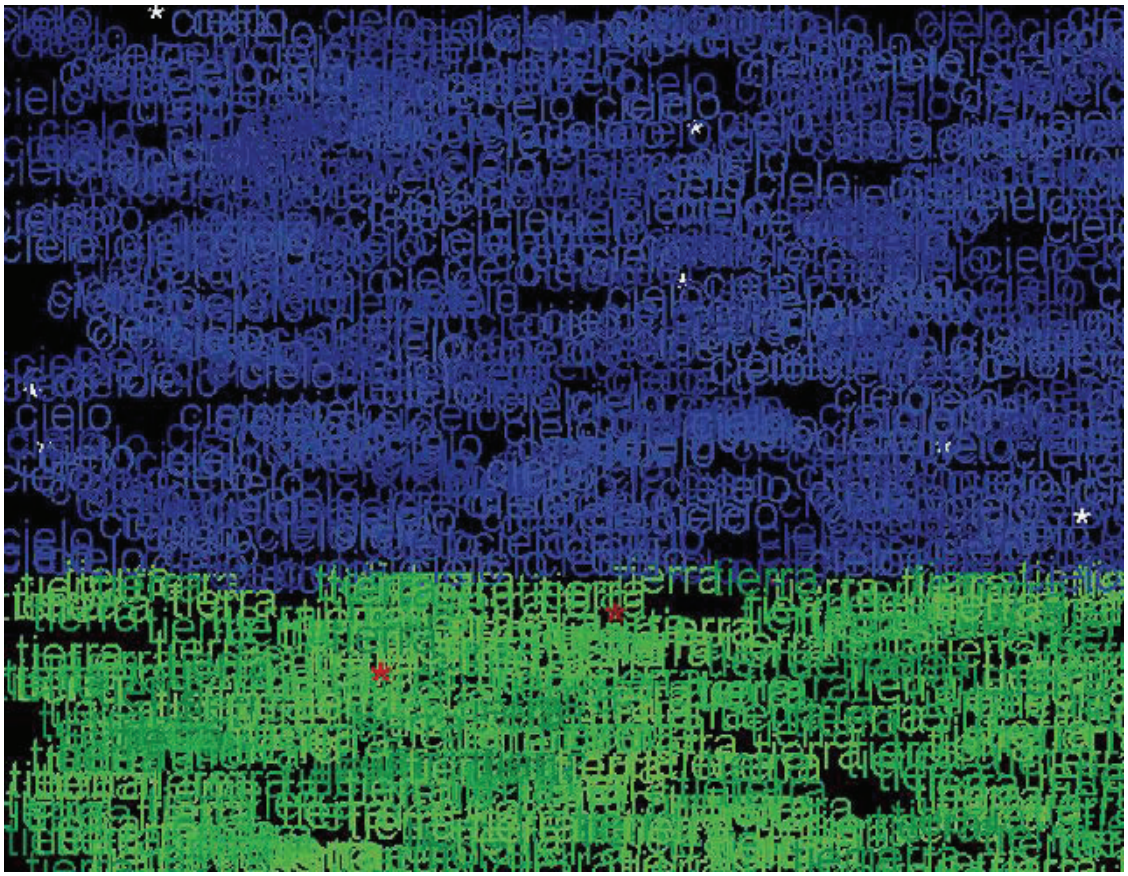
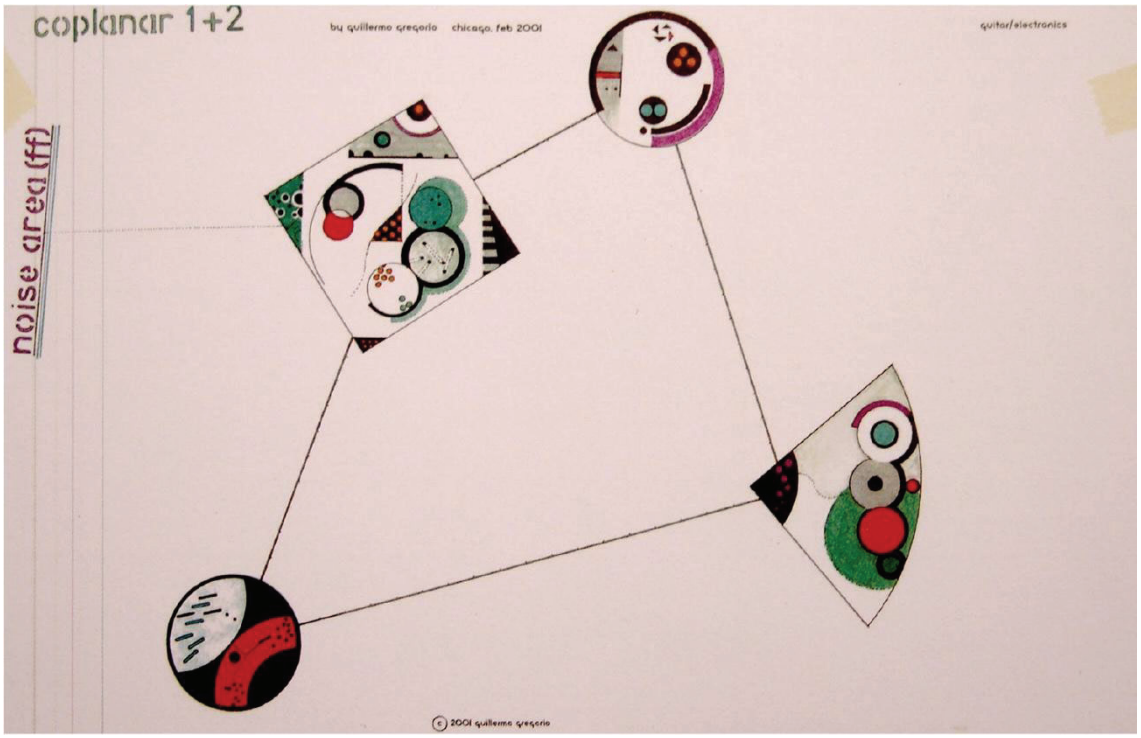


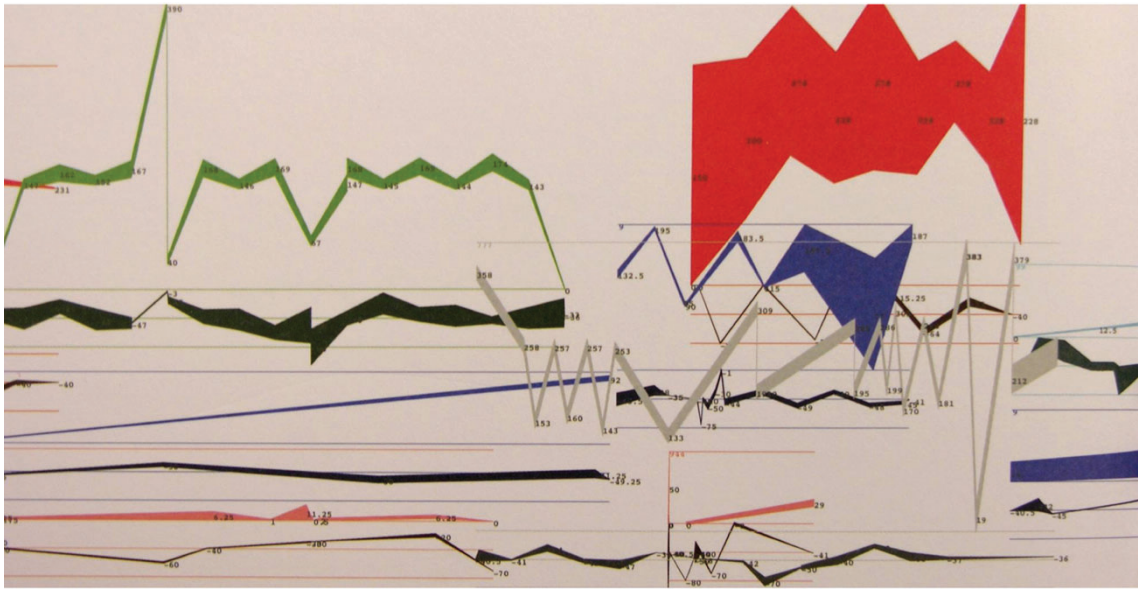
FIG.X. *MIDIPoet,* E.Tiselli, 1999.



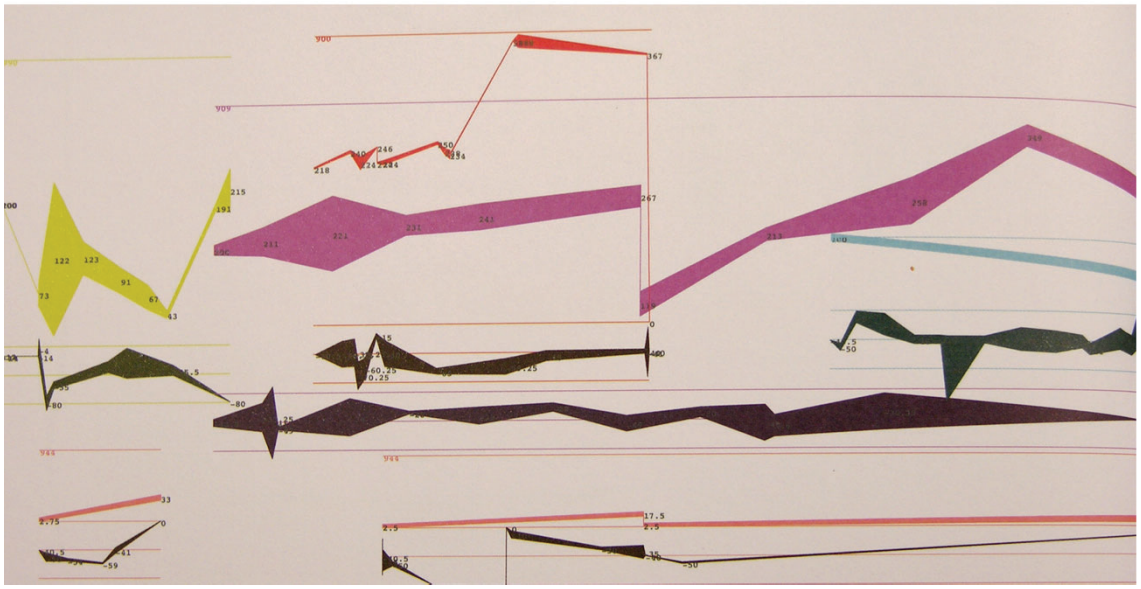
Makoto Nomura, 2000.



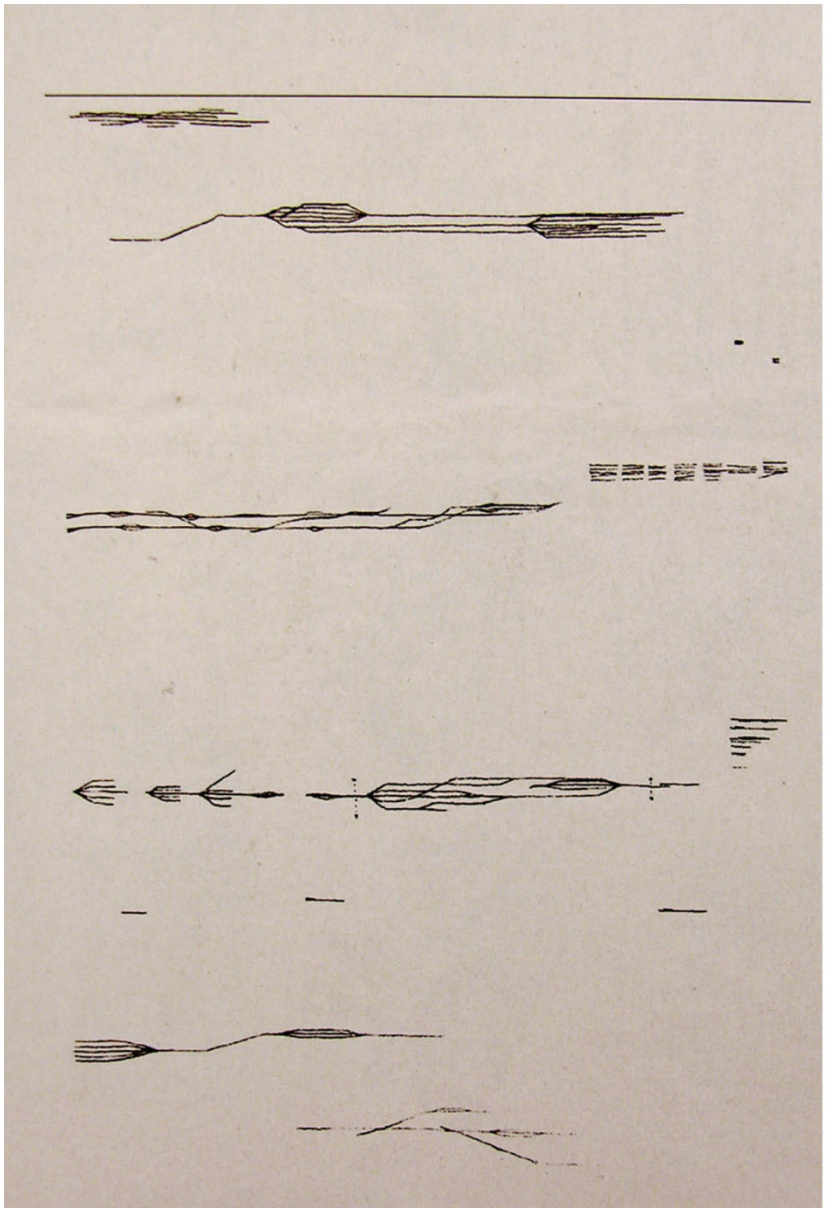
Guillermo Gregorio, 2001.



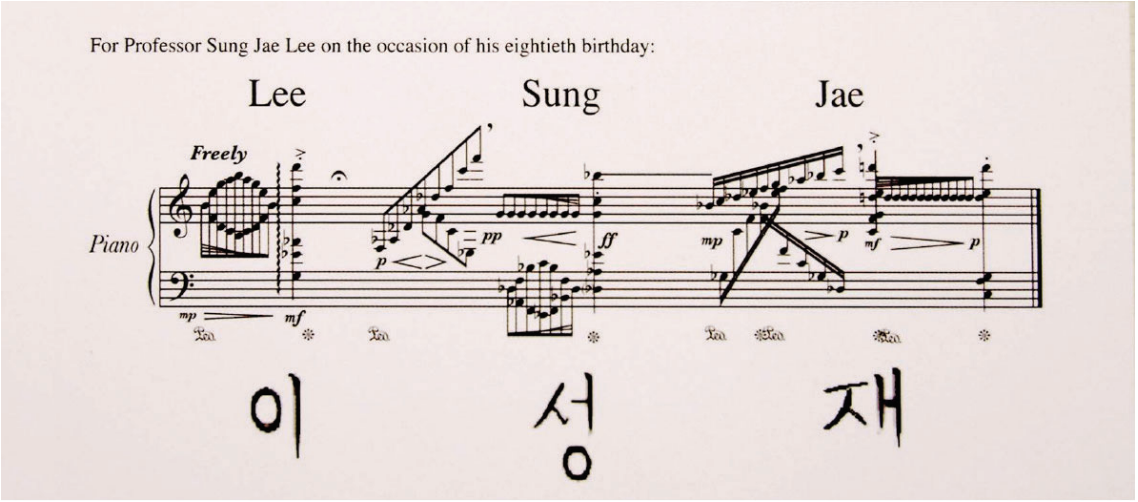
Hans Christoph Steiner, 2003.



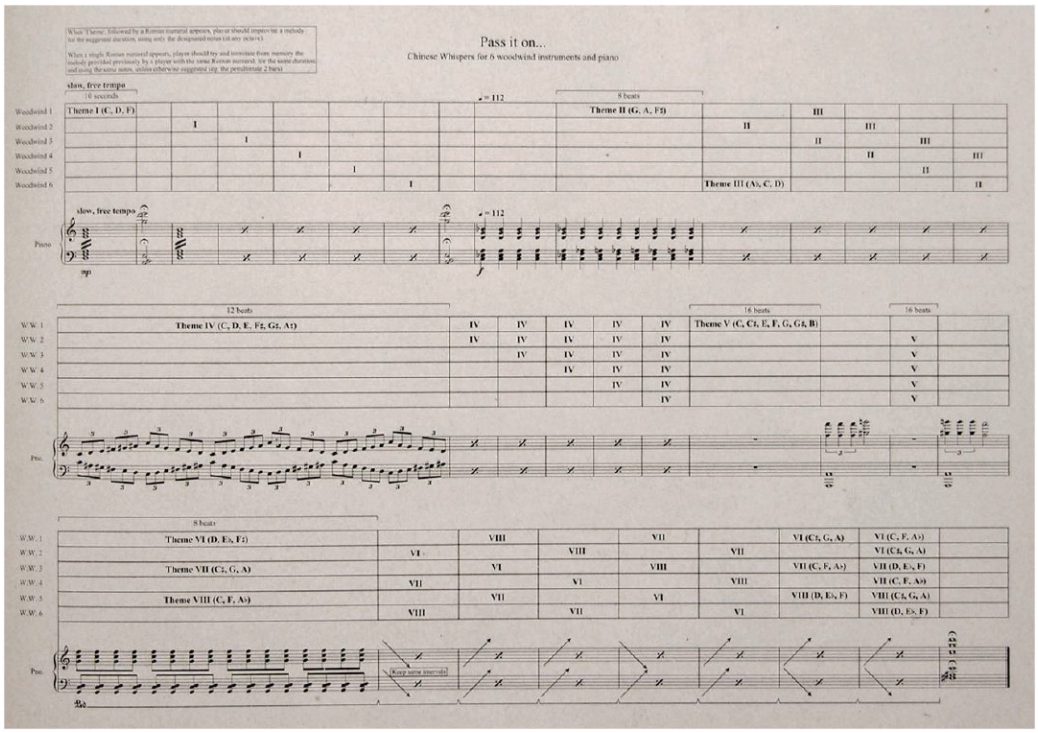
Hans Christoph Steiner, 2003.



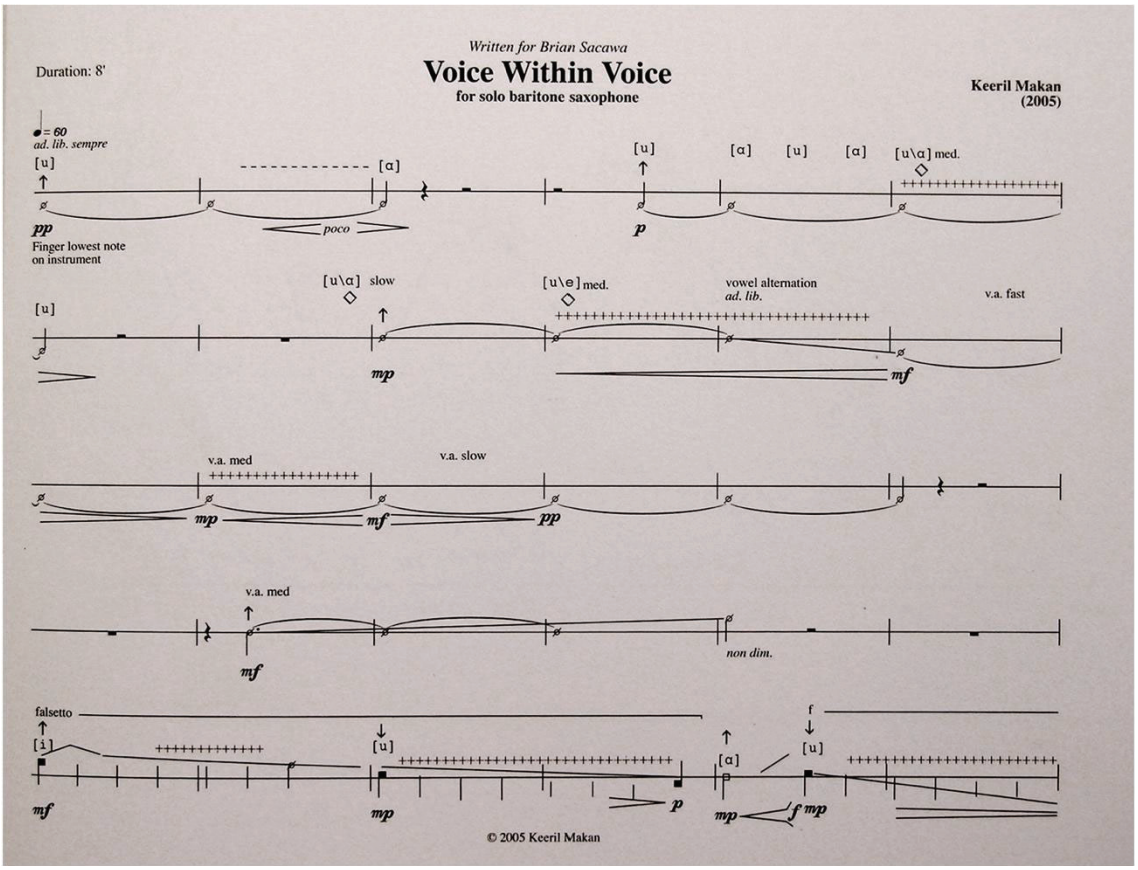
Chiyoko Szlavnics, 2004.



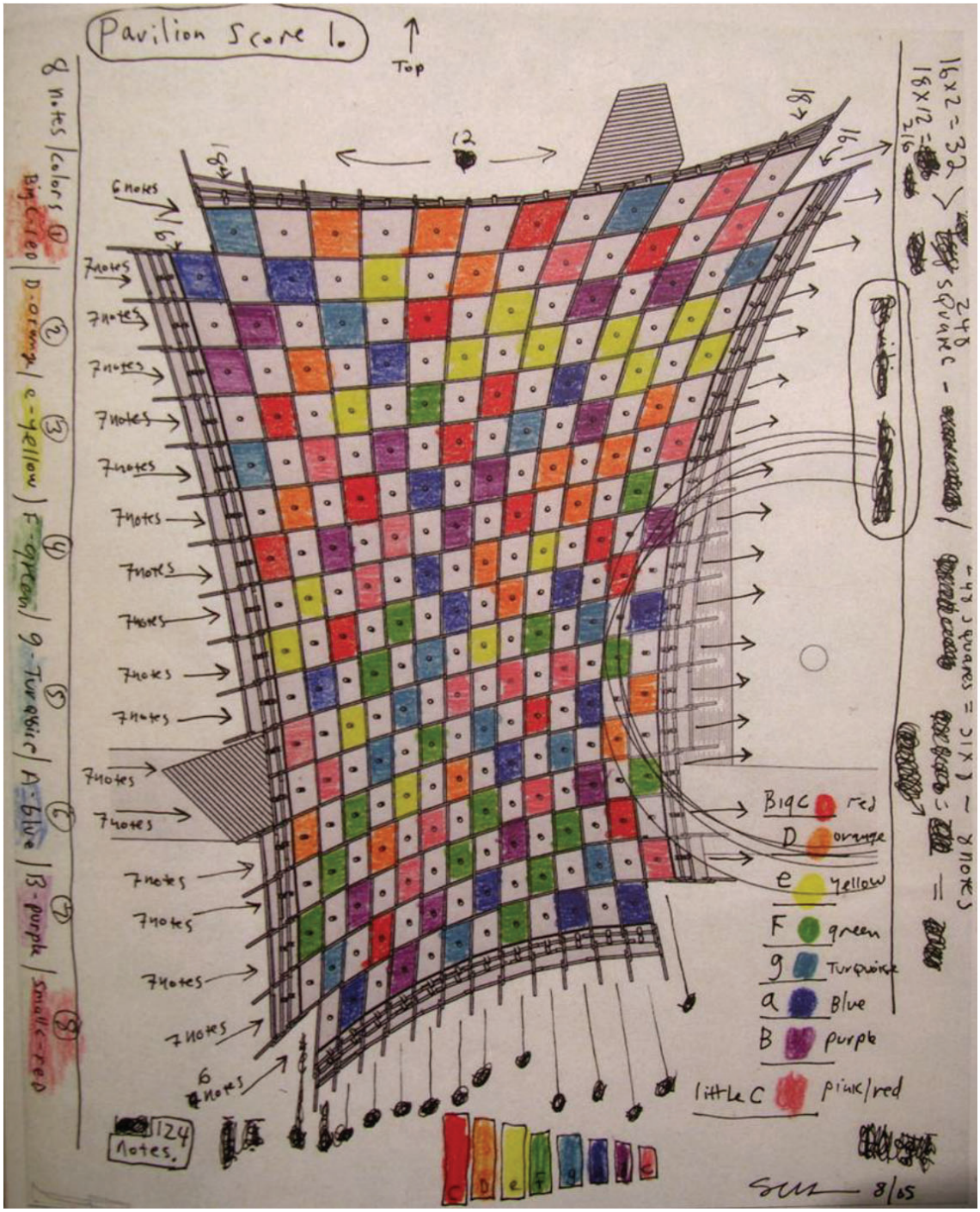
David Evan Jones, 2004.



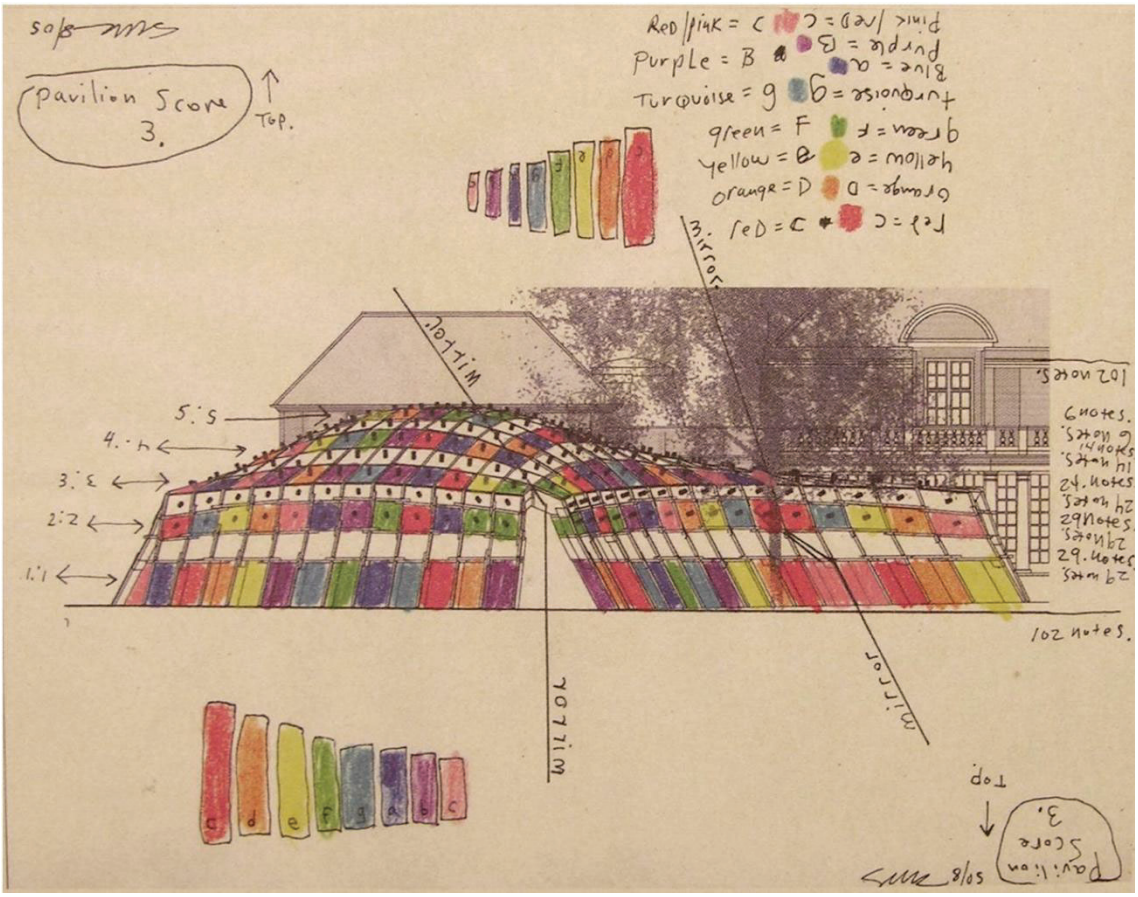
Eoin O'Keefe, 2004.



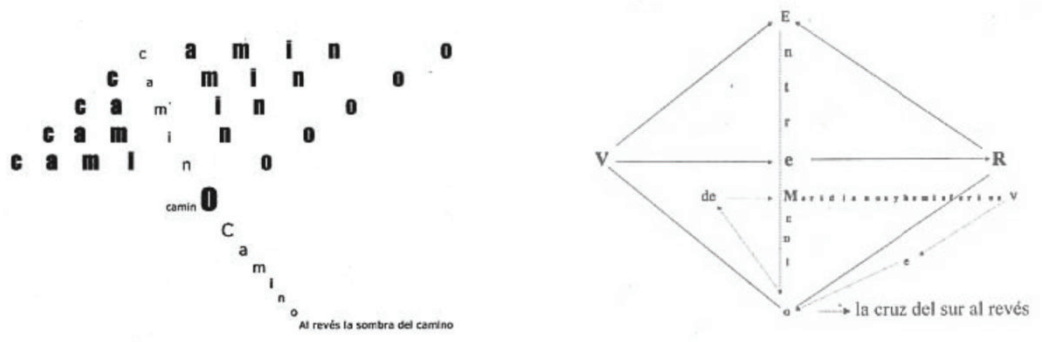
Keeril Makan, 2005.



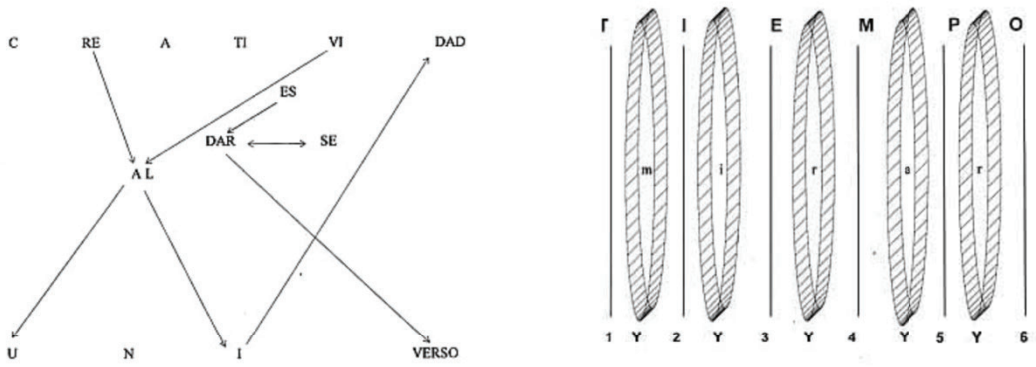
Steve Roden, 2005.



Steve Roden, 2005.

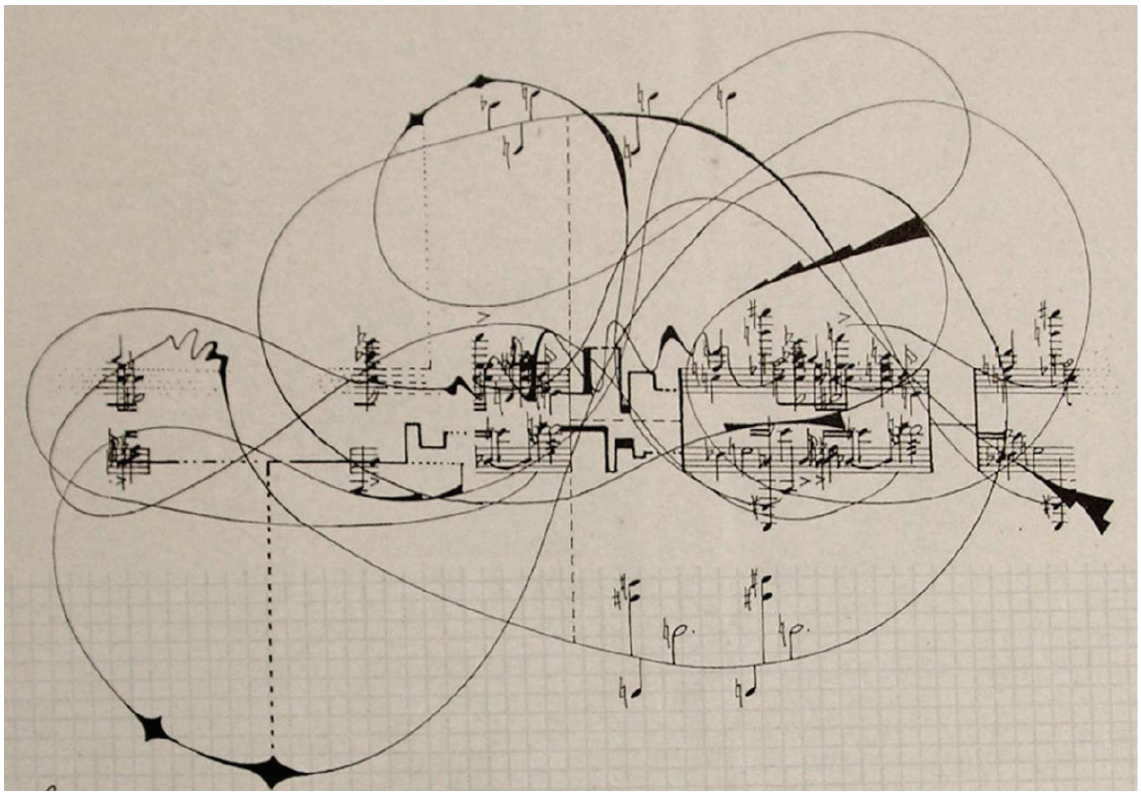


líneas contenidas **, impresión digital sobre papel, 21x29'5cm, 2005. Ed:/07**

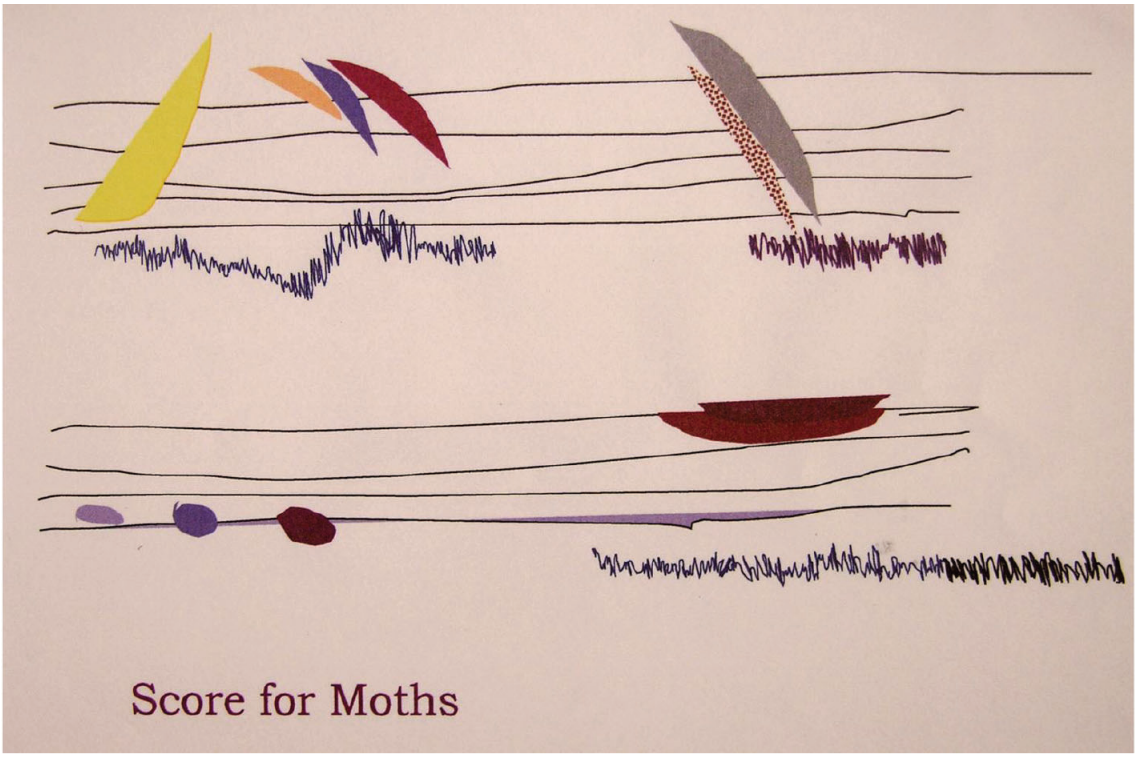


líneas contenidas **, impresión digital sobre papel, 21x29'5cm, 2005. Ed:/07**

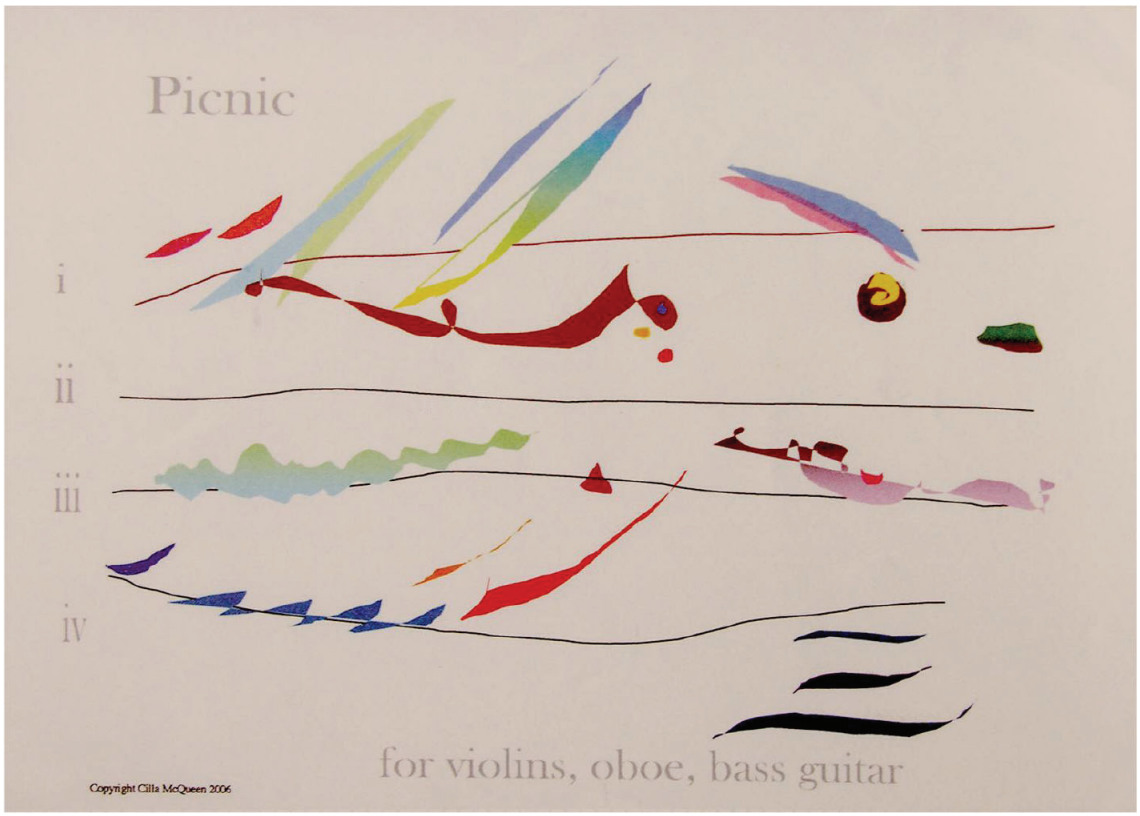
FIG. X. *Líneas contenidas*. A.,Briede, (2005).



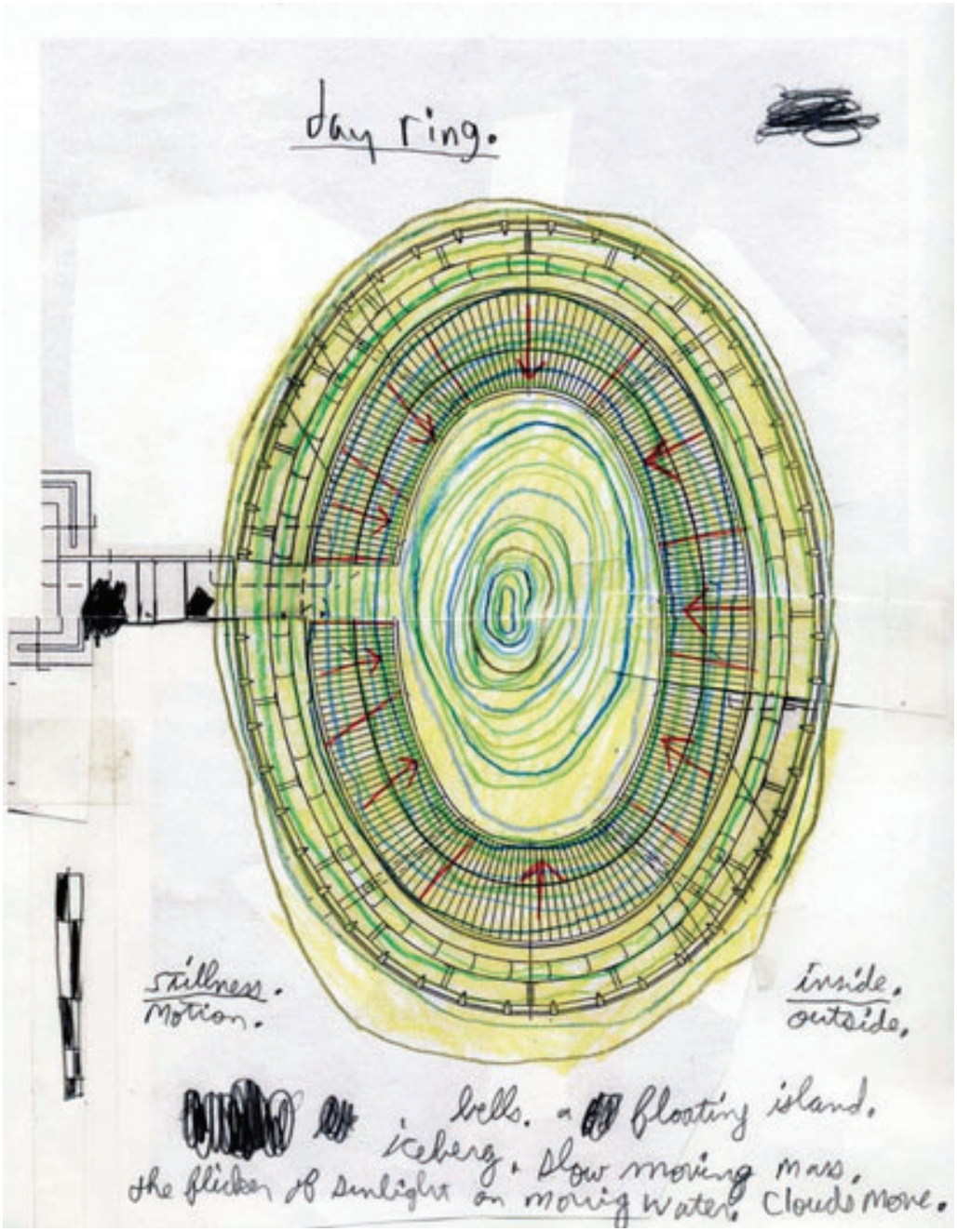
Bill Redman, 2006.



Cilla McQuenn, 2006.



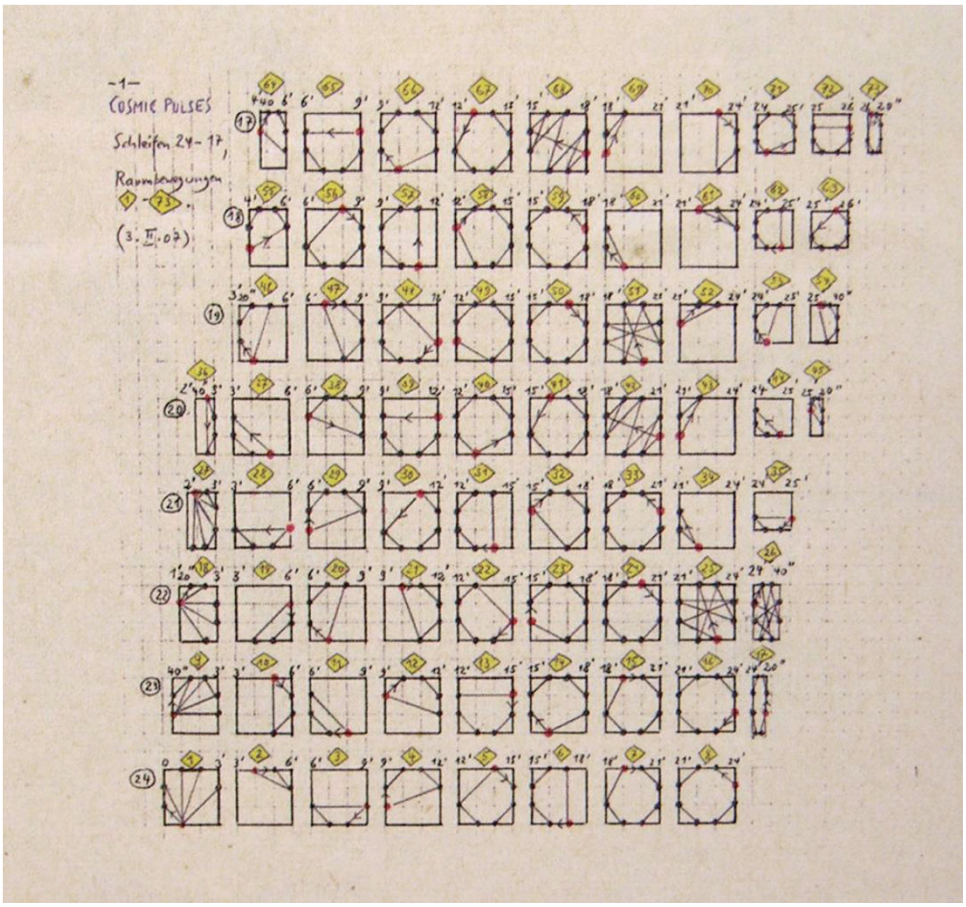
Cilla McQuenn, 2006.



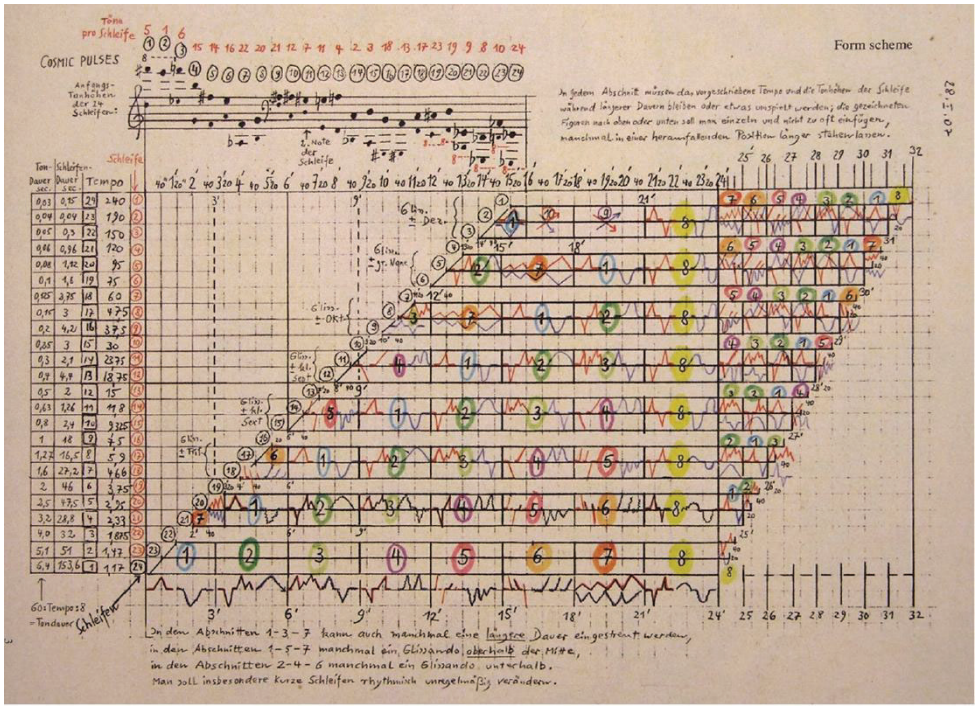
Steve Roden, *Day Ring*. Collage and pencil on paper, 10 × 8 inches, 2006.



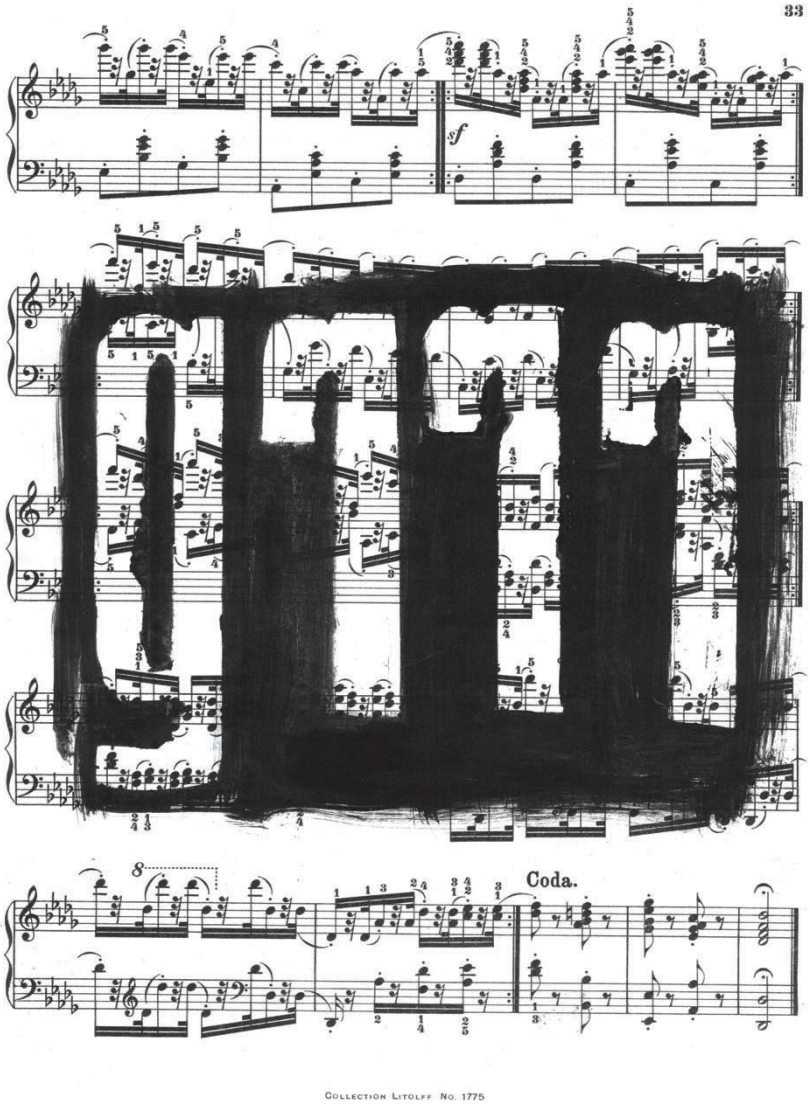
Julie Mehreyu, *Zero Canyon*, 2006.



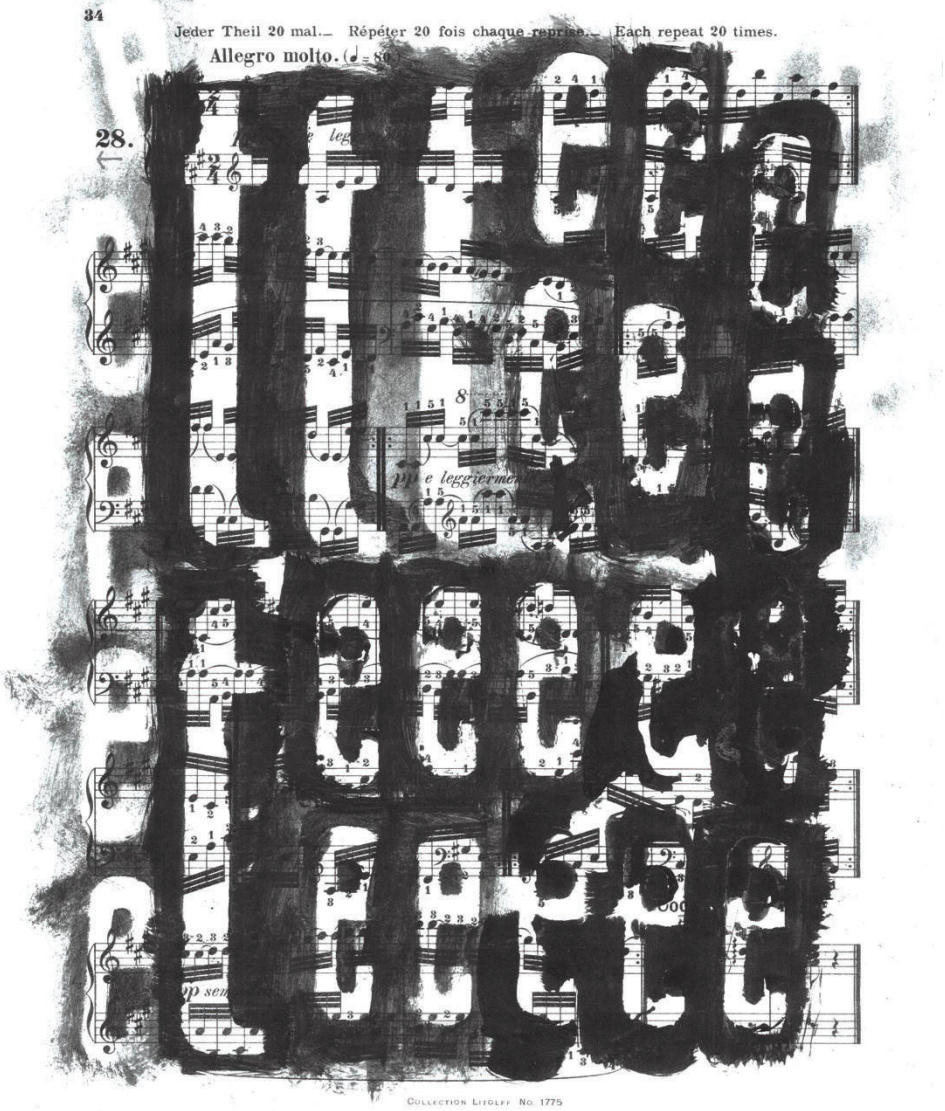
Karlheinz Stockhausen, 2007.



Karlheinz Stockhausen, 2007.



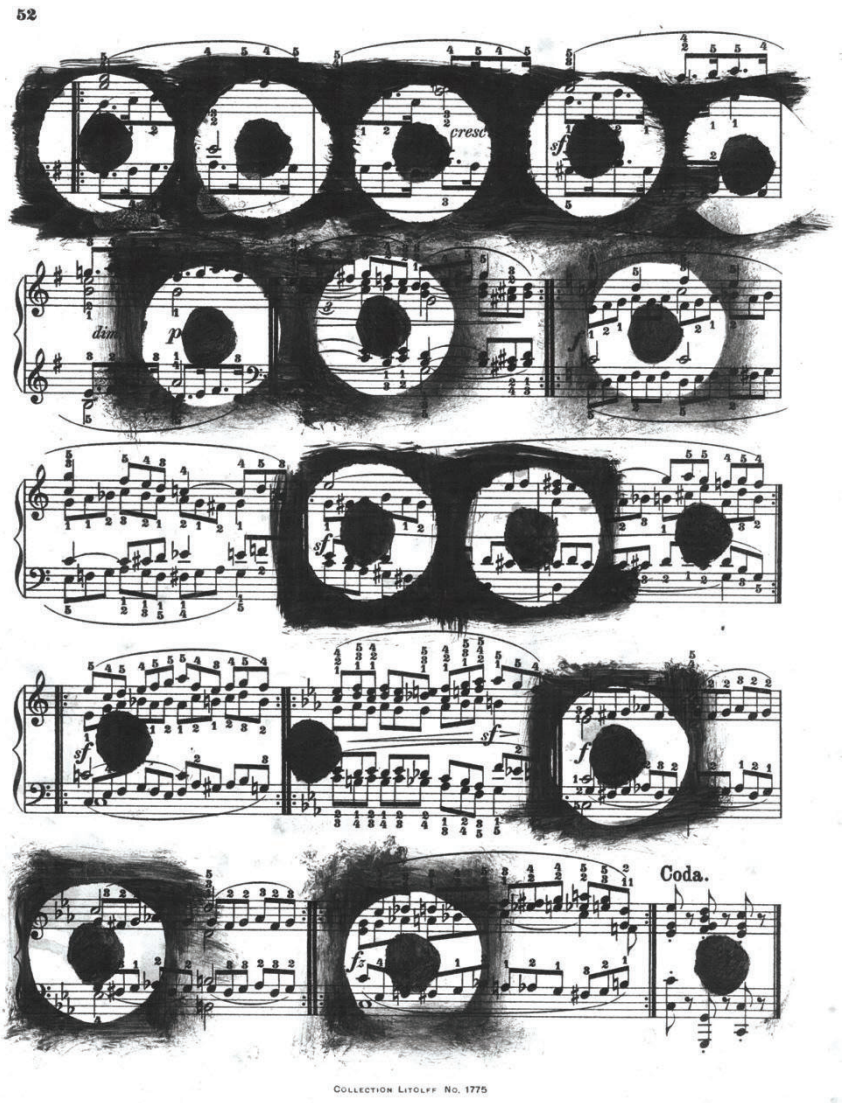
Pía Sommer, *Dibujos Partiturales*, Pág. 33, 2007.



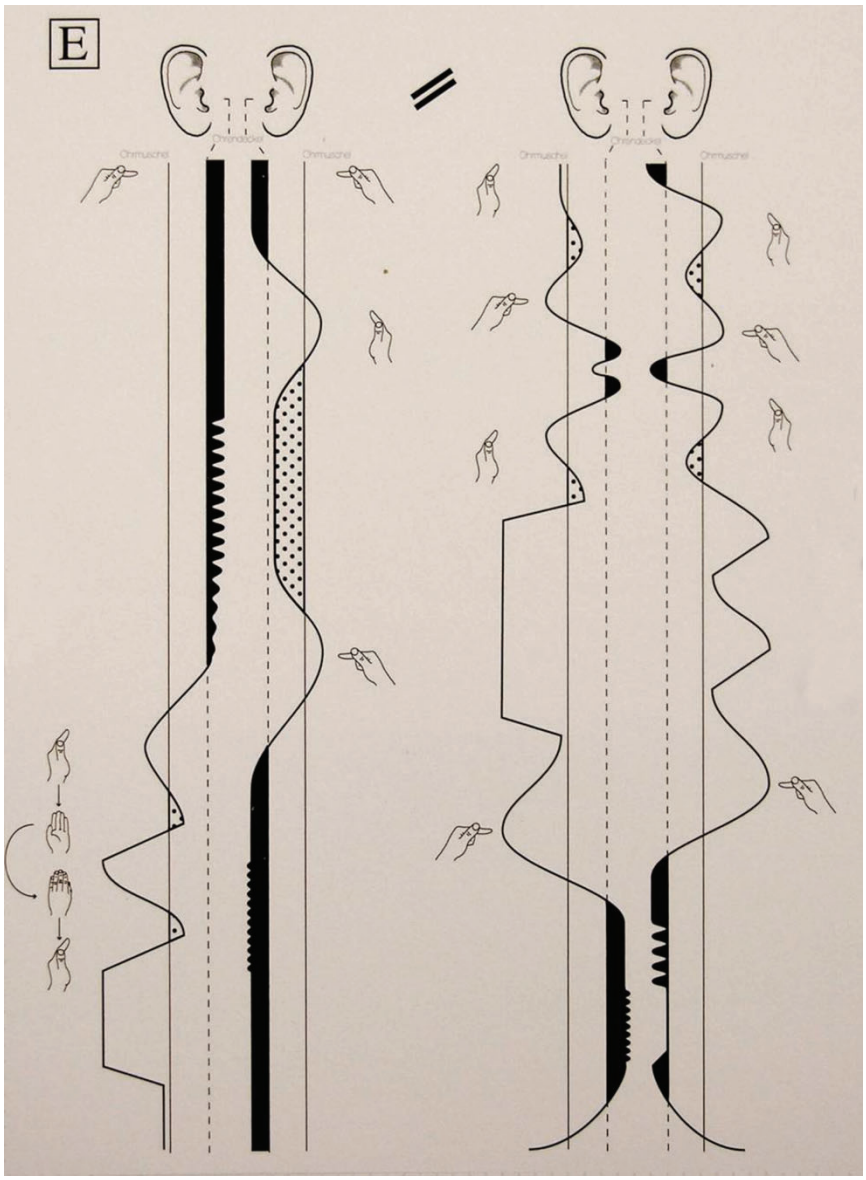
Pía Sommer, *Dibujos Partiturales*, Pág. 34, 2007.



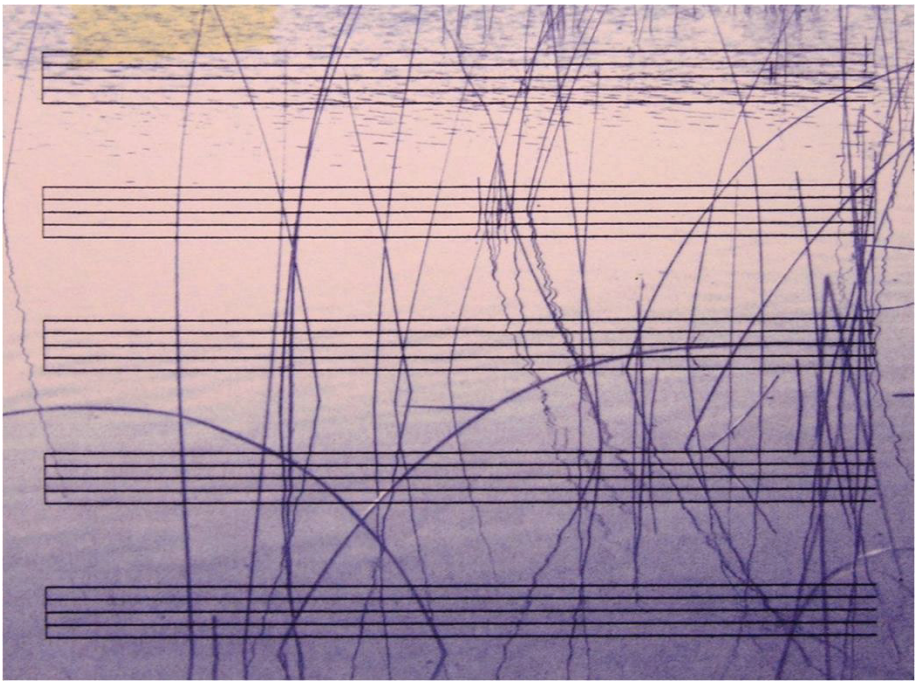
Pía Sommer, *Dibujos Partiturales*, Pág. 12, 2007.



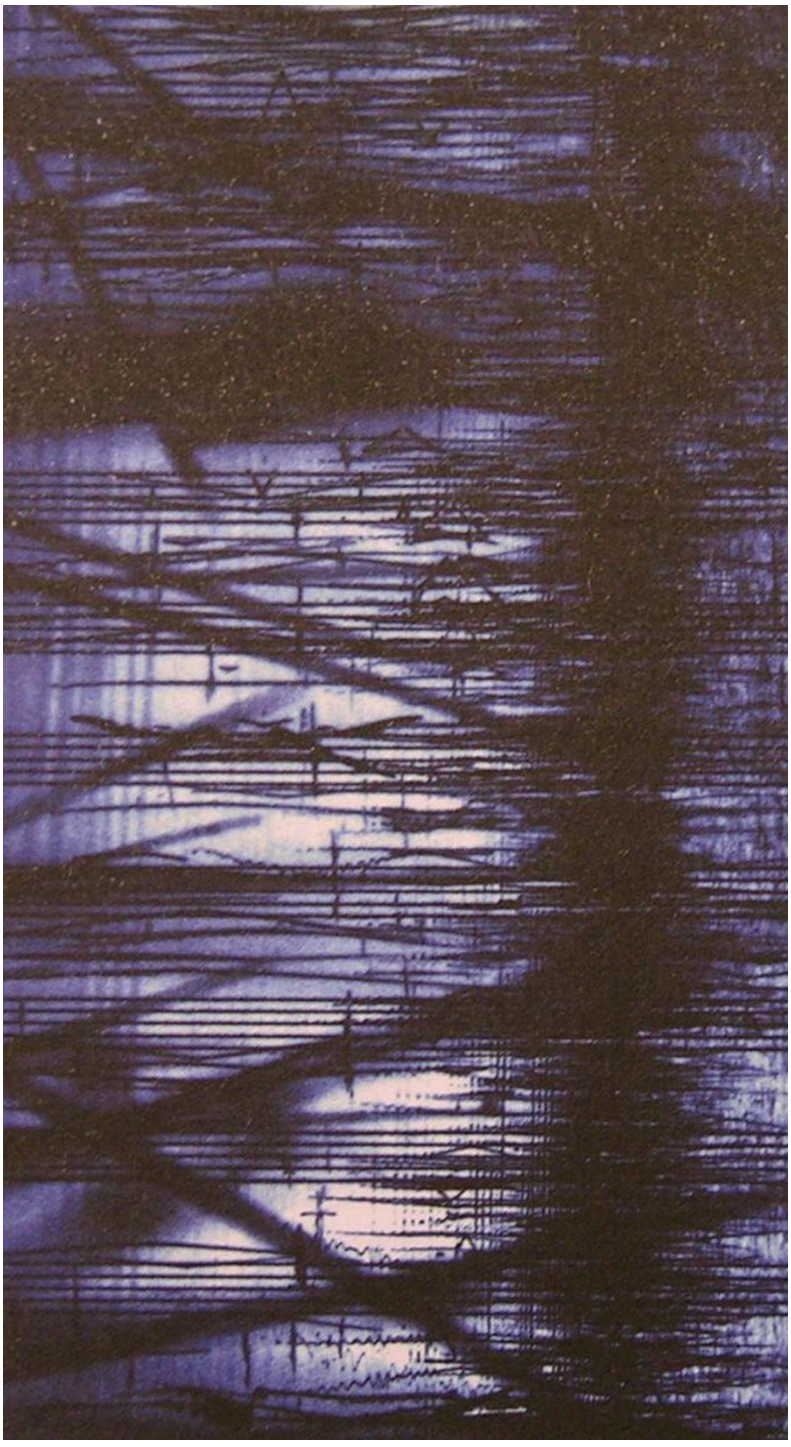
Pía Sommer, *Dibujos Partiturales*, Pág. 52, 2007.



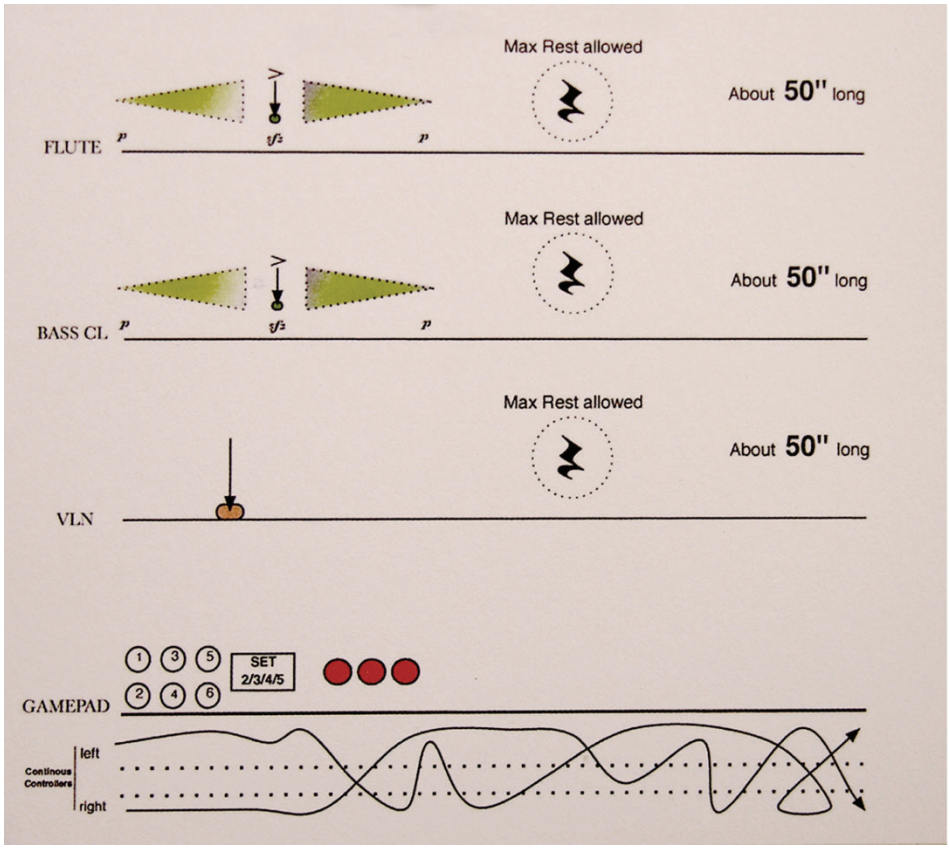
Robin Hoffmann, 2007.



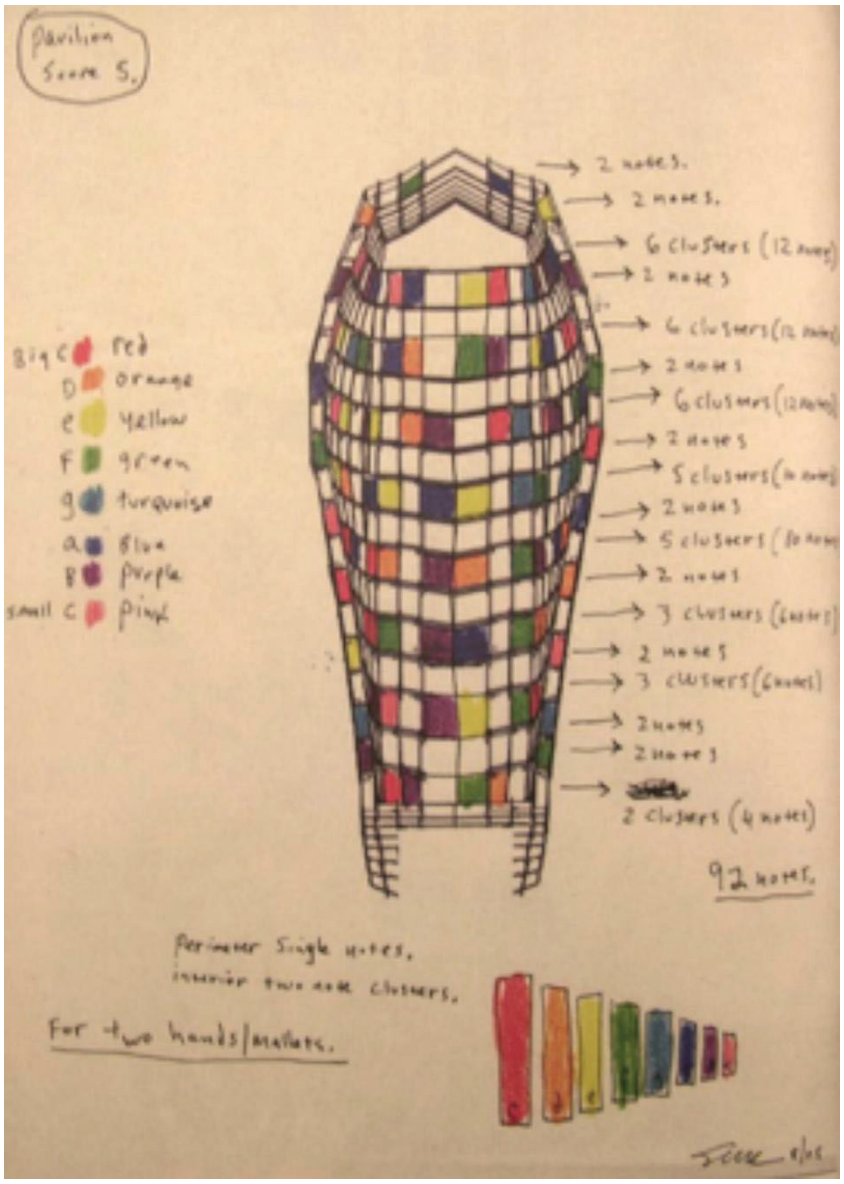
Stephen Vitello, 2007.



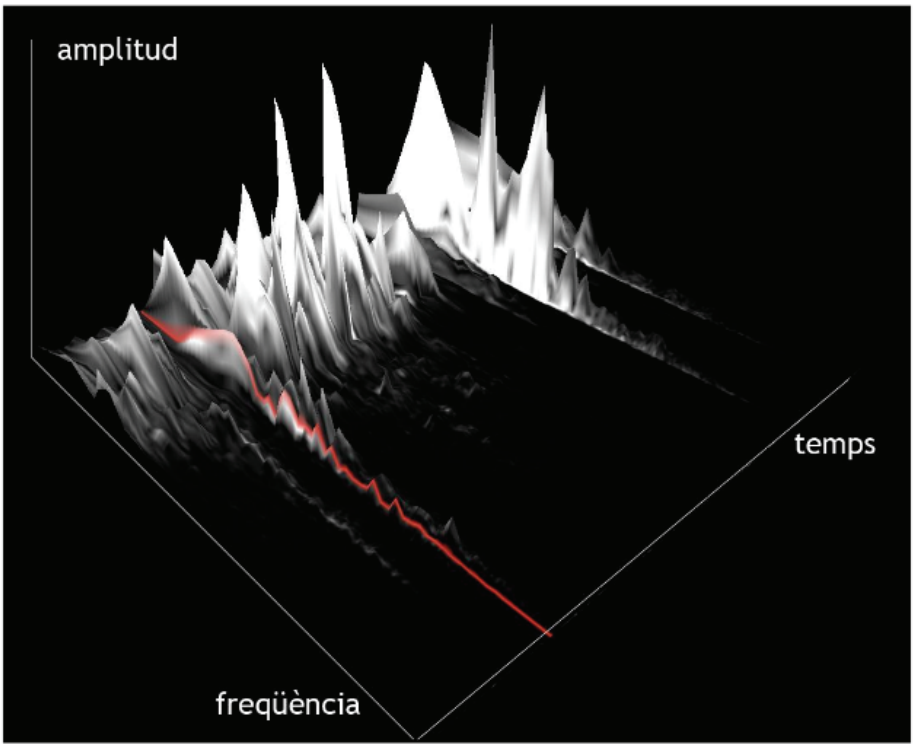
Stephen Vitello, 2007.



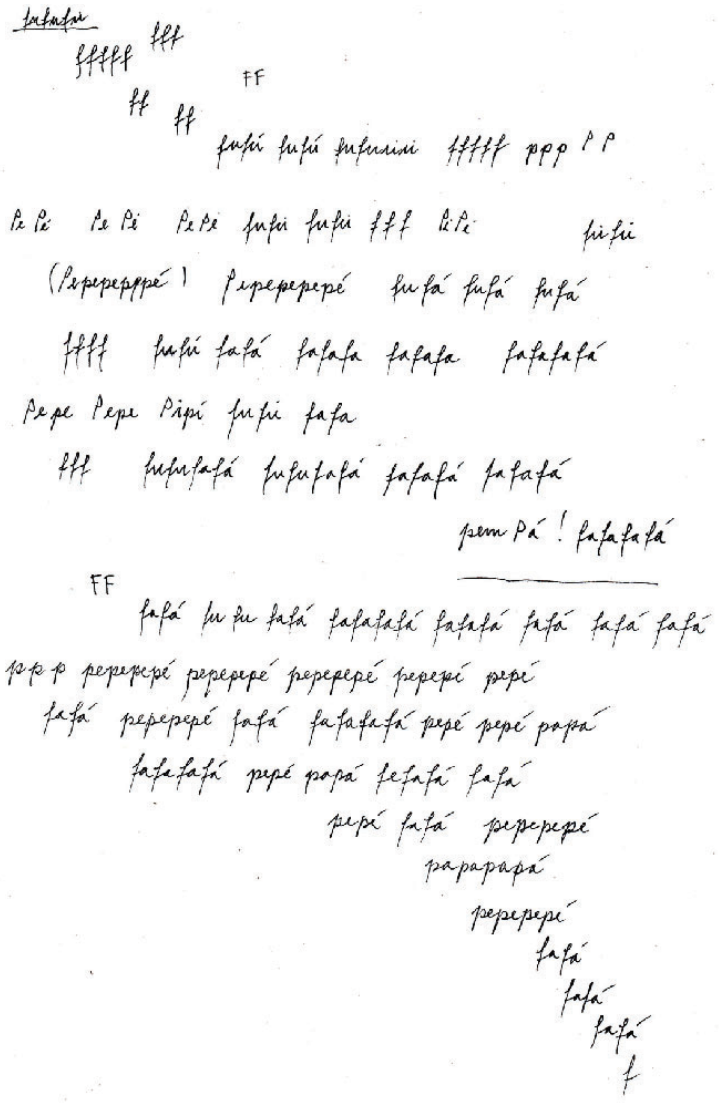
Tommaso Pergo, 2007.



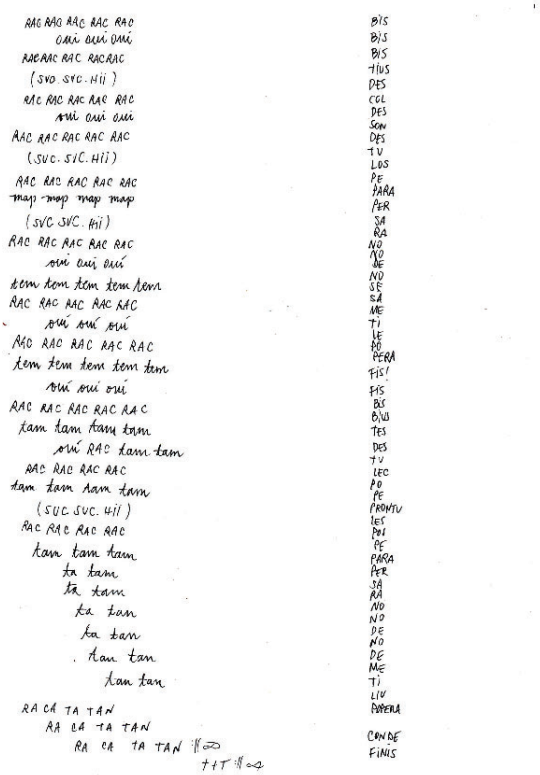
Steve Roden, 2008.



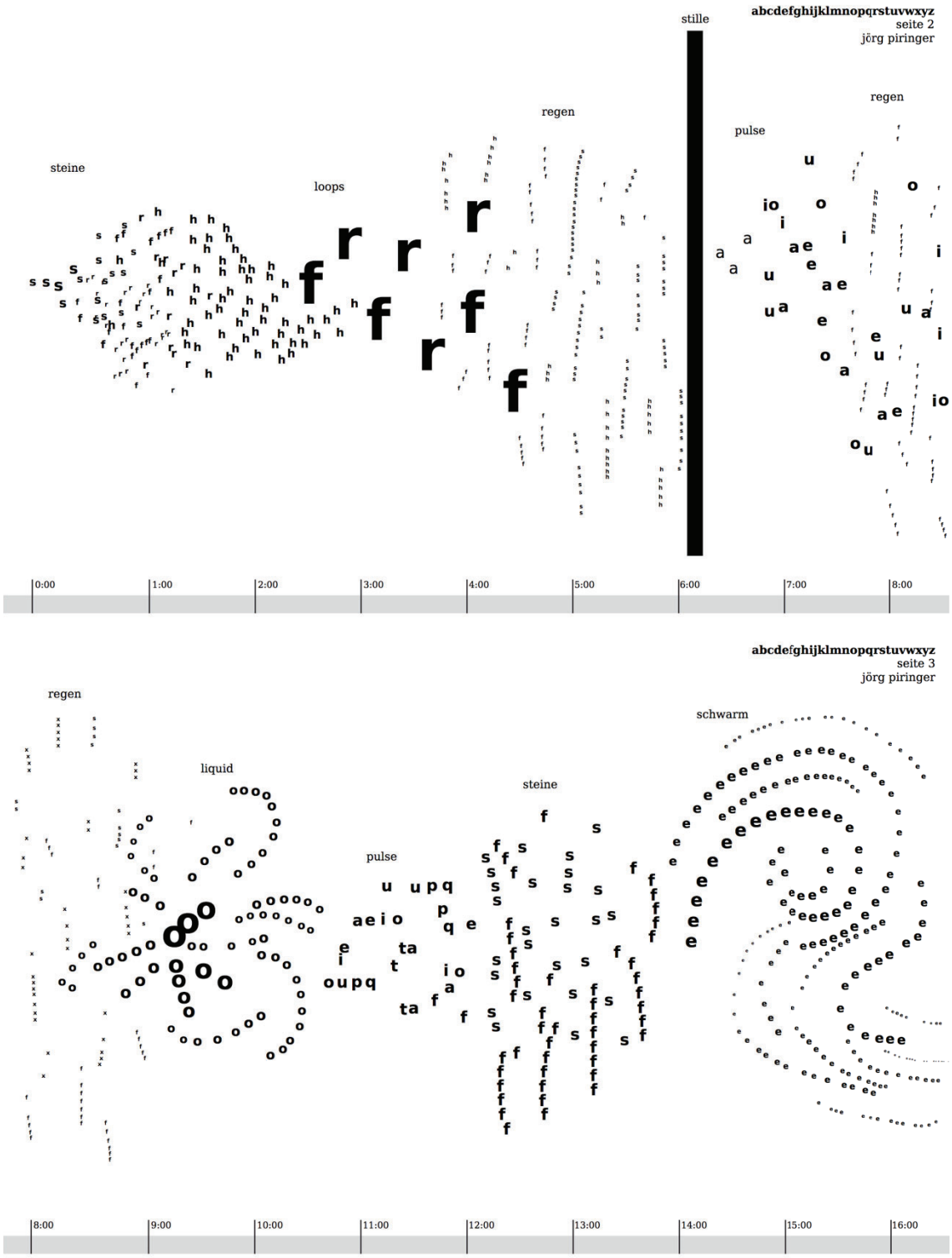
José Manuel Berenguer, *Canto de piedra*, 2009.



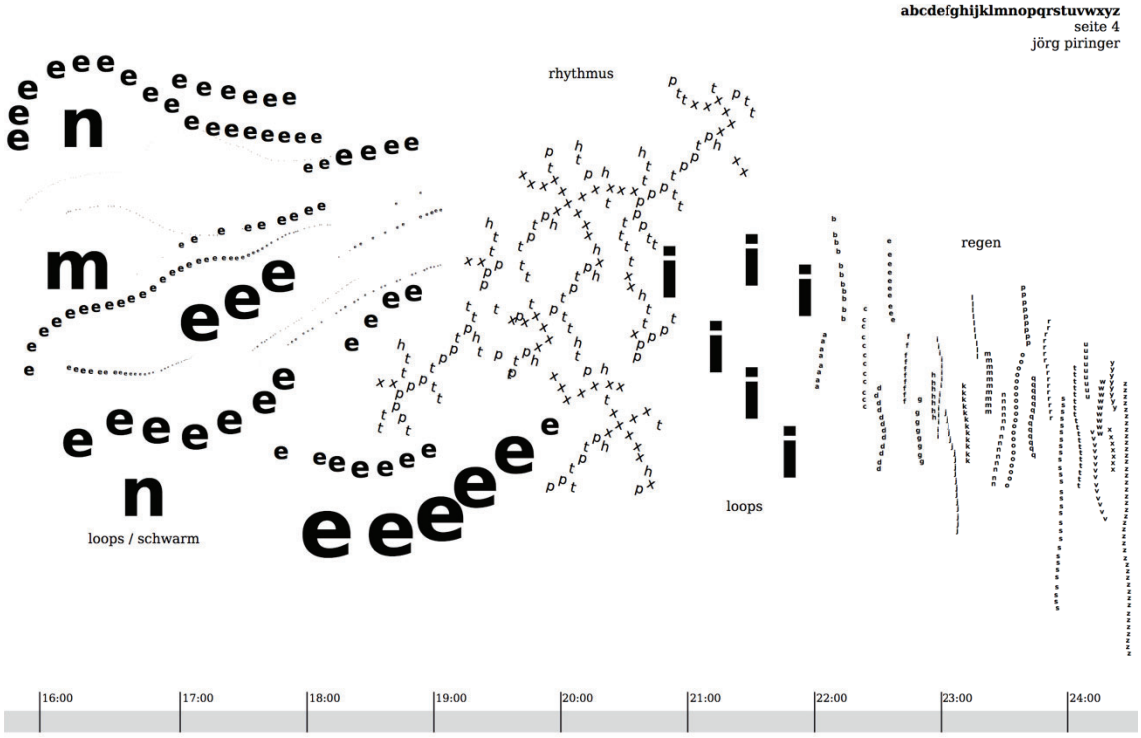
Pía Sommer, 2009.



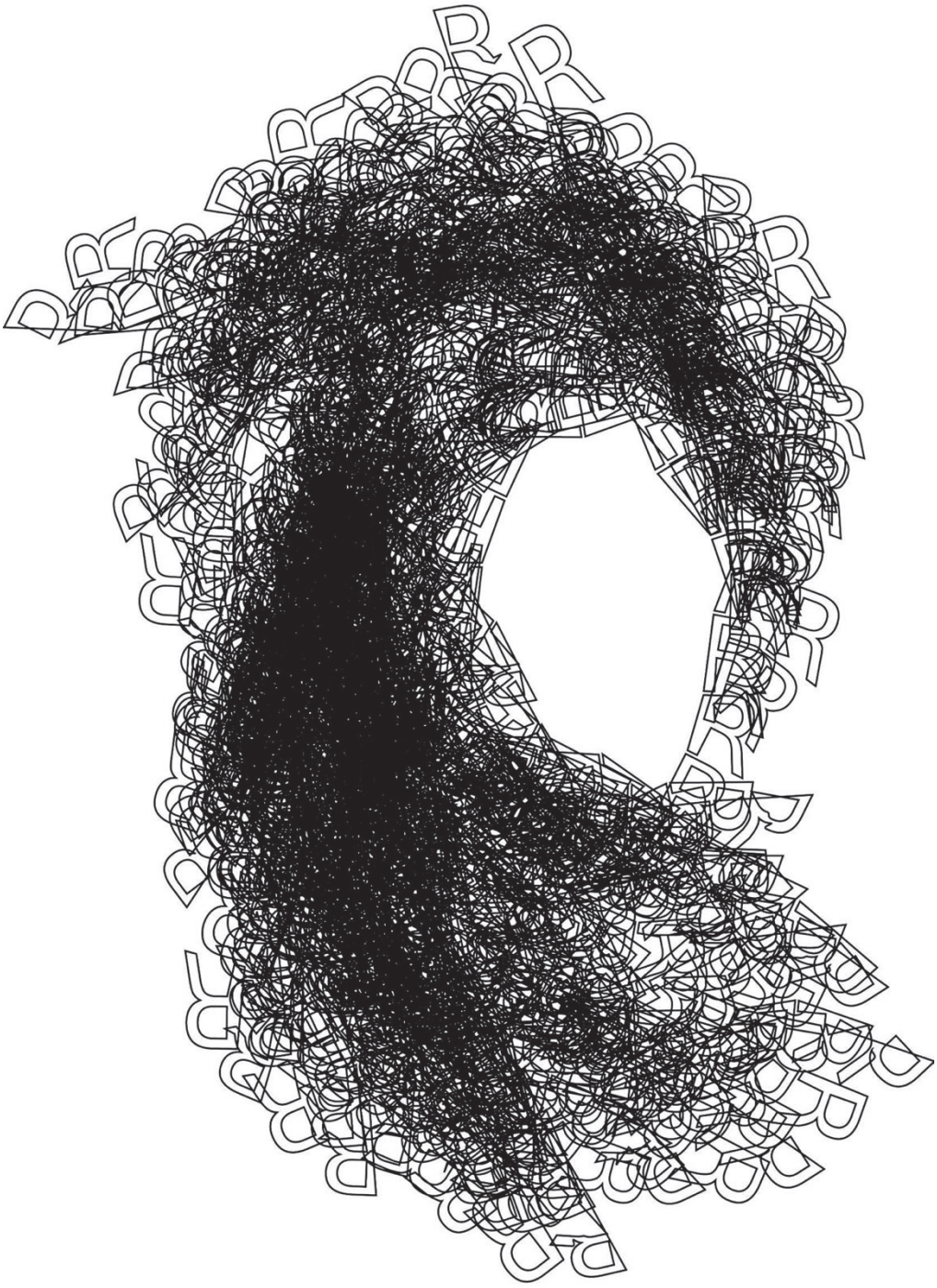
Pía Sommer, 2009.



Jörg Piringer, *abcdefghijklmnopqrstuvwxyz*
für stimme und visuellakustische performancesoftware, 2010.



Jörg Piringer, *abcdefghijklmnopqrstuvwxyz*
für stimme und visuellakustische performancesoftware, 2010.



Joerg Piringer, 2012

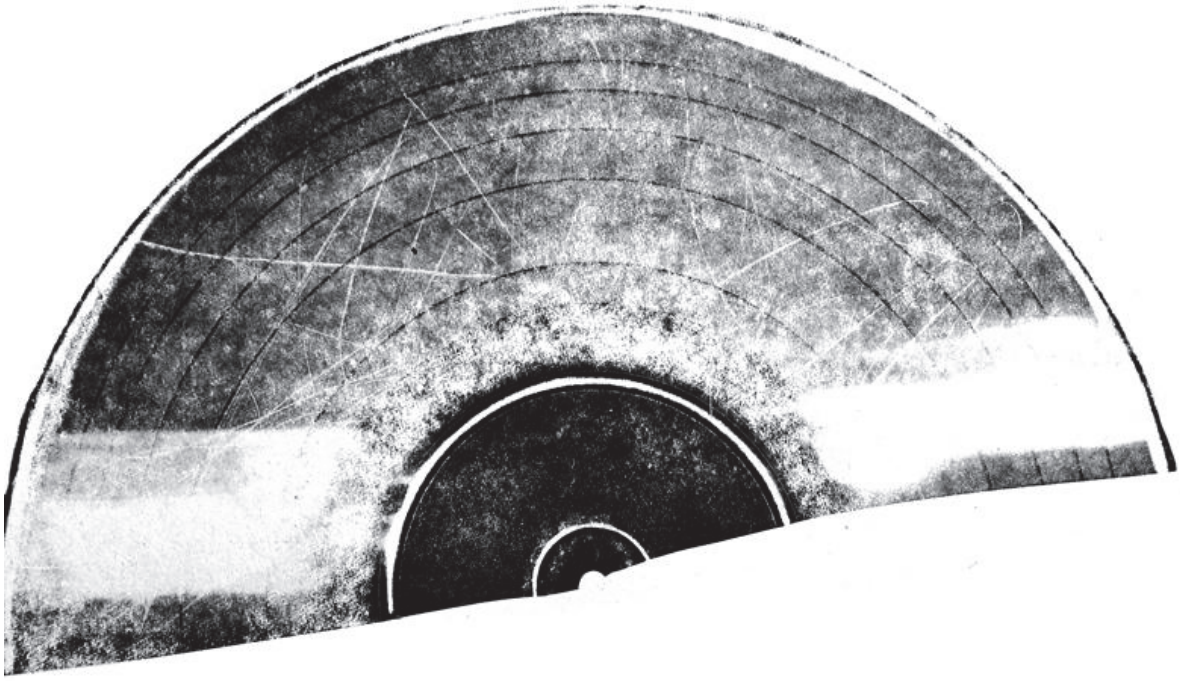
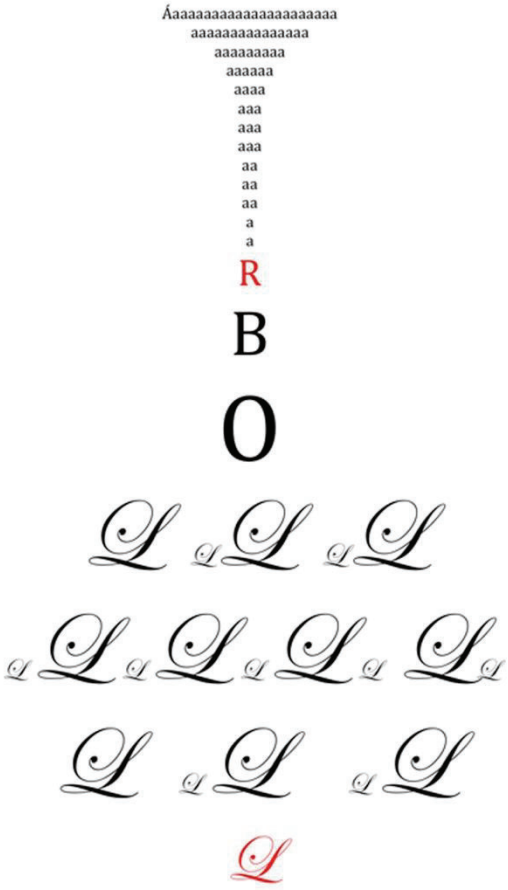
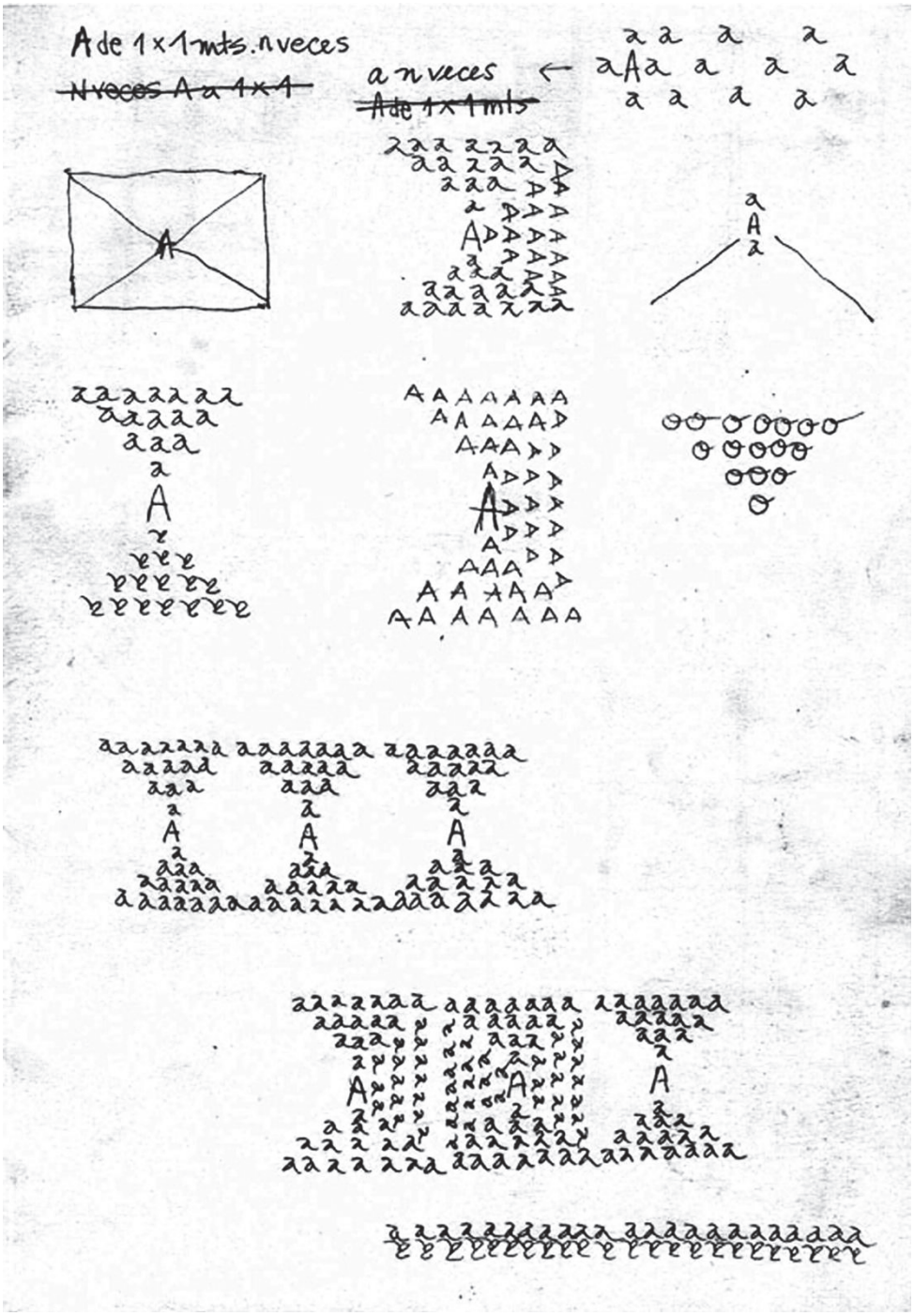


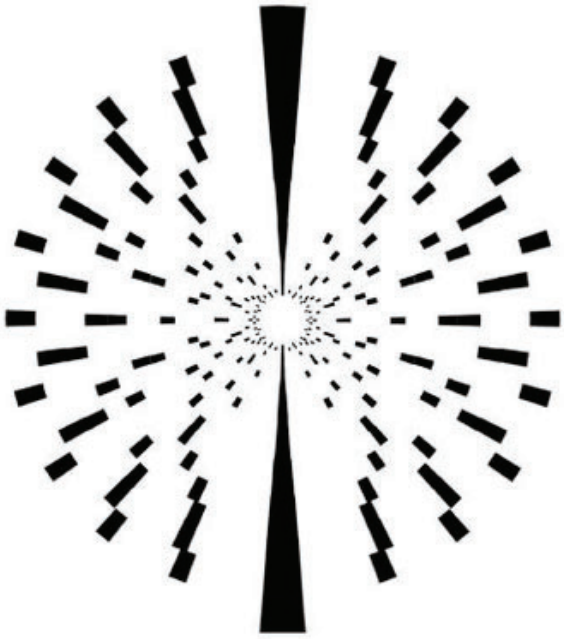
FIG: X, LP **黑胶**. G.Altaió, 2012.



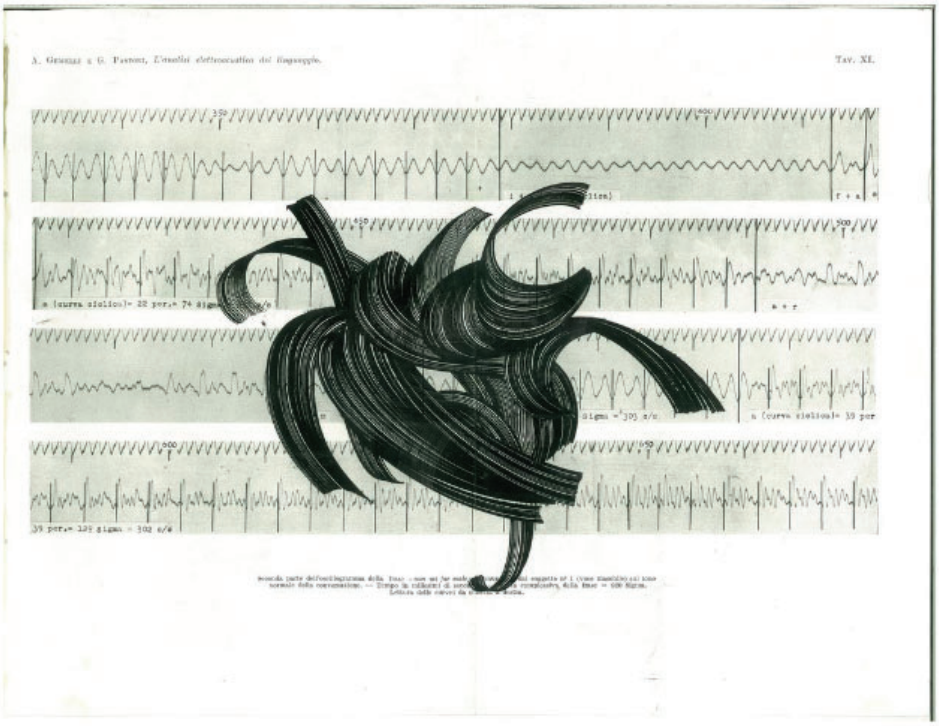
Pía Sommer, *Árbol,* 2013.



Pía Sommer, 2013



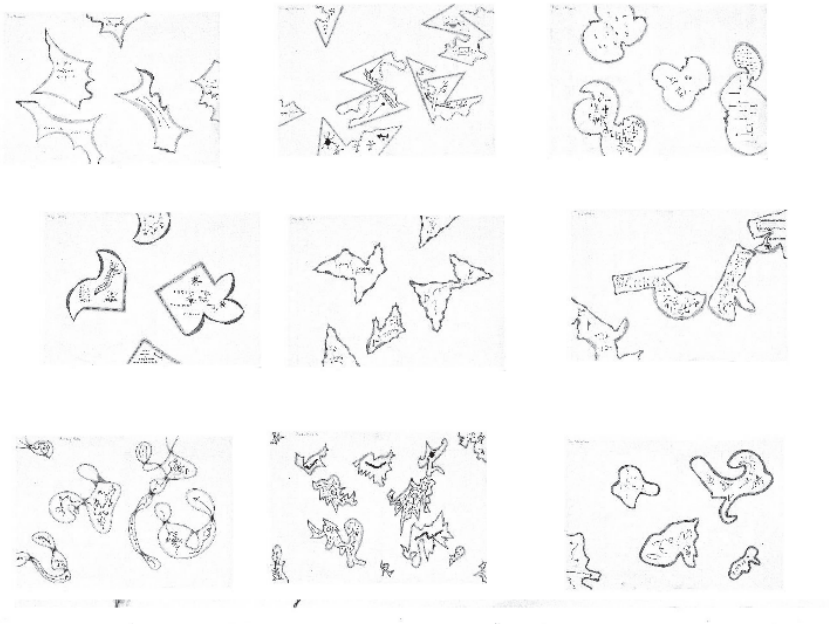
Gregorio Fontén. *FM, Veer Books*, 2014.



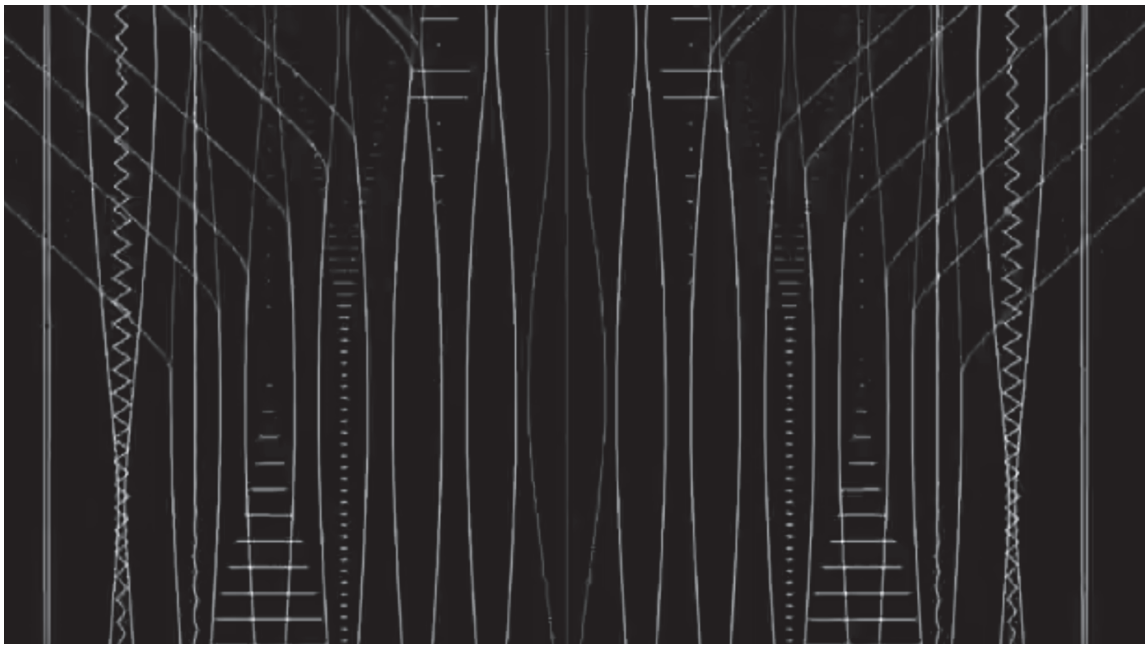
Inken Reinert, *Silent Language*, 2014.



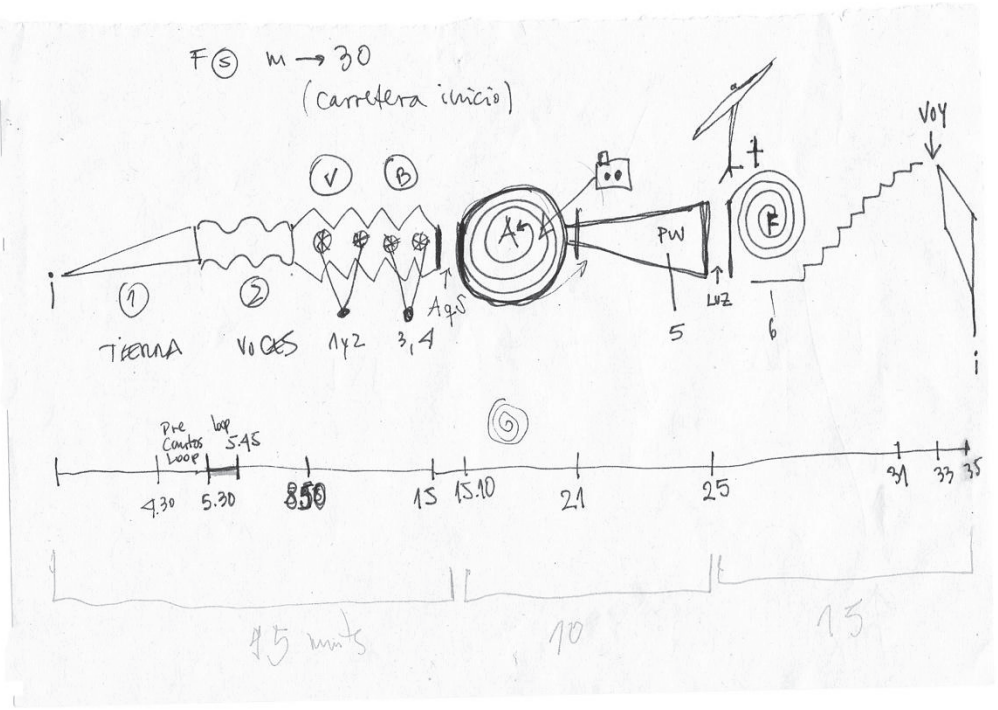
Eugenio Tiselli Zannah Marsh, *Text Ocean*, 2015.



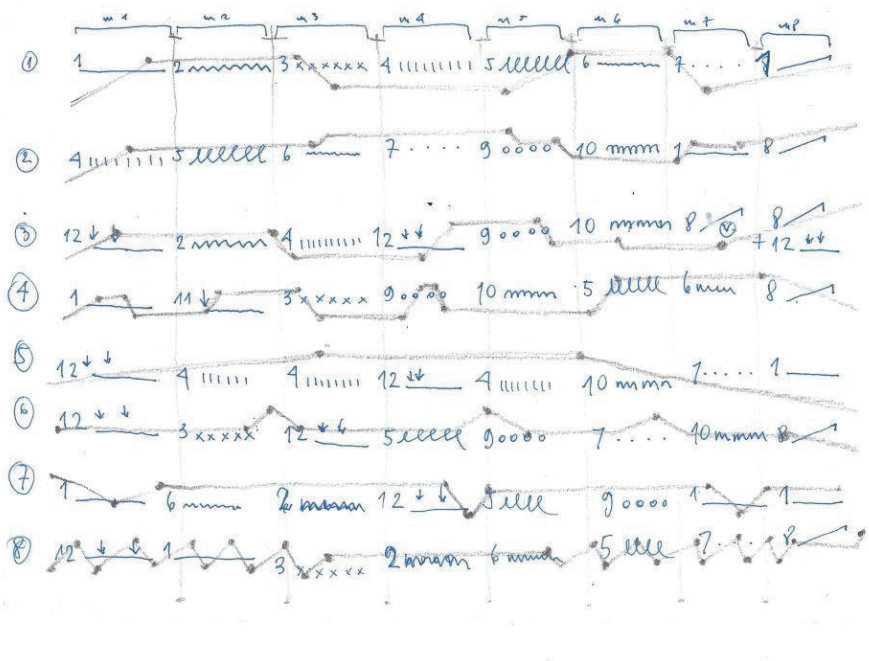
Jaap Blonk, *Vibrant Islands*, 2015.



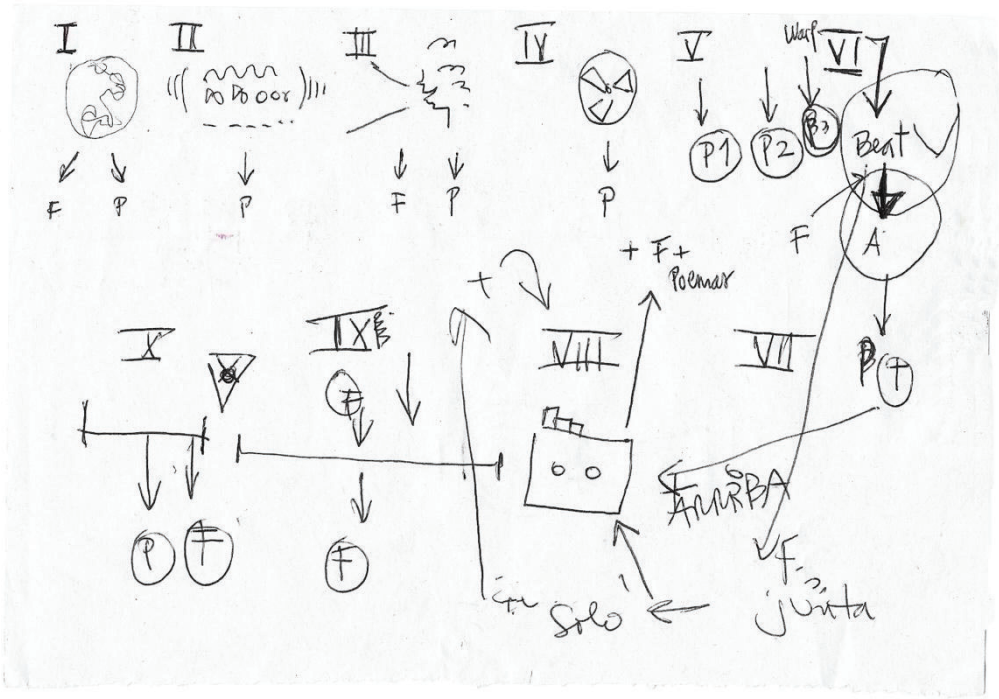
Animación diseñada por Juan Carlos Vidal el año 2016 especialmente para el poema visual Sonetos, de Martín Gubbins.



Pía Sommer, 2016.

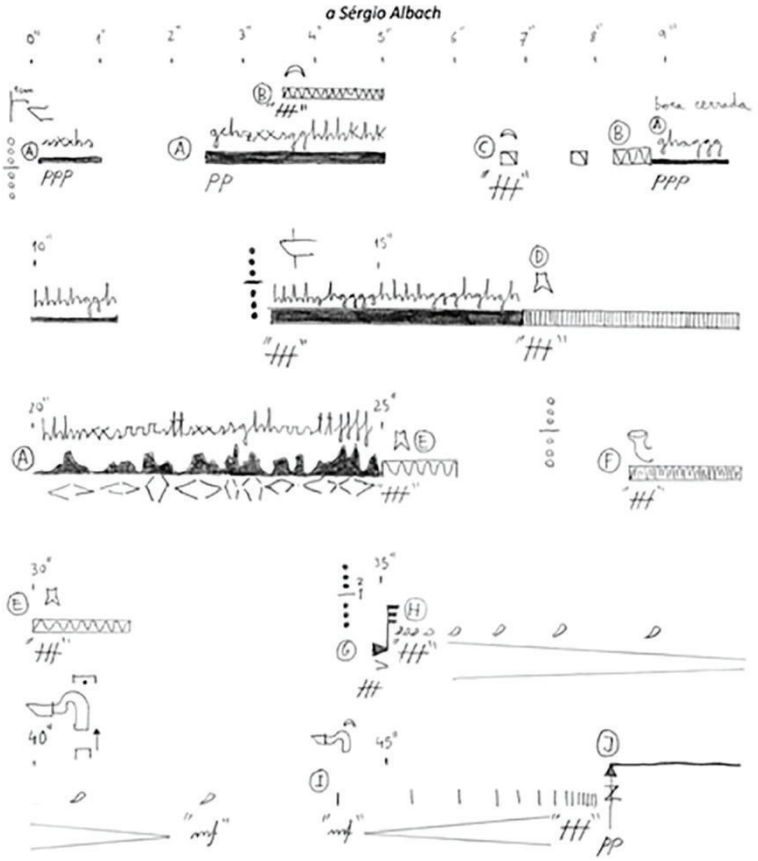


Pía Sommer, *SIMUC*, 2017.

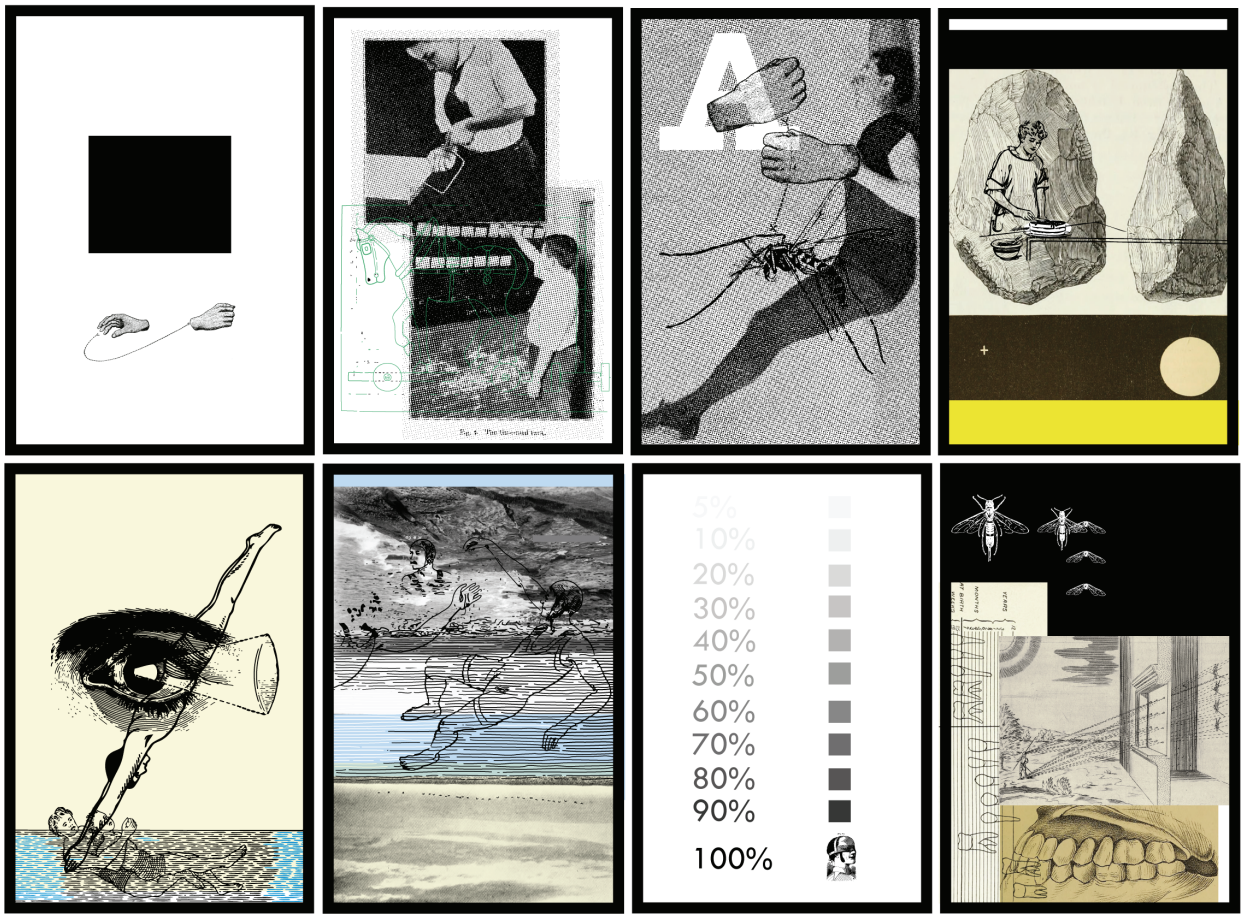


Pía Sommer, 2017.

Miirnaetu - Miniature



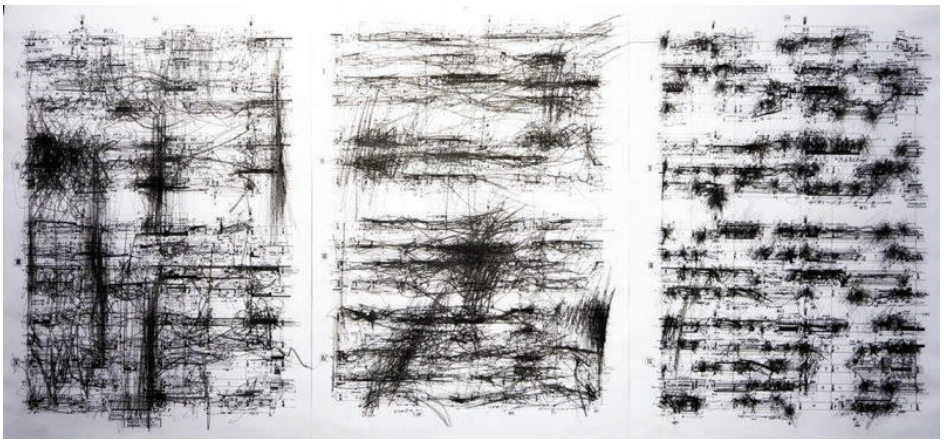
Joan Gómez Alemany, 2017.



Constanza Jarpa Luco. *Écfrasis invertida*, 2018.



Constanza Jarpa Luco. *Esto matará aquello*, 2018.



Joan Gómez Alemany, 2018.

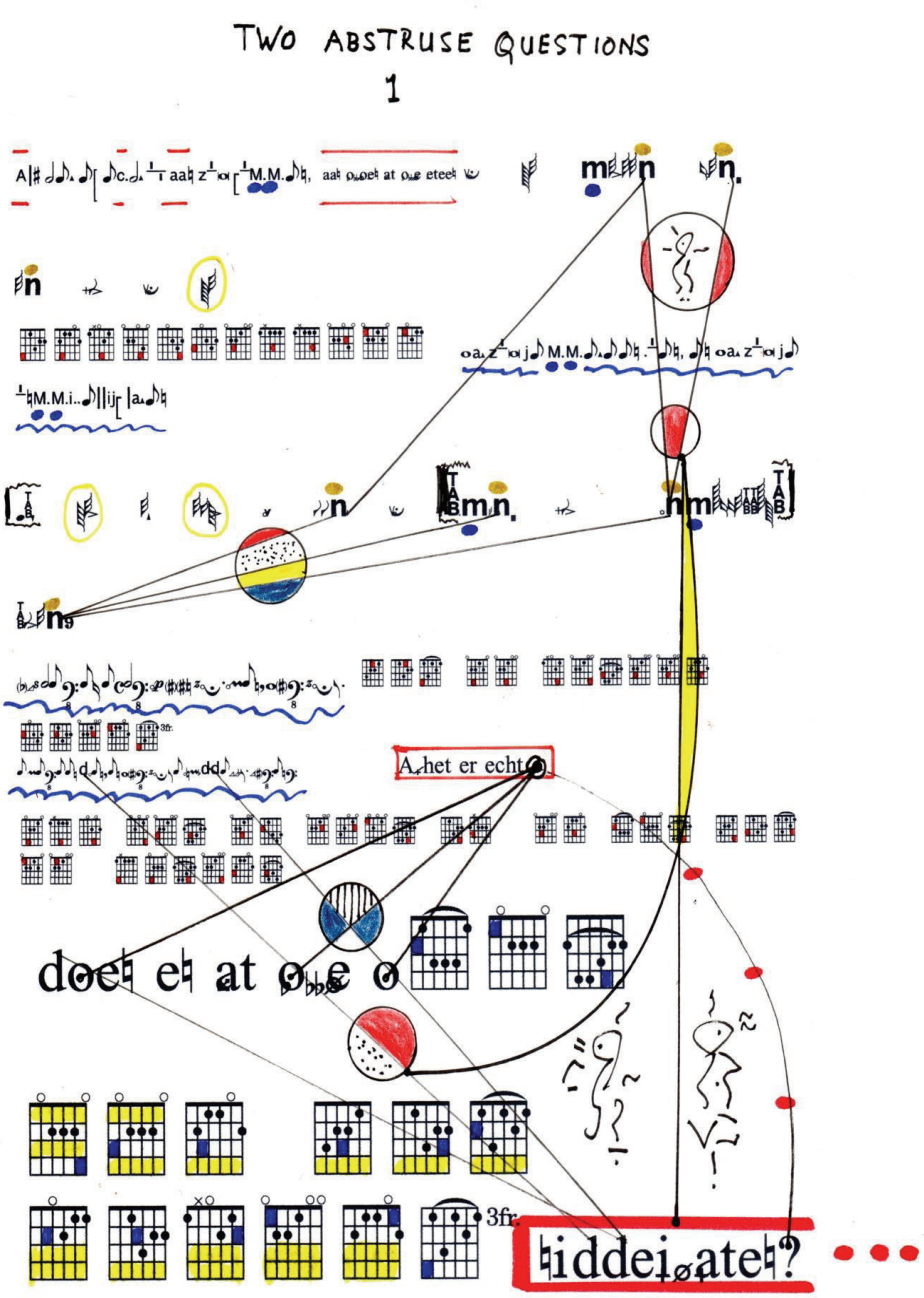
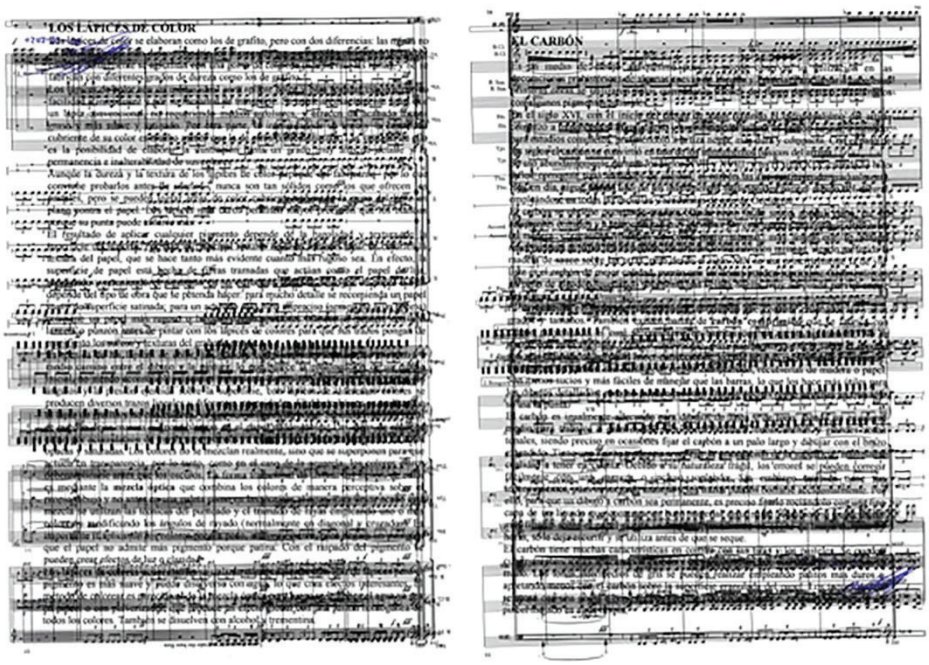
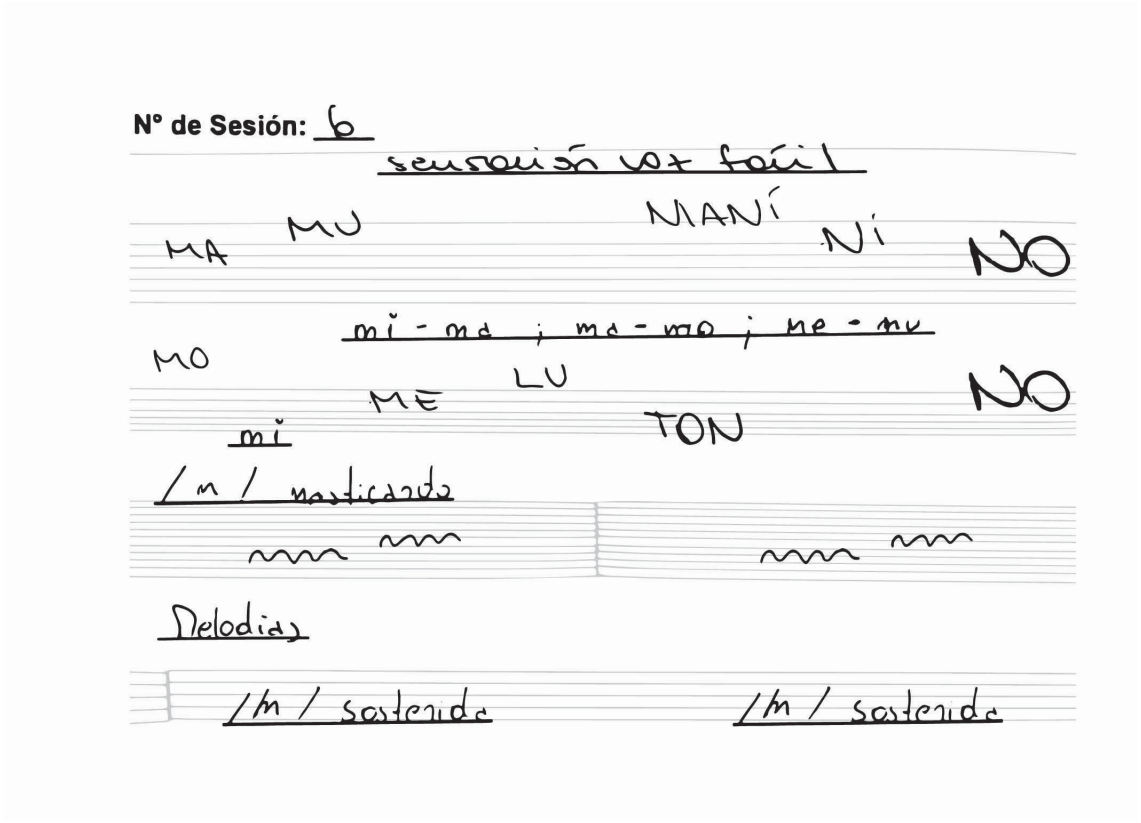


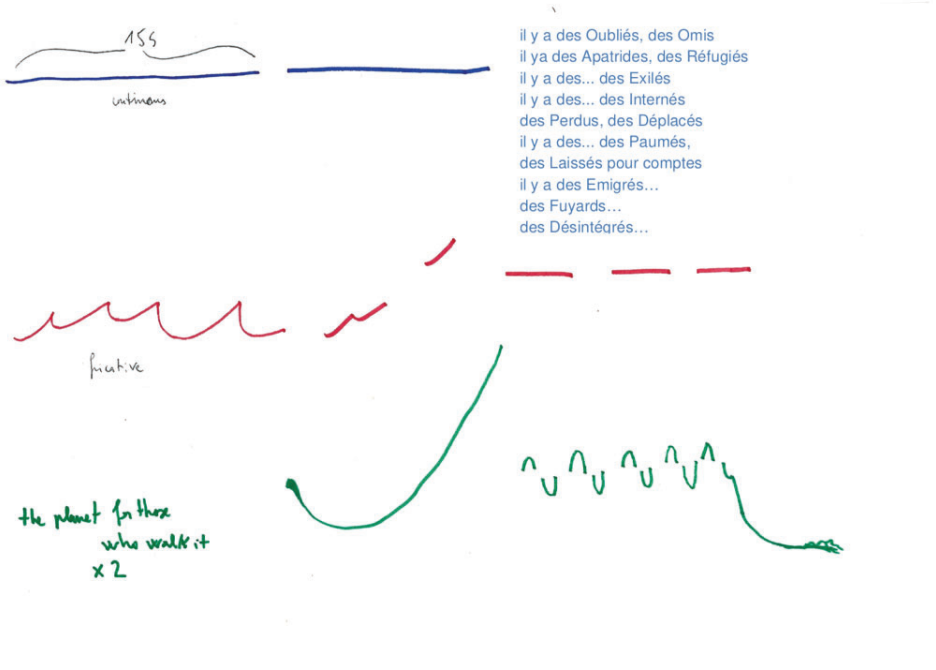
FIG.X. *Two absurde questions*. J. Blonk, (2019).



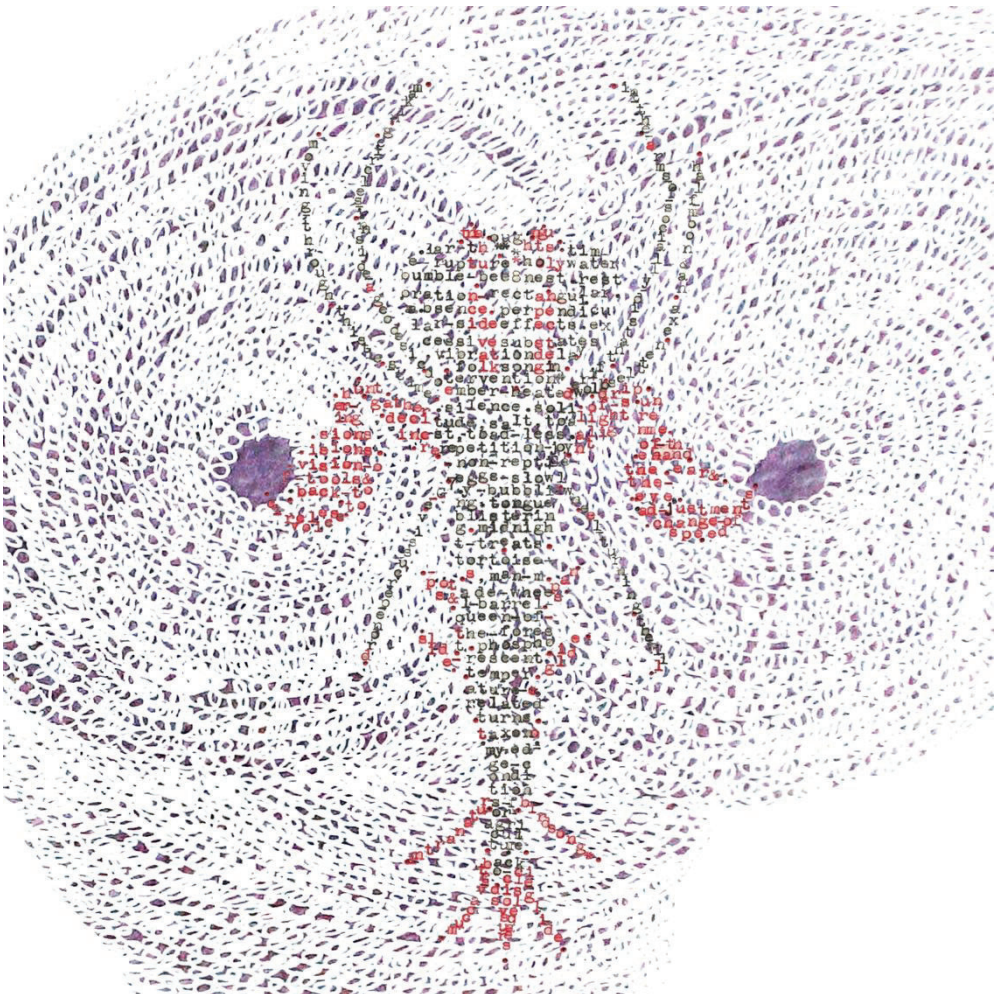
Joan Gómez Alemany, *Dísptico Reversible*, 2021.



Federico Eisner. *Tareas Fonatorias*, página 23 (Libros del Pez Espiral, 2022)



Eduard Escoffet. *Ode to the Walking Class SCORE.* [Escritura sonora. Frgamento]. Grupo Sprechbohrer. 2022.



Montenegrofisher, *Zooplanton Hunter Gatherer*, 2023.

ANEXO II. Entrevistas.

Nota: Las Entrevistas aquí anexadas cuentan con la autorización para ser publicadas por parte de todas/os las/os artistas entrevistadas/os.

Bloque 1. La voz y la poesía como práctica artística intermedia. Alfabetos imaginarios, dibujos y poemas gráficos.

B1.a *Solve et coagula*. Martín Bakero.(Francia).



Fecha: 24 de Mayo 2022.

Carácter: Vía Telefónica.

http://therapoetics.org/

P: Hola Martín, estoy haciendo esta tesis sobre *la voz fijada* que te comenté hace unos días, reuní gente con un recorrido más adyacente a la investigación después de algunos meses, porque tenía un panorama anterior que estaba enfocada solo en el sonido, y a mí me interesaba la mezcla, *la bajada gráfica,* lo que tiene que ver con fijación, el arte que hay en la acción de fijar las palabras. Un proceso de identificación que tiene que ver algunas veces con el arte impreso, dibujos, alfabetos imaginarios propios de cada artista. ¿Qué es lo que se te viene primero a la cabeza cuando se habla de fijación?

M: Lo primero que se me viene es esta frase, esta máxima alquímica, *solve et coagula*. Para los alquimistas se trataba de un proceso bicéfalo, por decirlo así, uno coagula algo, y al mismo tiempo disuelve: hay que materializar lo volátil y volatilizar lo fijo. Siempre para mí, en el proceso que tú llamas fijación, o coagulación que le llamo yo, materialización, hay una cosa que uno fija, y también una cosa que se escapa. Entonces, cuando uno tiene que tomar una decisión sobre el poema, sobre una palabra que cambia, que se saca, el color del papel, la tinta, el lugar, etc., es una manera de materializar lo más volátil y volatilizar lo fijo. Los poetas, sobre todo, tenemos esa misión de no solamente fijar lo que no se ha dicho, sino también disolver lo que está demasiado dicho.

P: En ese sentido, en 2019 tuvimos una conversación muy breve con Felipe Cussen en Santiago de Chile de la que salió un apunte, algo así como *solidificar lo dinámico y dinamizar lo sólido…*

M: Es la misma lógica que los alquimistas llamaban *solve et coagula*. En el trabajo del alquimista vas disolviendo y vas coagulando. Y me parece que como la poesía se puede comunicar mejor es con un espectáculo (no me gusta la palabra "performance"), de una forma pública y única, que no se pueda fijar mucho, una experiencia en que el público y el artista están integrados casi en un acto ceremonial, sacramental, en que se configuran ciertos elementos naturales, cósmicos, públicos, privados, y de la cual uno sale de alguna manera (si es que salió) transformado.

P: ¿Qué es un soporte de escritura en tu terreno? ¿*Cómo se soporta* la escritura?

M: A mí lo que me interesa es una escritura viva, que se escribe en el tiempo y el espacio. Cuando uno tiene que hacer una acción en tal lugar, hay una escritura que queda de alguna manera inscrita en lo invisible, en paredes que resuenan, en las mentes que están presentes, en los sentidos de la gente que está ahí. Incluso me ha pasado tener que hacer acciones poéticas para gente invisible. Pongo sillas alrededor, e invito a lo invisible, a lo desconocido, a gente que uno no sabe si existe, no sabe si es gente, a que presencie estas acciones. Esa es una primera escena de escritura, que yo le llamo escritura ecológica, porque no ocupa espacio, no ocupa papel, nada, sino que queda resonando.

P: En una conversación con la artista Constanza Jarpa Luco ella me comentó sobre la idea "*imagen, imago, fantasma*" y me pareció muy acertado a esta idea de las resonancias y también de cómo representar artísticamente algunos eventos de este tipo, al final y juntando otras reflexiones acabé en el concepto de *voces veladas* en lo que corresponde a mi trabajo…

M: Claro, hay algo que se queda *fantasmeando*… ahora me he dado cuenta, porque estoy investigando mucho en arqueo-sonido, por ejemplo, lo que se refiere a las pinturas rupestres, ves que los lugares en que se fijaban las pinturas tienen una resonancia acústica única. De alguna manera, creo que hay una memoria sonora que está presente, que lleva un registro de lo que luego se hace. Por ejemplo, en la casa en que Marx vivió acá en París, me contrataron para hacer una pieza sobre él, hice un dispositivo radiofónico, con una antena de un metal que viene de la época de la casa de Marx, ya que encontré un clavo que estaba dentro de las paredes. Con eso me conecté de alguna manera con una resonancia acústica, en que seguramente algo de esas ondas viene de la época de Marx. Había unas voces que *eran como* de las hijas de Marx, etc. Mi primer soporte en este momento es ese, arqueología sonora, ecológica, esta presión vibratoria que está presente en todas partes. Siento que hay un soporte invisible, que resuena. Cuando tú vas a un lugar, tienes ese *degree,* un grado de resonancia que te hace sentir bien o te hace sentir mal, un lugar donde hay mucho eco, por ejemplo, o un bar que está lleno de ruidos. Hay algo ahí que no te deja pensar, o te deja pensando. Yo creo que hay ahí un primer grado de soporte de escritura. Después están los grados que son más o menos visibles, el disco, internet, el libro… como decíamos en la pregunta anterior, hay todo un soporte de escritura efímera, como Facebook, Instagram; hay quien publica su obra allí como si fuera un soporte infinito.

P: ¿Internet como soporte quieres decir?

M: A mí me parece que es un muy buen medio de comunicación, pero no me parece tanto un soporte. Piensa que el soporte de escritura que más dura es la piedra. Entonces, los primeros libros que se encuentran, los rollos sumerios, etc., son piedras redondas, circulares, que uno lee. El papel tiene mil años, o algo así, de esperanza de vida. Nosotros vivimos pensando que internet es como eterno, y puede desaparecer en cualquier momento, viene una guerra, explotan los cables y chao.

P: ¿Y qué guardan de sonoridad estas escrituras sumerias para ti?

M: Hay toda una imagen sonora, una imagen acústica, que tiene que ver un poco con lo que habla Jacobson, símbolos, imágenes que quedan resonando, cosas que tienen que ver con el pensamiento sonoro. Yo trabajo mucho con gente que tiene alucinaciones. Es muy interesante, porque en esas alucinaciones hay una escritura, o una voz que se hace presente para el sujeto, pero que nadie más que él escucha. Por mucho que la persona sepa que nadie más lo escucha, ella sí lo escucha, y le da un estatuto de verdad, y hay todo un trabajo para hacer que esa presencia, esa imagen acústica que tiene esta persona, se haga comunicable.

P: Justamente, en una entrevista en el portal *Plano sin fin*, hablan de tu trabajo como *terapoeta.* Al principio me confundí pensando que se refería a *tera* como monstruosidad. Y ahora que lo pienso, esa mezcla entre poesía y alucinación, locura y terapia, ¿no posee algún aspecto relacionado a las monstruosidades de la voz? ¿Cómo podría ser la sonoridad de una voz monstruosa y cómo se llevaría al plano físico?

M: Monstruo es de alguna manera lo que la normalidad define o denomina como aquello que no tiene la forma adecuada, que se califica como algo que no debería existir, porque sobrepasa la carne, la realidad, la belleza... hay algo que tiene ver mucho con el trabajo de la poesía sonora: el hacer tangible lo intangible muchas veces pasa por eso, por sacar el monstruo. Por ejemplo, cuando trabajo con niños, que tienen psicosis, o tienen traumas en relación a la normalidad, al canon, lo que es bello, lo que es normal, les digo ¿dónde está tu monstruo? ¡Saca tu monstruo! Y generalmente ellos, con plastilina o con un micrófono, sacan el monstruo.

P: Pasamos a la *solidifación de lo invisible*…

M: Del alguna manera, si. Antes lo hacía mucho con plastilina, y ahora estoy trabajando también con la voz, con el sonido, porque siento que hay una imagen acústica, hay un casquete acústico, una resonancia interna, que tiene que ver con una primera forma de la experiencia humana, que tiene que ver con una vibración, un sonido, una cierta concatenación de intervalos sonoros. El

hecho de sacar eso de alguna manera, mirarlo, trabajarlo, pulirlo, o sea, cambiarle el pitch, cambiarle el tiempo, el tono, repetirlo...

P: Ahora, ¿Te podrías referir a los *Electropneumas*? Considerando el ejercicio de registro…

M: Yo creo que unas de las grandes invenciones del siglo XX son el micrófono, la grabadora y el parlante. Ahora, el micrófono y el parlante son lo mismo de alguna manera. Si le das vuelta la membrana al micrófono, se transforma en parlante, y viceversa. Creo que es el gran invento del siglo XX, y eso nos permite de alguna manera, trabajar, fijar, lo que antes se desvanecía. Antes de la época de la reproducción técnica del sonido, no podíamos grabar, entonces todo quedaba o grabado en esta arqueo-acústica de la piedra, de la cual muy poca gente puede dar testimonio, porque además es más invisible que la imagen, o estos ruidos parásitos que quedan a veces en la oreja. La alucinación es para mí un ejemplo de una grabación interna.

P: Además que el oído *graba* impresiones través de un conjunto de señales…

M: Lo que pasa en el oído interno es que hay una repetición de un sonido muchas veces, y a un cierto nivel de repetición el sonido pasa a transformarse en señal eléctrica y llega al cerebro. O sea, hay algo con la repetición, algo con el eco de lo que uno piensa, porque en la imagen acústica se incluye también el pensamiento sonoro. A mí me parece que en las posibilidades de la grabación electroacústica del sonido, permite que el pneuma, que es el soplo vital, el aliento que se le da a las cosas para que vivan. Se supone que en los mitos de la Creación se nos da un soplido por la nariz para proporcionarnos este primer aliento que nos habita, y que cuando nos deja, nos morimos. Esto es lo que se logra fijar o grabar en el soporte, y se puede trabajar, se puede modular. Los electropneumas vienen un poco de ahí, de esa idea de retomar ese soplo vital y trabajarlo con los métodos electroacústicos. Es algo que creo que es muy útil, sobre todo para la gente que sufre justamente de estas monstruosidades de la imagen acústica, y que escuchan voces o se les repite alguna cosa. El desvarío... como un desvío. Delirar viene justamente de ahí, de salirse del surco. Siento que la poesía sonora es muy útil justamente para que la gente no sufra de sus monstruosidades, y las monstruosidades dejen de ser monstruosidades y pasen a ser singularidades.

P: Por esto pensaba que la fijación o el registro está más allá de ser un movimiento físico y que esto forma parte de un debate contemporáneo…

M: Para mí siempre es un ejercicio lo contemporáneo, aunque estoy mucho más en diálogo con una temporalidad distinta... trabajo mucho con los cabalistas, los Seruf, que son estas maneras de permutaciones silábicas que tenía Abraham Abulafia en sus técnicas de invocación de ángeles,

Ramon Llull con sus círculos concéntricos, los ejercicios que se hacen desde la música, desde la escritura musical, como justamente la escritura pneumática en la Edad Media, que tiene que ver con la cantidad de sílabas y sonidos, o un Stockhausen, que va a tratar de ver qué pasa entre el sonido y el sentido; lo que me interesa es que parece que aun no hemos logrado llegar a un punto de escritura interesante, más allá de la grabación de la onda: ese punto entre el sonido y el sentido. Por ejemplo, en poesía fonética se ocupa mucho la repetición de una palabra, de una letra, de una sílaba o el cambio de tipografía; en la música es el cambio de tonalidades... en todo eso hay un punto que creo que aun no se ha dado, que creo que tiene que ver con ese punto alucinatorio entre la invocación y la evocación.

P: Por eso, el objeto de estudio de esto se llama: *la voz fijada*, la invocación para mi es como "poner algo en la voz" *in-vocar, in-voz*, dentro de la voz, algún elemento que se ha fijado previamente o que se articulará a posteriori…

M: Hay un libro muy lindo de Humberto Díaz-Casanueva, que se llama *Vox tatuada*. Creo que es el último libro que escribió. Me acuerdo que lo leíamos con Andrés Anwandter y nos poníamos el libro en la cabeza como para que se nos tatuara el poema, en vez de leerlo. Creo que hay ciertos sonidos que se quedan tatuados en nosotros. Por ejemplo, mi primer poema, para mí fue cuando tenía tres años, un casete que me grabó mi abuelo, de 60 minutos conmigo diciendo quiero helado en todas las tonalidades posibles: quiero helado, quiero helado, quiero helado... Y cambiaba de tono, lloraba, reía, cantaba... Hay una cosa en la infancia que tiene que ver con ciertas aproximaciones al mundo a través de esta acústica, de lo que rebota, porque la acústica tiene que ver con eso, con algo que se envía, que rebota y que se devuelve. Nuestra sensación del espacio, por ejemplo, tiene más que ver con lo acústico que con la imagen.

P: Además hay un acto involuntario de reproducción muchas veces…

M: Y claro, o de repetición, para poder apropiarse de lo que no se entiende. La repetición tiene que ver con volver a sentir algo que no se pudo entender, y que vuelve a aparecer. Hay una irreductibilidad de lo desconocido en la experiencia humana, que viene a reproducirse en la poesía sonora, y viene a presentarse, y viene a representarse. Yo creo que los poetas tienen un poco esa misión, de fijar lo desconocido y de materializar lo demasiado conocido. De alguna manera somos los puentes, los medium, entre lo desconocido y lo conocido. Pero en los dos sentidos, es decir, no solamente en fijar lo que no se sabe, lo que no se entiende, lo que no se ha nombrado, sino también en liberar la lengua de un montón de trabas, repeticiones, del control social, económico al que han sometido al lenguaje. El lenguaje se ha transformado en un mecanismo de control; los poetas tenemos esa misión de liberar, de invertir, de apropiar y de

explorar esas monstruosidades de las que hablabas. Lo que en un momento fue monstruosidad, puede pasar a ser una obra fundamental; las vanguardias tienen eso, que hacían cosas que en algún momento eran totalmente prohibidas, y que después pasan a ser aceptadas en otro momento. Ese trabajo es un trabajo de liberación cultural, y también político, que los poetas tenemos a cargo.

P: Contra la alienación. Como en el ensayo de Herbert Marcuse, *Un ensayo sobre la liberación (1969)*, que es un gesto político, una advertencia sobre el contexto para poder crear, o solicitar una transformación de este entorno adverso…

M: Si. Y se trata de la sensualidad, también, de la experiencia sensual. Hay un verso de Huidobro que hablaba justamente de cómo los poetas tuvimos que liberar la lengua de la esclavitud de tener que decir sentidos para que la mente entienda y controle sus pensamientos, para devolverla a este elemento de pura sensualidad, de goce del sonido, del goce de la percepción, y de una conciencia inmediata. Eso es lo lindo que tiene la música, que no hay diferencia entre el significante y el significado; entonces, todo lo que tú escuchas es lo que es, no puede decir otra cosa que lo que es. Mientras los poetas más dejemos a la palabra como un soporte secundario de la experiencia poética, más lejos podemos llegar en la exploración…

P: En ese sentido, la poesía sonora tiene un amplio espacio de búsqueda…

M: Claro, darse el espacio para lo desconocido, incluso para no entender. Yo creo que es importante darse un espacio para que las cosas no tengan sentido, y poder acceder a lo desconocido. En ese sentido la poesía sonora tiene una ventaja en relación a la poesía más semántica: no necesitas traducirla. Llega inmediatamente a cualquier persona que tenga acceso al sonido, e incluso a alguien que no sea terrestre. Por ejemplo, en Marte acaban de descubrir que el sonido viaja a dos velocidades diferentes, o sea, te llega primero el sonido agudo, y el sonido grave te llega como cinco segundos después. En el agua, también, el sonido se mueve de una forma distinta, en los metales... Creo que hay una exploración, por ejemplo... hacer una ducha de ruido blanco, como el sonido del big bang, que se instala y se escucha y te relaja un poco todos los acufenos, los tinnitus en el oído. Entonces las monstruosidades de que hablabas, vuelven a ser habitables. A través de la frecuencia, de la captación y de la traducción, de la transducción, que se llama en acústica. Los que alucinan son como antenas que están conectados a una frecuencia que la gente no conoce, que es una frecuencia nueva. Tenemos que darnos un espacio para que esas frecuencias existan. En ese sentido, los poetas somos los liberadores de la sensación.

P: ¿Te refieres entonces más a una transducción?

M: Claro, nosotros pasamos de señales eléctricas a todo tipo de señales, químicas, etc. En ese sentido, la reproducción técnica de las voces y los sonidos nos amplía el campo que tenemos para transformarnos, para buscar otros enfoques, otros aspectos, otras aristas, otras dimensiones. La experiencia ya no es solo frontal, que aparece y desaparece, sino que la podemos apropiar, la podemos manipular, la podemos convertir, la podemos hacer comunicable, la podemos digerir de otra manera, la podemos transformar en ondas que no sean perceptibles inmediatamente, sino que se demoren en ser perceptibles: infrasonidos, ultrasonidos, etc. Hay un camino muy importante a explorar para los poetas hoy en día que tiene que ver con dejar atrás la omnipresencia del lenguaje, o de una belleza definida: el abrirse a lo que tú llamas monstruosidades, o singularidades, o alteraciones. Mientras más abramos la experiencia humana hacia lo desconocido y lo diferente, la vida se va a hacer más interesante, más habitable.

P: *Solve et coagula…*

M: *Solve et coagula…*

P: Gracias Martín.

M: Gracias a ti…

B1.b Literatura experimental. Jessica Pujol. (Catalunya).



Fecha: 12 de Febrero 2021

Carácter: Telemática.

https://linguisticayliteratura.usach.cl/es/jessica-pujol-duran

P: Hola Jessica, gracias por darte este espacio a mis preguntas. Comencemos la entrevista. ¿En qué año y cómo llegas al campo de la llamada *experimentación* en literatura?.

J: Es difícil fijar una fecha concreta. Creo que fueron una serie de realizaciones, de encuentros, que tenían sentido. Uno va escribiendo, va viendo, va buscando, va leyendo, y quizá recuerdo tres momentos importantes. Uno es cuando a los 16 ó 17 años, que me interesaba en el psicoanálisis, los sueños, por ahí entro en el surrealismo y me alucina todo lo que es lo onírico, el estudio de los sueños, la escritura más automática, qué sucedía ahí. Estamos hablando de 1998. Por ahí entro, yo creo, a lo que es más teórico. En la intimidad, porque yo no publico hasta muy tarde, empecé a hacer estos procesos de experimentar con lo que se puede decir, con lo que pasa cuando escribes. Entonces, hay otro momento: uno va como buscando, tienes el radar puesto en cosas así sin ser muy consciente de ello. Me gustaba mucho Joan Brossa en ese entonces, hice todo un trabajo de fin de instituto sobre el arte catalán, el Dau al Set, todo lo que es la vanguardia catalana. ¿Por qué me interesa? Ahora lo veo, con el tiempo puedo reflexionar, y me interesa precisamente porque están saliendo de la palabra, eso siempre me ha llamado mucho la atención, aunque yo estoy muy anclada en la palabra y creo en las posibilidades de la palabra...

P: En ese sentido del experimento con la palabra ¿Dónde comienza a urdirse la trama de la literatura como un experimento?

J: En la universidad compraba una revista, Quimera, no sé si la conoces. Es una revista de literatura bastante conocida en España, y compré justamente un número dedicado a OuLiPo, que me llamó mucho la atención por el nombre: *OuLiPo.* Me dije: ¿Qué grupo es este, qué es esto? Recuerdo haber leído esa revista como cuatro o cinco veces, porque no entendía nada. Tenía como 19 o 20 años, e intentaba entender qué estaba haciendo este grupo. Ahora ya lo entiendo

más claro, también venían del surrealismo, Queneau salía del surrealismo, forma este grupo hacia los años 60, y ahí empiezan a experimentar como en un taller, sobre la palabra como algo matérico, que puede con una *constricción*[108], *contrainte*, que se llama en francés, crear juegos. Entonces estaba este elemento del juego, al que también llegué por Cortázar. Por el lado latinoamericano también es un momento, leer Altazor, por ejemplo, de Huidobro, para mí fue un antes y un después, más por lo que es el sonido de la palabra que por la experimentación matérica.

P: Entonces hoy puedes mirar un panorama que te has ido construyendo por medio de diversos referentes…

J: Si, mira, el último gran bloque, el último gran momento que tuve fue en Inglaterra, con toda la poesía del British Poetry Revival, que sale también de la experimentación de los años 70, con Bob Cobbing, la poesía sonora, pero también una rama muy fuerte de Language Poets, como Bob Perelman, poetas de Estados Unidos que se inspiran en la Black Mountain de California, y que son de Nueva York. Language Poets, porque experimentan con el lenguaje, vienen también de los objetivistas, de Zukofsky, donde lo que importa siempre es el lenguaje y el sonido. Creo que hago un clic con esto, porque experimentan con la lírica. Brossa tiene una vertiente lírica muy fuerte, pero allí lo veo muy clásico. En cambio aquí estamos hablando de un grupo que experimenta más allá del sujeto lírico, que le han dado ya muchas vueltas al lenguaje.

P: En ese sentido, de las corrientes artísticas y literarias de las que se nutre tu trabajo escritural, de todas estas que has ido nombrando, ¿hay alguna que te identifique más que otra?

J: Es una mezcla, porque tampoco me ciño a nada, no me digo, por ejemplo: "voy a hacer poesía concreta, gracias a Brossa entro en la poesía concreta". Es obvio que doy importancia a la visualidad, y que mis poemas a veces no tengan una regularidad, o que sean regulares también es importante, o sea, lo visual es importante, pero no creo que sea poesía concreta. Tampoco creo que sea surrealista, aunque utilizo mucho la escritura automática, ni tampoco siento que sea como Language Poets, objetiva, o sea, porque doy mucha importancia a la *intimacy*, a la intimidad. Creo que es como una mezcla. No me defino por una corriente. Yo creo que hoy eso es lo que está pasando. Es difícil establecer algo como una escuela. De hecho me siento cómoda con el Foro de Escritores, el Writers Forum, o más que el Writers Forum, con lo que ellos han creado: esta red de poetas que nos entendemos a un nivel en que no tenemos que hacer unas reglas. No es como antes, como en las vanguardias, que eran más cerradas, como el futurismo:

[108] Se refiere a las restricciones que pueda crear como normas del juego dentro de una experiencia literaria.

tenemos que escribir así, tenemos que actuar así. Yo creo que es algo mucho más ecléctico, y si lo quieres, algo más como una lírica experimental...

P: Y pasando más allá de la figura del *yo* que escribe, sino del *yo* que escucha, sobre la figura del oyente ¿Qué diferencias fundamentales existen para ti entre las llamadas poesía sonora y el Spoken Word?

J: Son tradiciones que se originan en momentos distintos, evolucionan de forma distinta, y hasta el día de hoy yo las veo como distintas vertientes de lo que es la poesía sonora, y a veces bastante intolerantes una con la otra. Yo me he encontrado en casos así. A veces no, a veces todo se incluye y no se piensa mucho... ahora si está la poesía sonora más desde el oyente: imagínate, un oyente europeo de entreguerras, en Munich, con las mil lenguas, escuchando a estos performers, que están yendo más allá de la palabra precisamente por la irracionalidad que se está viviendo en ese momento. Es algo que quizá alguien diría: "esto no es político, no están diciendo nada". Pero es muy político, perder el sentido de la palabra es muy político. Adorno estudia esto: es muy interesante lo que pasa con el Dadá. Y desde el dadaísmo surge, y evoluciona toda esta corriente de poesía sonora, que quizá se silencia durante la Segunda Guerra Mundial, pero después se recupera con las neovanguardias: Fluxus recupera esta vertiente, y llega hasta hoy día. Esta corriente experimenta mucho con el sonido, y el oyente que va a escuchar ya está preparado para tener una experiencia estética del sinsentido, más allá de la palabra, de cosas que te pasan en el cuerpo al escucharlo. Lo que pasa es que el Spoken Word evoluciona de manera muy distinta. El Spoken Word implica el sentido de la palabra para expresar algo mucho más definido, más claro. Sale de Harlem, en Nueva York, el Harlem Renaissance, donde está la necesidad de todos estos grupos más marginales, portorriqueños por ejemplo, de expresar políticamente lo que están viviendo, y en voz alta. Ellos hacían esta declaración, este recital, y el público aplaudía, reaccionaba: el público era muy importante, era quizás más colaborativo en el sentido de valorar la obra. Pero también era más competitivo desde el principio, en el sentido que tienes que recordar el poema... Yo pienso que son como los trovadores contemporáneos: tienes que recordar el poema, tienes que performarlo, hay una gran importancia en la palabra, en cómo se performa, cómo mueves el cuerpo. Esto ha ido evolucionando, y hay muchos concursos de Spoken Word, precisamente por eso. Este elemento más competitivo no existe, al menos explícitamente, en lo que es la vanguardia actual, que es, si quieres, más rugosa, más irregular, puedes hacer cualquier cosa, puedes experimentar, puedes fallar. Por otro lado, el Spoken Word es estético también, muy estético, de hecho le da mucha más importancia a la rima, creo. En algún sentido es mucho más tradicional: la rima es importante no solo por el poema, sino para recordarlo. Si tengo que hacer algo muy largo, como Homero, hay que escribir en hexámetros

para recordar la rima, y así poder recitarlo. Por eso se da esa importancia de la rima, viene de allí. Los sonetos son sonidos pequeños, como un sonido que es métrico precisamente porque tengo que cantarlo, tengo que acordarme, tengo que recitarlo. En cambio, la poesía más sonora, vanguardista, rompe con todo eso, se carga la tradición, se fijan otras cosas, va mucho más en la música, la musicología, los experimentos con el sonido.

P. La improvisación...

J: Yo creo que la improvisación es importante para los dos, pero es distinta la estética. Las dos son estéticas, pero son distintas. Una viene más de la claridad de la palabra, de la comunicación, en el aquí y en el ahora, y la otra vertiente es más bien la experiencia de los límites del sentido, de la palabra, de la música, de la emoción. Sintonizan de forma distinta, y a veces se pueden tocar.

P: Y qué tipo de límites has aplicado a tus obras ¿Trabajas con algún elemento visual o musical dentro de tus creaciones?

J: Esto la encuentro muy interesante y me gustaría hablar de eso. Si lo quieres así, este elemento oulipiano, que utilizo desde mi primera obra, que fue en inglés y la publiqué aquí en Inglaterra... Me dije: lo único que voy a poner en mis poemas que sea algo como una constricción, es que tienen que medir como 7 centímetros y medio, porque pensé: muchos poemas miden eso. Hice como una mediana de lo que medían los poemas en las páginas, y dispuse que todos los poemas tuvieran el mismo margen, entonces hay espacios dentro donde respirar. Eso me gustó por la visualidad, por el juego, pero el poema en sí, la creación del poema en sí, sigue siendo y siempre es, y es algo que no puedo obviar y no puedo cambiarlo, sigue siendo algo muy corporal, muy del momento. He intentado hacer cosas conceptuales, y soy un desastre. No puedo pensar: a la obra, cuando la pienso, la mato. Es como algo que pasa en un momento dado. Luego, con William Rowe tuve la suerte de trabajar en la traducción. A él le gustó el libro, este libro fragmentario, que es la estética que también le gusta más a él, o en ese momento coincidió.

P: Y cómo fue esa experiencia de traducción…

J: Hacia allá voy. Como yo no he traducido el poema yo misma, y es difícil ver lo de una misma; me es mucho más fácil hablar de Lisa Robertson, que yo traduzco al castellano, que hablar de mi traducción, hecha por William Rowe. Yo trabajé con él, y este libro tiene un sonido muy metálico, muy como una grabación, algo bastante *flat*, y yo creo que en inglés se consigue bien, porque el inglés es más así, no es como el español o el italiano, que tienen palabras largas, más cantadas...

P: ¿Podríamos decir que al hacer la traducción se viene a fijar otra voz del poema a parte del original? ¿Qué es lo que se fija, un sentido de lo sonoro, de lo escritural?

J: Es que yo no hablo de original. Dado que los corté, etc., me parecería muy difícil saber cuál es el poema original. Yo creo que no existe, y se perdió todo el sentido de eso, y como en este poema no trabajo mucho con el sentido original, sino que se va cambiando el sentido, se va moviendo, es que lo que pasa con la traducción es algo parecido, que continúa moviéndose ese sentido. Es decir, lo que estamos fijando aquí es algo que se puede mover, en un sentido derridiano. Tenemos un signo, tenemos la palabra allí, obviamente, pero creo que al tú leerla, por ejemplo, me puedes decir: "encuentro que esto tiene mucho dinamismo, y muchas subidas y bajadas", y yo te digo que es todo *flat*.

P: Tu escritura, entonces, es como algo coreográfica.

J: Sí, pero no es una coreografía estable, es decir, no es algo que pueda repetir dos veces. Lo que puedo hacer es una coreografía más larga, si quieres. El poema Mare, por ejemplo, es así, algo que nace y se alarga, *Entrar es tan difícil salir*, no, es mucho más de momentos, de parpadeos. En cambio *Mare* es como una ola, que empieza, tiene una duración y termina.

P: ¿A qué le das importancia entonces o cómo defines tu método de composición?

J: Yo creo que es de mucha importancia la síncopa, más que la arritmia. Porque no depende tanto de la voz para mí, sino de los movimientos, el movimiento rítmico. Se trata de este movimiento, este baile. Es un movimiento rítmico, depende de lo que estás pasando. Mi último poema es sobre una experiencia que tuve en la notaría de Chile. ¿Qué ritmo hay ahí? Es toda una experiencia.

P: … y luego cuando llegas a casa ¿Pones la radio, algún elemento sonoro, estás en silencio?

J: En silencio. Por ejemplo, Mare, que se trata de la experiencia del mar, de mi madre, viene de otro sitio, entonces el ritmo es muy distinto. Y lo que viene más de otras experiencias, estos poemas que vienen desde la notaría, el banco, el centro comercial, una serie de poemas en que estoy en sitios, y entonces son muy geográficos, experienciales, en el sentido de que está esta experiencia, y pasa como en Pessoa, es como revivir esas experiencias, esos sentidos que te envuelven en ese momento, y a ver qué pasa con ellos, con su escritura.

P: Haces ensayos con la literatura me imagino, laboratorios…

J: Yo lo que veo es que cada proyecto es un experimento, todo sale de la experiencia. Experimento en el sentido de *essay*, como decía Montaigne: él es de los primeros que habla de

estos try-outs, estos intentos. La palabra *essay,* que viene del francés (ensayo, en español)... ahora la entendemos como algo muy académico, pero que viene de Montaigne, en que él empieza a escribir "probando": "voy a probar esto"... En una forma que no existe, como la novela en su momento. Son formas que van como cogiendo forma, valga la redundancia, con el tiempo, pero en su momento son "essays". Por ejemplo, lo que yo experimento en la Notaria es una experiencia que, si estamos tomando un café, te lo voy a contar de una manera, y cuando la escribo, me sale de otra. Entonces, es muy distinta la manera en que te cuento a ti de la manera cómo escribo eso. Entonces lo que me parece más interesante es ordenar estas posibilidades, y la escritura es una de estas posibilidades.

P: Se me ocurre que ordenar algo ya forma parte del mundo físico, de una la realidad tangible ¿No sería este un ejercicio de fijación?

J: Claro, si, es ahí es donde el poema reflexiona sobre lo fijado. Tú cuando firmas en la notaría, y hay distintos papeles de color, y el último, el que te dan a ti, es el que está menos fijado, mientras que el de ellos se quedan con lo más visible de ese acto de fijación. Y de eso va también el poema. Me parece curioso que estés preguntando eso, porque justamente en mi último poema estoy pensando en esta fijación.

P: O sea, ¿Estamos hablando de objetos visibles, literarios, que se desfijan en el tiempo?.

J: Empezando por lo que yo creo: que no hay nada fijo, sino que todo es flujo. Es lo que dice Fluxus, que llevaron eso al extremo. Yo no creo que porque escriba en un papel o en el ordenador, mi poesía va a ser más fija o menos fija. Eso es muy político, temporal...

P: Yo lo decía en el sentido de tu poema en la Notaría. Pero bueno, en lo concreto de la palabra impresa, cuando tú haces una obra, una pieza poética, literaria, en letterpress; esa palabra impresa, en términos de fijación, ¿Qué significaría para ti?

J: Yo soy muy escéptica, en el sentido de que no mistifico la palabra. Si hago algo como hice con Richard, que hicimos este panfleto con mi poema de El campo envolvente, que él tradujo creativamente, y luego lo fijamos en el papel... Fue toda una experiencia personal, muy enriquecedora, de colaboración con él, de fijar algo después de tantos años juntos, hacer este poema en diálogo, incluso enfadándonos, con todo.

P: ¿La fijación podría ser entonces una comunión entre experiencia y soporte?. Fijamos un hecho vivencial, pero lo trasladamos a un soporte, que permite que se quede grabada "esta sensación".

J: Esto es muy benjaminiano, ¿no?, con respecto a la reproducción del arte. Acá estamos

hablando de algo que hemos hecho en cien copias, o menos.

P: Entonces ¿Qué diferencia hay para ti entre una voz fijada en el cuaderno y una voz fijada en la imprenta? Porque es un recorrido distinto.

J: Son recorridos distintos, en el sentido de que en la imprenta es colaborativo, estoy rodeada de personas... Pero el poema (lapsus: el problema) salió antes, no salió en el momento en que estoy fijándolo en la imprenta. De hecho, lo que se fijó en la imprenta fue muy distinto de lo que yo primero creé. Y esto es lo que me pasa también con las grabaciones. Los entiendo como procesos. Y en la creación del poema siempre acostumbro estar sola: escribo en la libreta, o escribo en la pantalla. Esa es la primera escritura. Pero después... Uno podría hablar incluso de fijaciones neuronales. A nivel neurológico, lo que está pasando ahí es una corriente eléctrica que va de neurona en neurona, y el recorrido que hace será por asociación, supongo; es decir, las asociaciones más raras que puedas hacer, pues mejor. Pero esto pasa, se fija... es como una luz con la cual fijamos algo, la sombra de algo que va pasando, y ahí están las perras negras, como les decía Cortázar a las palabras (me gusta esa expresión).

P: ¿Ves en *lo fijo* es algo poco mutable?

J: Es una dialéctica más que una contradicción. En esta dialéctica entre lo fijo y lo procesual o lo dinámico, hay una tensión creativa. Si es que estás buscando un producto final, fijo, entonces buscas también un tipo de público. Como quien hace estas "obras", estas cosas "finales", estudiadas desde el principio hasta el final. No, yo entiendo esto más desde el modernismo, desde los cantos de Ezra Pound, algo no acabado, algo que tiene muchos procesos ahí dentro.

P: Por ejemplo, no sé si has leído *La idea fija*, de Paul Valéry.

J: No, no la he leído.

P: Es muy entretenido. Es un diálogo, que está fijado -en el sentido más físico es un libro-, que se da entre dos personajes: la propia voz de Valéry con otro personaje. Es una variación constante de algo que nunca se puede llevar a cabo, no tiene un resultado. Entonces, es cuando digo que el carácter de lo fijo en Valéry aparece retratado en el marco de una idea mutable (de lo que ya hablábamos) y que puede llegar a caer incluso en el olvido. En ese sentido, a partir de este libro del año 1932, ¿Te parece que la literatura dispone de unos patrones de fijación que pueden llegar, a eternizar un pensamiento, pero de la misma manera provocar su desaparición? ¿Cómo jugamos con esas tensiones?

J: Jauss, en la estética de la recepción, habla un poco de esto. Depende del momento histórico

en el que estemos que un poema caiga en el olvido o se recupere como el poema del siglo. Depende de en qué estemos, en qué entorno se está recibiendo. Es algo que está ahí fijo, pero otra vez depende de quién lo reciba y dónde se reciba.

P: Es un diálogo sin resultados, como La idea fija de Valéry: un poco jugando a querer llegar a algo, pero en realidad la validez la tiene el proceso.

J: Y eso algunos lo ven más claro que otros, unos se engañan más que otros. Pero en el fondo es un contante buscar de esta imagen fijada y nunca llegar. No hay que mistificar ni llegar a un resultado. Hay que jugar con eso, y yo creo que la relajación es importante. Las neurosis, en este sentido, te pueden llevar a un estancamiento.

P: ¿Arte transitorio? ¿Te hace sentido?

J: Muchísimo. De hecho, lo que me gustaría que quedara, si es que tiene que quedar algo, si es que alguien tiene que acordarse de algo de lo que estamos haciendo, que se acuerden de esto, de este proceso, de esta comunicación, del arte como una vía de vida, que es político, que te ayuda a tener un sentido crítico de la realidad, que te ayuda a comunicarte con otros, a ser creativo, es como un arma contra un sistema totalitario, un sistema neoliberal, es una defensa también. Si tiene que quedar algo que queden estas ideas, más que el yo, o el poema: estas ideas de práctica. Lo que me gustaría es que las nuevas generaciones siguieran haciendo estas prácticas. Yo creo que dan mucha riqueza a lo que es la experiencia del ser humano.

P: ¿Experimentar con palabras supone una falta a la voz gramatical, sintáctica? Cuando experimentas en un poema, rompes el sentido sintáctico, el sentido de la gramática tradicional... ¿Qué pasa con esa ruptura?

J: Por un lado, la parataxis es algo que está muy en boga en los círculos más de Cambridge, en la poesía de Keston Sutherland, y de hecho es algo que me llamó muchísimo la atención al principio, cuando escuchaba leer. Es algo que he absorbido de alguna manera, y me interesa mucho la parataxis en la lengua española, porque no estamos tan acostumbrados a estos rompimientos, y es algo con lo que me gusta experimentar. Creo que Kurt Folch también lo intenta, bebiendo de las mismas fuentes, de Tom Raworth... La cuestión es que sí me interesa, hasta cierto punto. Porque cuando escuchas a los jóvenes, que malinterpretan el experimento, y se vuelve todo paratáctico... Entonces, siempre desde el sentido más corpóreo. ¿Tú estás viviendo eso? Entonces dale. Pero esto es muy distinto del experimento frío, con la bata: "voy a coger esto, que está haciendo esta persona, y lo voy a reproducir", sin entender qué es lo que está pasando allí. Tiene que haber un proceso de empatía, antes de poder poner estas figuras.

P: Una responsabilidad...

J: Acaba siendo artificioso. Mucha poesía experimental me suena artificiosa, tal como la convencional, en el fondo. También hay mucha convencional que me gusta.

P: ¿Qué relación o cercanía de composición y experimentación gráfica encuentras entre tu publicación Mare, del 2008, y el Alfabeto, de 2017, de Martín Gubbins? Es que me estuve fijando en los negros, los blancos... Yo sé que el de Gubbins tiene un tipo de producción gráfica mucho más *tupida*, y que tiende a desaparecer incluso la sensación fonética que uno podría tener; lo tuyo no, que tiene palabras y algún tipo de ritmo. Pero me parece que hay alguna relación de composición gráfica.

J: No lo había pensado. Me parece interesante que se haga la comparación. Yo quería que el libro fuera en negro, y que en los momentos en que el sueño aparece surgiera la palabra, y luego desaparece y vuelve el negro, este movimiento de oleaje entre el sueño que no entiendes, lo que puedes recordar en la mañana. Lo que sobresale, la palabra, son como estas imágenes que vuelven en la mañana, y lo demás se queda en la penumbra. Por eso utilizo el negro allí.

P: Eso pensaba, que la palabra o la letra queda tapada, queda escondida tras el negro.

J: Detrás del negro hay palabras.

P: Si en gramática se entiende que los prefijos son aquellos elementos que se colocan delante de una palabra y que modifican el significado, ¿T parece que tu voz escritural a ratos podría estar siendo intervenida por estos elementos? Como si hubiera algo de la tradición experimental, si es que se puede llamar así, que transforma de antemano tu ejercicio.

J: Yo creo que es algo que ya está adentro de la palabra, que es más bien un sufijo, del que yo no puedo desprenderme.

P: ¿Qué o quién es para ti la intérprete?

J: Hubo mucho tiempo que pensaba en el ventrilocuismo como algo que podría definir mi experiencia al escribir, en el sentido de que hay muchas voces, hago un libro de una manera y otro de otra, en inglés, en español, en catalán... Pero a medida que me voy haciendo mayor, quizás, siento que la idea del ventrilocuismo quizás mate la idea que te mencionaba ahora, que creo que siempre la he tenido pero no la aceptaba, de la intimidad. En el sentido de que sí hay muchas voces, pero no son voces frías, aleatorias, fuera de contexto, para mí. Tú te encuentras con una expresión que yo he puesto ahí, y dices “la tomó de la calle”. Puede ser, pero venía de

una persona. No es la frialdad del intérprete, es más bien como un coreógrafo...

P: Puede ser una de las características de las voces fijadas en la memoria.

J: Sí, romper con esa seriedad. En la notaría, por ejemplo, es todo serio, y lo que digo ahí es serio. Entonces no es como un ventrilocuo: ahí hay un sentimiento, una emoción. Pero a la vez da risa, porque realmente nos pasa a todos en Chile: los números, la espera... Y de ahí ese sentimiento de comunión con los demás... Te ríes para no llorar. Bertoni va un poco por ahí, o Nicanor Parra. Hay una corriente muy divertida en Chile. En ese sentido, la poesía chilena y la inglesa se tocan a veces.

P: Qué artistas o poetas te llaman la atención antes o últimamente…

J: Me gusta mucho Gertrude Stein, Tender buttons. Y Altazor, de Vicente Huidobro. Y en lo contemporáneo, es difícil de escoger, pero pienso en Drift, de Caroline Bergvall, muy potente visualmente, y en varios formatos: tienes el vídeo, tienes el libro, es como un diálogo entre distintos formatos. La obra de Felipe Cussen, lo que está haciendo por Internet recopilando opiniones de un libro que no existe; la trilogía de Cussen es muy interesante. Pero en el sentido más lírico, experimental, me gustan las Odas espaciales, de Richard Parker, que creo que es lo que es el modernismo hoy en día, es decir, es otra corriente. También hay dos que son muy importantes para mí, en términos del ritmo, de cómo se fija su ritmo en mi ritmo. Jeff Hilson es uno, él trabaja también con poesía visual, pero para mí su parte "lírica" (estamos hablando de esta lírica experimental), el ritmo que hallo ahí es lo que encuentro muy interesante: se permea, como si fueras una esponja que va cogiendo ritmos... Este es uno de los más importantes. Otro ritmo es el de Lisa Robertson. De hecho, muchas poetas, te nombraría muchísimas poetas mujeres que están abriendo ritmos muy interesantes, voces si quieres, que creo que no se había visto antes, y que es otra de las ideas que quiero que se estudie en el futuro, otro de los eventos que están pasando hoy en día que es digno de estudio, y en España sobre todo, y también en Estados Unidos y en Inglaterra: la voz de la mujer, cómo está enriqueciendo el campo literario, de la poesía.

P: Estas/os dos últimas/os que nombras, ¿Proceden del campo de la poesía o son artistas visuales que escriben?

J: Desde la poesía. En esto de lo experimental hay también mucha política, sobre todo en Estados Unidos. Hay un enlace entre la poesía experimental y la poesía conceptual, no sé si lo sabes. Si yo digo ahora que soy una poeta experimental, tengo que irme con cuidado con eso. Si estoy

hablando en el ámbito español, hispanohablante, o estoy en el anglosajón... Rob Fitterman, Kenneth Goldsmith, todos estos poetas conceptuales de los años 80, 90, que son admirados por muchos de los poetas experimentales con quienes compartimos estas redes, frente a poetas contemporáneos más políticos, más politizados, conscientes de su clase social, de la raza, del género, han caído, por ser hombres blancos que dicen que experimentan y dicen que es político, pero en realidad su poesía sigue siendo la de un hombre blanco falocéntrico. Entonces, Kenneth Goldsmith ha caído en eso, y con él todo el conceptualismo. Entonces las corrientes líricas contemporáneas de Estados Unidos, como Wendy Cope, o Wendy Trevino, tiene como dos nombres [al parecer hay una confusión: Wendy Cope y Wendy Trevino son dos poetas distintas]. Yo leo a Wendy Trevino, y te digo: es una poeta experimental, una lírica experimental de la que a mí me gusta, de ese tipo de poesía. Pero luego le preguntas a ella si es experimental, y es como si la insultaras, porque ella es muy política, raza, clase, marxismo, feminismo, activismo: te caería muy bien, es muy potente. Lo que pasa es que responden a esta poesía más enfriada, conceptual, "detached from the text": esta nueva ola desciende otra vez de la intimacy, de estar en contacto con el texto, lo corpóreo, lo político, ellos leen en las protestas. Entonces, la poesía de Rob Fitterman, que coge todos estos poemas, estos textos de Facebook de jóvenes que se quieren suicidar, y lo pone todo junto, y él lo lee, *lo performea*, en una forma ominosa, casi... Yo quería salir de la sala, imagínatelo leyendo mensajes de gente que se quiere suicidar, era algo muy fuerte. Hasta qué punto eso es una manipulación, está bien o no, cuáles son los límites... El artista conceptual siempre juega con eso, con la ironía, con el límite... Pero hasta dónde, hasta dónde puedes hacer eso. Tú sigues siendo el artista, y estás utilizando a gente que se quiere morir para tu obra. Entonces, estos textos tienen su intimidad, y quizás tú no puedes robarlos tan fácilmente. ¡Es muy fuerte! Aquí hay algo político muy, muy potente. No quiero que entiendas que estoy de uno u otro lado: pasa que yo reacciono a esa lectura, de una forma en que quiero salir de la sala, pero a la vez pienso que es interesante que quiera salir de la sala, porque me digo: quizás está pasando algo aquí, quizás está dando en el blanco. Pero por otro lado digo: ¿está bien? ¿Hasta dónde podemos manipular de forma conceptual?

P: Es una suerte de apropiación..

J: Obvio. La apropiación, esta famosa técnica de los poetas más conceptuales... Yo considero a Tim Atkins bastante conceptual, y me encanta lo que hace. No soy Wendy Trevino, no soy radical en ese sentido. Al contrario, me mueve Felipe Cussen, todos estos artistas, estos escritores, Andrés Galeano, son conceptuales y los encuentro muy interesantes, tengo diálogo con ellos. Pero siempre desde una posición de: llego hasta aquí, para mí la intimidad es muy importante.

P: Es siempre un debate lo conceptual y lo experimental…

J: Es que en Estados Unidos la experimental está unida a la conceptual. Entonces, todo lo que sea experimental queda como conceptual. Pero en Inglaterra no, en Inglaterra lo experimental es sobre lo que estamos hablando, tiene que ver con el lenguaje lírico, imagínate, y Sean Bonney es muy político... Frances Kruk, como es de Canadá, pero estaba en esta onda, te diría: yo no soy experimental, pero sí lo

P: Avancemos, que quedan varias preguntas. Yo estaba leyendo ahora un libro de Boris Groys que se llama *Arte en flujo, ensayo sobre la evanescencia del presente*, (Caja Negra, 2016). Plantea que el arte contemporáneo, a diferencia de las corrientes del siglo pasado, que producían *hechos artísticos* hoy se debaten como *informaciones sobre arte*, y no por eso, sería arte. ¿Qué opinas tú al respecto?

J: Esto empezó ya en los años 70. Hay algo de eso, yo creo, más en el arte que en la poesía, o en la poesía que se toca más con el arte. Hay mucha documentación, mucho archivo, mucha información, y este evento estético se pierde un poco entre tanto archivo y tanta cita. Pero en ese sentido, esa era la idea de Fluxus, y yo creo que lo conceptual también va por ahí. Lo que pasa es que lo que hacen Lola Nieto, Laia López o Sara Torres, o muchos de los poetas que conozco aquí, Jeff Hilson, Holly Pester, Caroline Bergvall, que es lo que más me gusta, en ellos este evento como si fueran *informaciones* es muy presente, la presencia es muy importante, "how you deliver": no tienes porque hacer una gran coreografía, el lector más estático me parece interesante, según el texto que lea.

P: Y en el sentido de la escuela de Allan Kaprow…

J: Ha vuelto mucho la performance, pero no solo la de los años 70, "la" performance: Montenegrofisher, me encanta también lo que hace Luna, tú misma. Incluso la performance más Jeff Hilson, la lectura de su poema, es que es él, es que no hay otro que performe así. Y no está haciendo la gran performance. Lo bueno de lo contemporáneo, es que hay mucha presencia. No ahora con el COVID, aunque se están haciendo cosas muy interesantes, nuevas, por Zoom, híbridos entre Zoom y presencial, eso está pasando ahora y se irán viendo los resultados, será muy interesante tenerlo todo grabado.

P: Por ejemplo, las reuniones por Zoom que mencionabas, que además son una suerte de prácticas de resistencia en un contexto *covidiano,* y lo que tenemos delante es un aula virtual con posibilidad de grabación *en la nube*. ¿Qué piensas de esto?

J: Es que si nos dan esta gran herramienta, como es Zoom, a los poetas, lo que vamos a hacer es

explorar y explotar lo que se puede hacer con eso, y se han visto varios ejemplos de distintas maneras de cómo se puede presentar una lectura, ya grabada, o grabada más lo no grabado... Y se hacen cosas muy interesantes, como una presentación de un libro que ya se grabó, pero con el artista comentando esa grabación, y en el momento. Yo, por ejemplo, leo en Perú el sábado, y estoy en Inglaterra. Y la semana que viene en México. Me gustaría estar ahí, preferiría estar ahí, pero de alguna manera voy a estar ahí, y gracias a estas plataformas. Que estas plataformas son también partes del sistema neoliberal, que Zoom, con sus mil historias de seguridad y privacidad de datos... Seguro, porque es "gratuita", entre comillas. Nada es gratis. Lo que estamos utilizando lo estamos pagando, con nuestro tiempo, vendiendo nuestra información.

P: Nuestras huellas dactilares son una forma de fijación de nuestra información personal…

Es que habla de la fijación, y habla de las huellas dactilares: la fijación relacionada con la identidad, la identidad del sujeto en el estado neoliberal. Tu identidad es tu huella. Ellos te dan la identidad, para después utilizarla. Tú eres en el fondo esos números, esa huella, estás dentro de este engranaje del sistema, que han creado ellos para ellos mismos.

P. Gracias Jessica.

J: A ti.

B1.c Escritura nómade. Eduard Escoffet. (Catalunya).



Fecha: 23 de Mayo 2023

Carácter: Escrita – Vía e-mail

http://propost.org/escoffet/?lang=es

https://www.youtube.com/user/txtstate/videos

P: Hola Eduard, estoy utilizando el concepto de poesía expandida en la investigación para hablar de cómo la poesía se desplaza y se materializa en nuevos medios de escritura y lectura, entre ellos el sonido y la performance. ¿Qué me puedes decir acerca de esto? ¿Qué entiendes tú o qué información controlas acerca de la poesía expandida como concepto aplicado a la experimentación literaria?

E: Siempre he considerado que la poesía es un formato híbrido o, para ser más precisos, un género nómada, ya que desde sus inicios se ha movido desde la palabra y la voz hacia todos los formatos posibles. La escritura y la lectura (individual) son formatos relativamente recientes en la historia de la poesía y en el período barroco la poesía ya se expandió hacia todos los ámbitos posibles. El concepto de poesía expandida, más moderno, creo que es redundante, aunque hace hincapié en algo que ha sido muy importante durante el siglo XX: el retorno de la poesía a todos los ámbitos más allá del libro, en el que nunca tuvo que encerrarse. Sé que varios autores han hablado de poesía expandida y, como otros términos (intermedia, polipoesía, etc.), apela a esta noción nómada de la poesía que defiendo.

P: ¿Se ha vuelto la experimentación una forma canónica de producción?

E: Evidentemente, hay formatos que una vez que han abierto una puerta se han convertido en un género establecido. Pero no es algo necesariamente malo. Quizás pierden el carácter novedoso o radical, pero se convierten en una vía de expresión. Las primeras vanguardias querían romper con todo e inculcaron la idea de que todo tenía que ser nuevo y experimental, pero creo que ya en la segunda mitad del siglo XX esto cambió. No sé si aún podemos considerar experimentales géneros como la poesía visual o la poesía sonora, pero sin duda son un ámbito abierto que permite a cada cual experimentar y salirse de los caminos aprendidos.

P: Qué piensas acerca de la siguiente sentencia: "que la grabación sonora del poema y la composición escritural de los sonidos son un mismo asunto en términos de fijación". Qué te sugiere...

E: La escritura es la primera tecnología que permite la fijación de la voz (aunque sea solo de un modo parcial). Muchos siglos más tarde se inventa la grabación sonora, que permite fijar no solo el contenido sino también el timbre y todos los elementos no significantes. En ese sentido, van en la misma dirección. Sin embargo, tenemos la sensación de que son contrarios, porque asumimos que la escritura es el centro del conocimiento y es inseparable de la lengua, algo que solo se da cuando la lectura y la escritura están al alcance de la mayoría. Lo que me resulta un reto es como fijar la partitura de un poema que se ha creado desde la improvisación con la voz e incluye elementos que desbordan la escritura tradicional. A lo largo de las décadas, muchos poetas (y músicos) han generado un sistema propio para intentar fijar estas propuestas (o para utilizar como partitura), pero lo único mínimamente fiable es la grabación y la memoria.

P: En cuanto al proceso creativo ¿Cómo operan tus obras en cuanto a texto e imagen y sonido?

E: Es un tema sumamente complejo, aunque yo me centro básicamente en la relación con el sonido y el texto (y el cuerpo); dejo un poco de lado la imagen. No sabría mucho cómo sintetizar este tema.

P: Me podrías dejar algún link sobre partituras o esquemas tuyos de poesía visual, sonora, o la clasificación que valores?

E: Te adjunto una partitura que hice en 2022 para el grupo alemán Sprechbohrer (aquí puedes ver la interpretación: https://poetssounds.lettretage.de/en/eduard-escoffet-2/. Es el único ejemplo de partitura más o menos reciente. Verás que incluyo texto y dibujos.

B1.d Poema polifónico. Dirk Huelstrunk. (Alemania).

Fecha: 23 de Abril 2024

Carácter: Escrita – Vía e-mail

https://www.dirkhuelstrunk.de/en/

P: Hello Dirk, last year I had an interview with Eduard Escoffet, and I would like to be able to apply more or less the same thing to you. I am using the concept of *expanded poetry* in research to talk about how poetry moves and materializes in new means of writing and reading, including sound and performance. What can you tell me about this? What do you understand or what information do you control about expanded poetry as a concept applied to literary experimentation?

D: The term Expanded Poetry corresponds very well with my own ideas of poetry, as opposed to classical poetry and it's fixed forms. I understand it as a method to create a new experimental and interdisciplinary art that has its roots in language. Trying to expand traditional forms of poetry always requires experimentation. I understand poetry as a form of language art or language composition, using a very concise and condensed form of language. I see two basic ways of experimenting with poetry. We can either use poetry as a written form of language and extend it to the visual aspects of written language (visual poetry). Or we can focus on spoken language and expand poetry into spoken word, voice art, or sound poetry.

Or we can combine both ways in performance, art/performance and poetry.

These forms of "expanded poetry" have been used by artists and poets since the early 20th century (Futurists/Dadaists). In a more structured and sometimes even scientific way, concrete poetry and language poetry have explored the possibilities of extending poetry into both visual poetry and sound poetry. Some of these experiments have become canonical and are no longer as interesting as they were in the beginning.

In my own work, I concentrate very much on the sound and rhythmic aspect of language and the method of repetition. My "poems" are based on spoken language (word/phrase/letter).

Sometimes they are close to the spoken word. Some are written poems that are extended by using the sound of spoken language, body language and performative elements.
Some pieces are closer to sound poetry, using some written notes and improvisational elements.
A central element of my live poetry performance is a loop station.
With the loop station, I can record repetitions and multiply my voice. I can layer text and voice and create a complex composition with very simple means. I see the voice-word loops as an integral part of my poetry. It is often difficult for listeners to decide whether they are hearing a poem, a piece of sound art, or even music. Some of my pieces are deliberately "in between". Sometimes the sound poems or performance poems are retranslated to page and published. The "poem" can be created by various means, by words, letters, sounds, voice, body, gestures. Sometimes the space will be part of the composition. Sometimes there will be interaction with the audience as part of the composition.
I also try to integrate field recordings to evoke urban spaces or landscapes as part of the "poetry composition". These field recordings usually contain elements of human language or voices along with a variety of natural or artificial sounds. For me, field recording compositions are another form of extended poetry. Field recordings can also be combined with other forms of poetry (sound poetry, spoken word, performance).

P: Has experimentation become a canonical form of production?

D: I understand experimentation as a basic necessity for the creation of any art form. Poetic experimentation can be seen either as a form of poetic-scientific exploration of the possibilities of language, or as a form of improvisational playfulness, trying out new ways of using language.
Cross-genre collaboration with other artists is another important form of experimentation.
In my experience, experimentation is much more canonical in the visual arts, in performance art, in new music, than it is in literature. Experimental "poetry" is a very small niche culture in literature. This is true not only in publishing houses or literary institutions, but even in social media. In my opinion, literature today is even more conservative than it was in the 1960s and 1970s. Therefore, it is crucial for experimental poets to be in touch with other artistic fields and to collaborate with artists from other genres.

P: What do you think about the following sentence: "that the sound recording of the poem and the scriptural composition of the sounds are the same matter in terms of fixation." What does it suggest...

D: Recording and writing are in fact both attempts to fix a sound to a material or digital storage. They can both be used to store sounds and to recreate the same sounds. But you can't read a

recording, and I don't think recording is the same as writing. There is a huge difference in perception. Writing needs interpretation. The possibilities of composition seem to be very different. I think both ways are important, not just to store and fix a sound, but to compose and interpret a sound. Personally, I prefer sound recording. It can capture first ideas as well as finished pieces and is great for documentation. Recorded sounds can be cut, edited, rearranged, and manipulated in many ways. They are also subject to the limitations of technical systems. No recording can recreate the perfect original sound.

P: In terms of the creative process, how do your works operate in terms of the links between text and image, image and sound?

D: Text and sound are both basics for my poetic compositions. Two directions are possible. A piece can either start with written letters, words, phrases or even a written out poem. As soon as the text (word) is spoken it becomes sound. And even before it is spoken the sound quality of the text can be imagined. I often repeat and layer words with the help of a loop machine. The more I repeat them and the more I layer them, the more the text/word becomes either pure sound or it evokes other words (ghost words) that are never spoken. Or a piece starts with a vocal improvisation, which is recorded and from there it materializes as a written text or (rarely) a visual poem.

P: Could you attach two scores or diagrams of yours of visual or sound poetry, or the classification that you value, where the link between audio and poem, graphic score or something like that can be appreciated...?

D: I do not work with scores. My sound poetry is based on words and letters. The words and letters of a piece are usually the framework of the piece, which is completed by improvised elements. I use written notes to clarify how voice and body/gestures or technical elements (samples, loops, field recordings, effects) can be used. These notes are very simple and just enough for me. But they leave a lot of room for interpretation and improvisation. I attach the piece "Analfabet" and the piece "Trying to speak the unspeakable". Both use very rudimentary forms of notation to performance.

B1.e Dibujos partiturales. Anamaría Briede. (Chile).

Fecha: 06 de Junio 2022

Carácter: On-line

Duración de la grabación: 34’ 29’’

https://anamariabriede.tumblr.com/

P: Hola Anamaría, vamos con la entrevista ¿Cómo abordas el sentido de lo sonoro en tus creaciones y cómo se corresponde con los soportes de escritura?

A: El sentido de lo sonoro lo abordo desde sus resonancias, de esas resonancias y valores de la frecuencia en el lugar del habla, de la voz, desde la laringe, desde el choque con las cuerdas vocales que generan un valor determinado. Esto también otorga un ambiente y alguna sensación *proto* sensorial que es la de la escucha; finalmente no es solo sonido, sino que se acaba articulando también una frase. Hay un sentido y un significado que hay que decodificar a través de esta voz que susurra, que habla o que va narrando algo.

P: ¿Cómo traducirías ese susurro en un soporte visual?

A: Puntos suspendidos. En este caso, el soporte visual en noción de partitura tiene que ver con la poesía sonora pero también en cómo diagramamos esas ideas sonoras sobre el papel. Hay una sentido del dibujo que está fuera del patrón de una literatura formal, tradicional. Serían textos con geometrías, que en esa situación grafica del papel y ya estando en los sonidos, una entra desde esa “otra” dimensión que no es la nota tradicional, porque la partitura puede ser hasta la foto de un fragmento de tierra seca. Desde ahí lo tomo y conjugo los sonidos.

P: Estoy intentando de indagar sobre ciertas técnicas de fijación desde la no convencionalidad, desde estas voces que rompen la norma… ¿Qué es lo que se te viene primero a la cabeza cuando se habla de sonidos fijados?

A: Es lindo lo que dices, porque es como ponerle un nombre a lo que es una grabación. Como grabar la voz de otro y dejarla en un tiempo determinado y tener ahí una edición de una voz que otras/os puedan escuchar. Sonido fijado para mi tiene que ver también con un grabado o un dibujo, porque se repite, se puede repetir la secuencia de los sonidos. Entonces esto que se fija

está determinado también por esta partitura de gestos en el diagrama sobre el papel, y que tiene lugares de espacios silenciados también: ahí aparecería entonces esta situación de jugar a fijar los silencios.

P: Una escritura fijada se dinamiza a través de la interpretación, pero además parece que venimos de unos recursos pre existentes o pre fijados que están en nuestra memoria, que son nuestras paletas, alfabetos personales ¿Cómo son esas memorias fijadas o esos sonidos o cómo has configurado esos alfabetos a lo largo de tu trabajo?

A: Esta idea de la diagramación sobre papel viene de un curso con Soledad Fariña de escritura creativa. Quería indagar en otras cosas, y Soledad me ofreció (me sugirió) un tema o trabajo que era escribir sobre la lengua. Entonces escribí un texto sobre la lengua de manera tradicional al principio, pero después de eso empezaron a parecer una cantidad de palabras que -tradicionalmente fueron escritas en el papel- pero que yo no las pude mirar así. No las pude expresar así. Luego comencé a trabajar con el Word y pude configurar o des configurar dentro de esta nueva idea de espacios mis geometrías, esta nueva idea de diagramación. Al final es que mi cabeza funciona así, como en lo gráfico. Y respecto de las herencias, el propio dadaísmo forma parte de mi recorrido, y recuerdo que una vez vi una exposición cuando tenía catorce años que fue en un subterráneo en Valparaíso y eso me marcó mucho. Tuve una profesora la Liziart Puente que era muy creativa y que te inducía a romper cosas y fue quien me ayudó a abrir esa condición de ser elásticos, que nada se determina solo en el papel, sino que "tráeme tierra, rompe, abre". Y la situación grafica me viene de allí. Conjugar imagen, texto y sonido que lo *volumetriza.*

P: ¿Y qué sería para ti fijar tú voz? ¿Te has grabado alguna vez, te has escuchado?

A: Es súper complejo escucharse a una misma. Es un recurso que he utilizado antes en *Altares Perforados* (2020). Fue alucinante recibir un casete de Azucena Álvarez[109], una filóloga española que me envió esto cuando yo estaba exponiendo en el Museo de Arte Contemporáneo en Santiago de Chile. Siempre la correspondencia ha sido algo muy importante para mi desde que he estado fuera. Y ese casaste con su voz, de alguien que no conocía, más su narración, su escritura, me dieron a entender que yo enviaría mi voz registrada al Foro de Escritores de Chile a posteriori. Luego con un amigo artista italiano, Boncio, nos fuimos a grabar a un laboratorio de sonido e hicimos unos seis tracks hablando y jugando con la idea de sobrevolar la escritura del cuerpo: como esta carta que sobrevuela el Atlántico con su grabación y escritura. Entonces envío este CD de Altares Perforados con mi voz y mi pensamiento hablado al Foro de Escritores. Como

[109] Hay un pequeño ruido en la grabación que no permite distinguir si el nombre correcto es Susana o Azucena Álvarez.

una hablante que le hablaba al otro indicándoles una idea en un juego de laboratorio. Meter al otro en mi cabeza y en mi taller. Sonidos de lápices, maquina a escribir donde el cuerpo escritural pasa a tener un lugar sonoro. La conexión de ese yo y que al otro también le resuenen esas palabras. Porque hay "casitas de saberes" que nos podemos traspasar entre nosotros, y aquí hay nociones y percepciones como también perspectivas de esta situación en que lo sonoro pasa a ser como la música, algo más común seguramente. Al final te envuelve…

P: Son como las voces que habitan en los espacios además, esas voces que son invisibles y que afectan estos cuerpos de manera similar…

A: Es saber leer ese territorio, de antemano. Me viene a la cabeza hablar de esos sonidos afectados que tienen que ver tal vez con un ejercicio de escucha que hice en la Universidad. De si el profesor estaba hablando desde "replicar un conocimiento" o si realmente estaba hablando "de la pasión por un trabajo". Qué me quiere transmitir. Era tan importante eso "desde dónde uno dice algo" "desde dónde escuchamos al otro" y "desde dónde activamos al otro para que lo que una quiera comunicar tenga un flujo". Tiene mucho que ver con ese interior y exterior, el juego de geometrías que se acopla entre una persona y otra; grafiqué mucho esa idea en su momento. Fue entonces muy relevante el casete de Azucena Álvarez, recibir una voz sin conocerla. Visualizar lo que no existe.

P: Dices en *Escritura Ciega* (Galería Texu, 2011)"Detenerme en el vacío que existe entre una palabra y otra: El lenguaje de ciegos- Braille es un lenguaje táctil. Se percibe cada palabra con la yema de los dedos. Los dedos son como ojos para el no vidente. Desconozco el contenido de estos textos, me apropio visualmente de estas páginas. Descontextualizo su sentido al trasladarlo de formato. Esta hoja es textura - texto ciego para mí. Visualizo cada página en blanco, contiene un ordenamiento, una estructura que deseo rescatar, entre punto y punto, existe un vacío, la página como fondo, los puntos como figura .La repetición del pincel sobre esta textura de puntos en sobre relieve construyen esta serie en homenaje a Peter Roehr – Reihung (Ordenamiento visual bajo un sistema de repetición). La figura del vacío ¿El vacío en este caso como el hueco de una escritura ciega? ". Anamaría Briede 2011

A: Hay una práctica que tiene que ver con esto. Por ejemplo cuando tocas un instrumento tú tienes tiempos para la lectura a través del tacto. Cuando me enseñaban a tocar el piano, antes de tocar la nota y llegar a la siguiente, en ese "1 y.. 2 y… 3 y… 4 y…" ese "y", para mi es súper importante, ese entre medio, ese silencio, entre un objeto y otro, ese vacío de la forma, que queda entre medio, *ese lleno que se llena* entre un vacío y otro con la tinta. Ese entre medio es una práctica de este y varios de mis procesos. Y en este en particular, aumenté a modo macro el

trabajo por medio de *estos brailles*, en una serie larga de treinta imágenes que me permitieron liberar ese *invisibilismo.*

P: Si pudiéramos alterar el sentido de la frase "Esta hoja es textura - texto ciego para mí" en "Este sonido es textura – texto audible para mí" ¿Qué sería lo que se está fijando? ¿Qué sentido tendría para ti?

A: Ahora si tu me dices eso como partitura para sonido, no es un cuerpo para darle forma a través de esa composición de la frase. Tiene un significado propio esa textura ciega. Una textura audible sería, desde esa dimensión, distorsionada. Podría hacerse un trabajo con sensores, una textura ciega pero que suena y que vaya haciendo cruces con la tecnología.

P: ¿En qué piensas cuando decimos Era digital?

A: En los dedos, el dedo. Me pasa que encuentro alucinante las posibilidades de comunicación que entrega esta época. Todo lo que está sucediendo a nivel de entregas a distancia, que yo pueda enviarte una voz por medio del dispositivo y que tu puedas modificarla, hacer obras colaborativa sin tener que ir corporalmente a algo. Sin embargo, tengo una reparación con lo real, no tener el cuerpo del otro mas cerca, aunque una pueda igualmente elevarse dentro de esa dimensión menos palpable, me gusta más la idea de poder salir de la "situación pantalla" para poder acercarse al cuerpo de la otra/ el otro.

P: ¿Me podrías nombrar alguna o algún autora/or contemporánea/o que trabaje con la voz y la fijación de sus sonidos? ¿Qué obras mencionarías? (pueden ser links).

A: https://sites.google.com/view/gregoriofonten/inicio y un dibujo musical de Gregorio Fontén.

B1.f Partituras vocales. Jaap Blonk. (Holanda).



Fecha: 12 de Mayo de 2024.

Carácter: Vía e-mail.

http://www.jaapblonk.com/

https://en.wikipedia.org/wiki/Jaap_Blonk

https://jaapblonk.bandcamp.com/

P: Dear Jaap, a while ago I had an interview with Eduard Escoffet and Dirk Huelstrunk, I would like to be able to apply more or less the same thing to you. I am using the concept of expanded poetry in research to talk about how poetry moves and materializes in new means of writing and reading, including sound and performance. What can you tell me about this?

J: This is a very general question…yes, traditional, or regular, poetry can be expanded in several ways.

- By asemic (non-semantic) writing, using either regular alphabets, the International Phonetic Alphabet (IPA) or individual notations. These latter can be functional in terms of representing sounds, or non-functional and independent.
- By combining recitations with instrumental or electronic sounds
- By altering (processing) voices by electronic means
- By going completely into the visual, not using any language sins at all any more

P: What do you understand or what information do you control about expanded poetry as a concept applied to literary experimentation?

J: First of all: experimentation is not a form of writing, it comes before writing. It is a form of investigation. I experiment in various ways: spontaneous improvisations, the use of mathematical structures, the use of chance procedures, the use of visual processing with computer programs I write.

P: Has experimentation become a canonical form of production?

J: Referring to my previous answer: experimentation is not a form of production, let alone of canonical production. Experimentation is a form of research that comes before production.

P: Regarding the creative process, how do your works operate in terms of the links between text and image, image and sound?

J: Links between text and image are mostly intuitive in my work. Images should not picture the text directly, but make sense in terms of visual art. Sometimes images come first, sometimes text comes first. For the production of sound, images can be functional scores giving directions to specific sounds. But they can also be a basis for intuitive sound production, where one and the same image will give a different sound result with every performance.

P: What does the concept of "fixation" mean to you when we use sound as a means of expression?

J: Fixation can happen by making a specific notation that makes repetition possible.
Some of my works do not have this, but I have memorised the way they should sound, so I can repeat them in the same way. Ultimately fixation happens when a sound recording or video is made.

P: Could you attach two scores or diagrams of yours of visual or sound poetry, where the link between audio and poem, graphic score or something like that can be appreciated (300 dpi).

J: I have attached an older phonetic score “Rhotic”, a recording is here:
https://jaapblonk.bandcamp.com/track/rhotic-phonetic-etude-nr-1
I have also attached a PDF with an explanation of this piece: “Rhotic_Notes”. And a more recent one: the first page of “Two Abstruse Questions”. I do not have an audio recording of this.

B1.g. Letter Press. Gerard Altaió. (Catalunya).



Fecha: 02 de Enero 2020

Carácter: Presencial

Duración de la grabación: 50’ 10’’

https://altaio.net/

P: Hola Gerard. Vamos a conversar de todo un poco, fijación pero también asuntos sobre la temporalidad en el arte que me interesa contrastar información más adelante. Gracias por querer abrirte a mis preguntas. A ver, para partir… ¿En qué momento de tu producción comienza el trabajo con tipos móviles?

G: El 2015 a la vuelta de China.

P: ¿Y cómo descubres, o cómo llegas a ese tipo de plasticidad?

G: Desde pequeño siempre he estado con autoedición, edición de revistas, auto publicación o publicaciones para otros, siempre. Guillotina, fotocopia, los mecanismos que sean, transfers... Siempre hay una búsqueda de mecanismos de reproducción y publicación que no tienen que ser necesariamente mecánicos, sino también artesanales; pero siempre de reproducción.

P: ¿De reproducción digital también?

G: Sí, lo que pasa es que es más la cosa de Bob Cobbing, fotocopias, celoutek, que es algo a lo que siempre tienes acceso de una forma inmediata y fácil; no tenemos acceso a herramientas muy complejas, como pueden ser el offset o la tipografía. En China estaba con el proyecto de una revista en ropa, que no salió, que era con serigrafía, etc. Al volver se juntó la cosa con Eugenio Tiselli, Martín Bakero y Eduard Escoffet, con quienes ya estábamos hablando cuando estaba en China de montar redes sonoras, pero más como una editorial, y mi idea allí era incluso hacer el papel y todo, pero desde China, que era factible. Ya conocía L’Automàtica cuando vivía en Beijing, y al volver me pareció que era el paso natural. No hacerlo todo, porque hacer el papel, la pasta de papel aquí es complicado, no están las piscinas ni nada para hacerlo; en Beijing tenía un amigo que tenía las piscinas.

P: ¿De qué se trata ese procedimiento?

G: Puedes hacer el papel de varias formas. Puedes coger periódicos, triturarlos, los tienes que meter en el agua, hacer una pulpa, esto con papel que ya existe, pero como si fueran unas mallas, casi como si fuese una pantalla de serigrafía.

P: Es como hacer reciclado…

G: Sí, como el papel artesanal. La idea era volver... editar poesía de vanguardia, pero hacer todos los pasos como en el siglo XV. Y después imprimir con mecánicas diferentes. Cuando regresé aquí, a Barcelona, L'Automàtica era el sitio natural para todo esto. Además siempre he estado imprimiendo...

P: ¿Sientes que vas recogiendo de atrás para poder trabajar en lo que viene?

G: No. Si hablamos de fijación, es más bien la cosa fija...

P: ¿Prefijo o sufijo?

G: In-fijo. Ni prefijo ni sufijo. Yo creo que no cambiamos tanto, en el fondo, que las paranoias o las formas de hacer, lo que te interesa, lo que te está definiendo, rápidamente... si es que estás en el camino del que estamos hablando, el camino creativo... y también hay variaciones, hay cosas que vas acumulando, cosas que cambian.

P: En el proceso o el resultado de la obra…

G: Es que me cuesta mucho diferenciar la obra del proceso. Para mí la obra se define en el proceso: van juntos. Pero la obra va sola; cuando la obra está, ya está ahí, no depende del autor. La obra no habla de lo que el autor haya podido pensar, no creo en la intención, no creo en el mensaje. No lo sé. El proceso y la obra no tienen por qué ir juntos, sí que ésta es consecuencia del proceso.

P: Y en cuanto a fijación y esa suerte de caos…

G: No sé si tenga que fijarlo. Yo creo que hay obras que no fijan el caos, sino que provocan el caos, que llegan a hacer una pieza que necesita el caos para poder funcionar, y que provoca el caos en aquel que intenta accionarla de alguna forma, como lector.

P: Y cuándo escribes una partitura o un poema sonoro…

G: Hace poco tiempo que soy consciente de un espacio de poesía sonora dentro de mi trabajo. No quiero decir que no la haya hecho, sino en el sentido de ponerle la etiqueta.

P: ¿Te gusta más hablar de poema sonoro o de partitura?

G: Me parece que nunca he hecho partituras, en el sentido puro de una partitura, más bien unas reglas de interpretación. Lo que pasa es que toco la flauta desde los 14 años, y siempre me ha interesado la música contemporánea, no la clásica, y una de las cosas de las que me estoy dando cuenta últimamente (y ahí sí que estaría el caos, pero un caos interno, que de pronto dices ¿pero qué estás haciendo?), es que nunca había conectado la parte de músico con la parte de poeta. Seguramente estaban conectadas y estaba haciendo lo mismo en las dos partes, pero es como una división interna de dos personajes que no se comunican. Últimamente, con más cosas de poesía *noise,* hay una conexión. Pero en todo lo que hago con poesía *noise* no hay partitura, son ejercicios.

P: Estamos trabajando continuamente con la decisión...

G: Sí, el tiempo, el presente. He hecho mucha performance antes, y ahora estoy volviendo a ello, y creo que me interesa este lenguaje. No es que no pueda haber una partitura, es que la partitura no define lo que va a pasar, sino que la partitura es una sintaxis, casi. O más que sintaxis, una gramática, que incluso es más facha que la sintaxis, algo que te impide hacer otras cosas, unas normas de juego, unas limitaciones.

P: ¿Estamos fijando un lenguaje desde ese punto de vista?

G: No lo sé. Yo creo que al menos yo intento no estar fijado.

P: Y desde el punto de vista del escritor ¿Cómo compones tú la pieza *Enésima Tesis Topogramática*?

G: La *Enésima Tesis Topogramática* es un proceso largo, es una pieza para esta revista, que se llama Señal, con un pintor, que es Jesús Galdón, y la tesis de la pieza es vaciar la lengua del paisaje y devolver la lengua al paisaje. En la plaquette, es un poema que empieza en forma de poema, pero ya descompuesto, luego vas viendo que se compone como un mapa, pero sigue el poema, y finalmente es como una captación de esta zona, que es Baibé, Olià, Nas, Alp, en la zona de La Cerdanya, que representaría cuando haces el mapa topográfico desde arriba, del satélite, con las montañas y todo el paisaje, que es una lengua, que es el territorio, la topografía como lengua.

P: Es un paisaje en la página.

G: La idea en concreto, era la búsqueda de algo que sí es una fijación, de cómo las variantes fonéticas, morfológicas, de una zona muy concreta de Cataluña y del catalán, que es esta zona

de La Cerdanya. Entonces yo fui allí, a hablar con todos los payeses y los que viven allí desde siempre, e ir vaciando en unas entrevistas muy largas, como lo estás haciendo tú ahora, con los viejecitos, las palabras; desfijando, para volver a fijar en este caso, porque el preconcepto allí está fijado por el paisaje, o más que por el paisaje (que es algo más romántico), por el territorio, por la topografía, por el terreno, la tierra misma, lo que está debajo, que por sí mismo tiene una forma y tiene unos componentes químicos, que se corresponden con las variaciones lingüísticas de los que viven allí, una cosa orgánica. Allí lo que hice fue un vaciado de lenguaje, buscando las palabras diferenciales (si aquí decimos patata allí dicen *trumfa),* buscar todas estas variaciones y particularidades, fenómenos meteorológicos como el *torp*, que es el viento que surge cuando acaba de nevar, que es algo muy agresivo, todas estas cosas muy específicas, y después recomponer todo esto como un poema clásico, de alguna forma, destruir el poema clásico, romperlo y quedarse solo con las sílabas, las sílabas propias y particulares del idiolecto del espacio, de este terreno en concreto. Después, a estas sílabas que al final es como si condensaran esta tierra que casi te puedes meter en la boca, devolverlas a una configuración final plástica, devolver todo lo que has sacado: es como ir sacando palas de tierra de ahí y devolverlas, es decir, no extraerla y solo hacer una obra de arte.

P: Como sacar la lengua y volver a entrarla.

G: Sí, este círculo me parecía interesante, que al final es una obra de arte, una pieza, poesía visual, que tiene que ver con poesía fonética evidentemente... Tampoco es poesía visual, pero es una pieza plástica, que en el fondo lo que hace es devolver la lengua al lenguaje, hacer visible algo que ya estaba allí y que era patente, pero que no era del todo visible. Desde ahí fijas o desfijas, no sé... Hay un proceso de fijación y *des-fijación* que es constante, porque esto está fijando, pero está fijando algo que ya está fijado, porque son montañas, y las montañas están fijadas.

P: Y en ese constante, en ese repetir, nos encontramos con otro movimiento similar, pero ya no dentro de un espacio topográfico. ¿Cómo se relaciona el valor sonoro de la imprenta, qué pasa con esa constante, esa repetición en la fijación? ¿Qué valor le das?

G: Personalmente, más que como creador, le doy valor... El que tiene las fijaciones soy yo, y no la obra. A mí me encantan los ruidos, me gusta más una radio que no sintoniza que una que sintoniza.

P: El valor repetitivo...

G: El *jjjjjj* [onomatopeya de estática], la tele antes cuando se quedaba con la nieve. Son cosas que desde pequeño te interesan y luego terminas haciendo. Te das cuenta de que ya te interesaba

esto sin saber lo que era. Pero las máquinas, evidentemente, están todo el rato haciendo unos ruidos constantes.

P: Por eso te preguntaba, a partir de esto, qué era para ti un sonido estable. Porque estos son sonidos que se mantienen durante un tiempo determinado…

G: A mí me da la impresión de que la máquina cada día habla, y cada día te dice una cosa diferente, con esos ritmos, xxx [onomatopeya de proceso maquinal repetitivo]. Cada día oyes una cosa diferente. Por eso digo que el que tiene fijaciones soy yo, más que la obra. La máquina te va diciendo cosas. Hay algo que a mí me conecta, el ruido de la máquina de impresión. Me acuerdo mucho de pequeño de la fábrica textil de mi abuelo, y tengo la luz, los olores, el tacto, muy presentes, y entrar allí, y los telares, xxx [onomatopeya de percusión maquinal repetitiva]. Había cuarenta telares, y las llançadoras (no sé cómo se dice en castellano [lanzaderas]) dando los golpes. El ruido de la máquina de telar es brutal, es como un concierto muy bonito. Es una memoria que tengo muy presente, me acuerdo de ello y me acordaré, supongo, toda la vida. Eso sí que me conecta, todos estos ruidos industriales de las máquinas, que le dan diez mil patadas al tecno, y que son muy bonitas. Lo que más me interesa del ruido de las máquinas es la conexión entre la operatividad, es decir, lo que tienes que hacer, la función o la ejecución de lo que estás haciendo como trabajo, con el ruido que la máquina hace, cómo te pauta, ahí sí que hay una partitura muy bonita, muy interesante y muy necesaria. Porque las máquinas te están diciendo: "saca la mano de aquí", "esto no está funcionando", "este papel está entrando mal", y todo esto a través del ruido. Llega un momento en que no hay nada visual, sino que solo está el ruido.

P: Es decir, cuando se rompe con la estabilidad de ese sonido…

G: Claro, hay un hilo que entra mal, y aquel telar hace otro ruido. Ya sabes que ahí está pasando algo. Es interesante. Ellas son máquinas, son muy regulares, pero a la vez tienen mil pequeños detalles de los que quizás no te das cuenta o no les das la misma importancia si no tienes esta fijación hacia el sonido, la atención por detalles, la obsesión por intentar entenderlo todo.

P: Pero la operación de la máquina, por repetición, genera una suerte de fijación de un ejercicio que viene dado por lo repetitivo. Tú hablas de una memoria sonora, que te deja una suerte de fijaciones frente a una idea. Hablemos de la palabra impresa, cuando se imprime una pieza, lleva un morfema que trabajas a través de la elección tipográfica. ¿Cómo te relacionas con esa transferencia?

G: Para mí no hay relación, son dos procesos distintos. Una ejecución de impresión es un trabajo que tiene mucho de artesano. No me estoy fijando: estoy creando, estoy reproduciendo. Ahí sí

que hay una fijación, en el sentido puro de fijar una obra, de fijar un mensaje (aunque no me gusta la palabra mensaje), incluso fijar algo que se está moviendo y dejarlo estático. Pero es como otro yo. No tiene nada que ver con el yo creador.

P: Y si el *yo* creador se sitúa en un lugar en que tú estás dibujando un poema con letras, ¿cómo se hace el debate entre el dibujo de una letra, como ente creador, y esta composición de un dibujo con letras, pero de manera mecánica, en datos móviles, de letras móviles. Hay una distancia...

G: Depende de cómo te lo tomes. No utilizo la tipografía solo para reproducir; hay momentos en que la propia técnica y el material son espacios de experimentación, de cambio, de buscar cosas nuevas. Lo que pasa es que no siempre estás haciendo esto.

P: ¿Piensas que puedes estar olvidando el sentido del objeto?

G: Digamos que puedes coger un lápiz e intentar reproducir lo que estás viendo, o puedes coger un lápiz y empezar a agujerear el papel. Y el instrumento es el mismo. Estás haciendo cosas muy diferentes con el mismo papel y con el mismo lápiz. Para mí, cuando estás reproduciendo con el lápiz intentando dibujar lo que ves por la ventana, allí hay una fijación, claramente.

P: Porque fijar es una manera o acto de reproducir…

G: Tiene que ver con la psicología, directamente, y los parámetros sociales, y lo que es representar, y lo que es positivo, y lo que se puede hacer correctamente, las normas morales, e incluso el valor de transacción económico que puede haber por detrás. Es decir, tiene que ver con la fijación en el sentido malo de la palabra, casi fascista, en el sentido de continuidad, de perpetuidad, de inmovilismo, de tradición, de rigidez, casi. En cambio, para mí coger el lápiz y empezar a hacer agujeros, implica que estás hablando del material, ahí no estás hablando tú, está hablando el material. ¿Qué fijación hay? Ninguna.

P: ¿Y eso tiene alguna posibilidad de interpretación, si otro lo coge?

G: Cualquiera va a interpretar, da igual lo que hagas. Ahí está la dificultad del Dadá o de los procesos de los 70, textualistas, etc., que es lo que hago, en el fondo, en mi obra. Buscas no hacer nada y no decir nada, y no provocar nada, que no haya mensaje, pero es imposible. Es una contradictio in terminis. Pero por suerte somos suficientemente humanos, en el sentido de poderlo entender.

P: Hay un reconocimiento, por ejemplo, volviendo a la idea de Kaprow, que decía "Yo reconozco

un arte-arte, un anti-arte y un no-arte". Nosotros estamos hablando desde el lugar del no-arte.

G: Lo que pasa es que es un no-arte que tiene mucho de anti-arte también, y que tiene un discurso a la contra.

P: Pero al hacer el discurso a la contra, de todas formas estás boicoteando la misma creación. Estás diciendo "Yo no hago esto", pero en el fondo...

G: Todos somos artistas. Yo creo mucho en esta idea de Beuys. Hay gente que somos artistas profesionales, si se nos quiere llamar así, que hemos decidido dedicar el tiempo de nuestra vida a esto, en un sentido económico también, y de forma de vida, pero todos somos artistas. Todos estamos haciendo arte todo el tiempo, pero no todos lo exponemos en un museo. Me interesa más, en este sentido, el que no lo expone en un museo que el que lo expone en el museo. Lo digo sinceramente: a veces vas por la calle y ves a alguien que está atándose los cordones del zapato, y te dices que si esto mismo que está pasando estuviera en un escenario, sería la danza más contemporánea, más que Pina Bausch, más que Cunningham. Pero no, es un tío en la calle atándose los zapatos. Es ahí que me interesa un punto de la fijación, pero la fijación del lector, en este sentido. Me refiero a que fijan la imposibilidad. Para mí es más importante el acto de lectura que el acto de escritura. Entiendo que es más creativo el acto de lectura que el acto de escritura, el acto de recepción que el acto de emisión. Pero para ser un receptor creativo, tienes que desfijarte. La sociedad y todo está montado de tal forma que anule la posibilidad de que alguien haga una lectura creativa.

P: ¿Y frente a la existencia de una velocidad simultánea entre lector y emisor?, que es un poco lo que estás diciendo, y ahora me acerco a la figura de Michel Chion a través de un concepto que él llama cronografía, que sería referirse a las artes que trabajan sobre el tiempo fijado, pero a una velocidad totalmente simultánea, exacta ¿Cómo aplicaría esto a tu trabajo?.

G: Bueno, siempre he tenido este punto de vista... No lo sé. Lo veo más en las cosas más relacionadas con la performance. Ahí sí que está la cronografía, directamente implicada. Porque en la performance en sí no hay un emisor, todo el mundo es emisor, es algo que se hace colectivamente: es decir, la performance bien entendida. Hay mucho teatro-performance... Ahí sí que algo pasa, que además se te escapa de las manos, y tú estás provocando algo, algo que tú empiezas, pero que a veces la reacción del público te conduce a otros sitios, y el público deja de ser público, y pasan a ser también emisores y lectores a la vez. Es muy interesante. Pero creo que fuera del trabajo de performance, esto se da en muy pocos espacios y muy pocos momentos. Alguna vez tenía pensado hacer una instalación de poesía digital que fueran unas pantallas en blanco, o un gran écran en blanco, y que cada uno que entrara lee y borra el poema a la vez. Que

tuvieras una tela en blanco, y cuando tú miras aparecen las palabras, y tú vas moviendo y ves, pero si vuelves atrás ya no aparece. Por tanto, eso sería una lectura-escritura en el momento y de solo una vez.

P: Se fija y desfija, otra vez.

G: Ahí habría esa cronografía que dices: has escrito un texto, lo has puesto ahí, y hay un programa o un software, pero eso no pasa hasta que tú no estás ahí y alguien lo lee, y cuando el que lee mueve el ojo de formas diferentes, se escribirían cosas diferentes, el texto aparecería en formas diferentes. ¿Cómo lograr esto con algo impreso tipográficamente? Es imposible.

P: Tú estás nombrando un tipo de *aparataje artístico* o creación visual que una vez se ve rozada por *el toque* del ojo ya no vuelve a ser nunca más lo de antes. ¿Es irreversible esa pieza de arte en este sentido?

G: No creo, de hecho, que todas las obras sean irreversibles, pero deberían ser irreversibles, como un imperativo categórico kantiano. Porque allí el arte tendría un sentido transformador o anónimo, o colectivo, donde no existiría esta cosa de "el artista". Sería algo mucho más interesante en el sentido de que repercutiría en tu vida, te provocaría.

P: Boris Groys tiene unos ensayos sobre el arte transitorio. En términos de fijación, de documentación de una performance, que es una acción que determina unas situaciones que nos interesan... Pero una vez se ha documentado y se ha colgado en Internet, él dice: esto ya no se trata de un hecho artístico, no se trata de un evento estético. Una vez que está en el Internet, esto ya no es arte, sino que se trata de informaciones sobre arte. ¿Qué te parece? Esto lo he ido hablando con otras/os artistas que aparecen en la tesis…

G: Me parece un poco esencialista, casi heideggeriano. No sé si estoy muy de acuerdo.

P: Pero pensando en el sentido de lo transitorio, *La voz fijada* en sí podría ser un hecho de irreversibilidad, más que de fijación, en toda plena contradicción.

G: Entiendo que lo que comentas ahora tiene que ver con que la performance, una vez que está registrada, deja de ser un hecho artístico y pasa a ser un documento sobre arte. Desde ahí, el único momento artístico que habría en un poema sería cuando el escritor lo está escribiendo. No, lo siento. Es al revés, casi invertiría los términos: arte es lo que está colgado en Internet, porque hay una lectura y ahí hay algo que tiene un sentido, no cuando el artista está emitiendo un mensaje, aquello es idolatría del yo. No, no me interesa para nada. Invertiría casi por completo la terminología y la teoría, me provoca un rechazo enorme esta idea del autor-emisor. Que una

performance o un poema sonoro, que tiene mucho también de temporalidad, del momento en que está pasando aquello, si después lo estás escuchando en registrado, si es que tiene más o menos valor...

P: ¿Pierde irreversibilidad? ¿Gana en fijación?

G: Yo creo que no pierde, sino que gana. Glenn Gould decidió no hacer más conciertos, ya que la música no había que ir a escucharla en un concierto, que era una cosa para burgueses, snobs, y era un acto social; la música se escucha en casa con un disco, bien grabado. No el concertista que está ahí nervioso... Para escuchar a Bach, lo grabo bien, y yo te doy un disco con la grabación bien hecha. Hay una repetición, si quieres, y una posibilidad de re acceder a la misma información. Pero no me parece que la repetición sea contradictoria a la irreversibilidad. Más bien al revés. Es muy desde la posmodernidad decir esto, muy desde Deleuze, pero lo veo así, creo que la repetición es lo que fija una irreversibilidad, mientras lo que es un acto único o exclusivo, y especial y diferente, es un milagro. Y los milagros no fijan irreversibilidad, los milagros fijan perpetuidades, fijan la continuidad absoluta del orden establecido, y le dan un orden, una excusa, una razón de ser. Y a veces desde el arte, parece que hay una cierta confusión entre el lenguaje del mesías y el lenguaje del artista.

P: Y en términos de procesos experimentales ¿Cómo vives tú la experimentación, cuando todo lo que se vive actualmente es experimentación?

G: Lo vives como una crisis, una dificultad precisamente en ser experimental cuando la *experimentalidad* es un canon. Quizás la palabra es humildad, y sinceridad con el proceso. No tanto querer ser experimental: a mí me da igual si es o no experimental, no necesito la etiqueta de arte experimental. Necesito una etiqueta de: hago esto porque me apetece hacerlo y punto, y si resulta que es experimental, bien.

P: Estoy pensando ahora en Mark Fisher y sus escritos sobre arte y capitalismo realista, que nos llevan a pensar y configurar nuestra propia práctica artística desde un lugar que también se somete a la estructura sistémica, actual. ¿Me puedes contar brevemente de *Son:horas?*.

G: *Son:horas* sale precisamente de preguntas que tienen que ver mucho con esto, y desde la poesía radical, experimental y vanguardista, y Fluxus, y absurdos, etc... De pronto, parecía que lo más radical y experimental, y contundente que se podía hacer, era ser canónico, y hacer libros otra vez, y volver a lo impreso, cuando veníamos todos del libro-objeto, etc., y de pronto fue: no, vamos a hacer una editorial de libros, que además no queremos que sean libros-objetos, volver hacia lo artesanal.

P: O sea, para ti no hay principios de producción para un libro-objeto.

G: Sí que los hay. Lo que pasa es que creo que hoy en día el libro-objeto, es decir, coger una piedra y meterle un QR que te lleva a una página web que te da unas instrucciones para que te vayas a la montaña y ahí donde estaba la piedra hay un papel... Es tan clásico...

P: Retro-maniaco.

G: Y repetitivo también.

P: Es la nostalgia de la que habla Simond Reynolds. Dice que estamos enfermos de nostalgia, y no podemos dar con la identidad de lo actual.

G: Pero esto siempre ha pasado, la diferencia entre el Dadá y el surrealismo, o la diferencia entre Fluxus y los mismos letristas. Siempre hay un arte experimental, radical, que en el fondo no deja de ser la voz de su amo, y otro que quizá rompe más. Para los libros-objetos, sí que hay una receta fija, porque hay una historia muy clara de lo que son: puedes ir a la boîte verte de Duchamp, e incluso antes. Hay una pasión, y una vinculación, que para mí es connatural entre la escritura y las artes plásticas, donde el libro-objeto, que siempre ha sido hecho por poetas, tiene una tradición y un lenguaje propios...

P: Un lenguaje fijo.

G: Sí. Y muy claro. Porque además era una de las formas que tenían los poetas que tenían amigos pintores, escultores, etc., de sobrevivir, porque hacían el libro con el pintor, y se vendía el libro porque era del pintor, no porque fuera del poeta.

P: Y en ese sentido, ¿qué tratamiento de la imagen aplicas a las producciones que generas en Son:horas cuando invitas a un poeta? ¿Qué le propones, en el sentido de tratamientos de la imagen?

G: Lo que pasa en Son:horas es que quien marca las pautas de la imagen es el propio material, y es ahí donde es interesante la tipografía y trabajar con este tipo de técnicas.

P: Estamos hablando del tratamiento de la imagen.

G: En la tipografía lo que manda es el material, y esto es interesante. Cada poeta tiene su lenguaje, su obra, su discurso, pero en el fondo es toda una obra y un discurso que queda roto, queda determinado por lo que se puede hacer físicamente con la tipografía. Es interesante ver por ejemplo que toda la poesía concreta está *hiper* relacionado con la técnica con la que se hace. La

tipografía es la que da esto, no otra cosa. A veces pasa con los poetas que vienen, que quizás tienen una obra, o trabajos, aunque sean digitales, que están más influenciados por su propio campo creativo, de poesía concreta, por ejemplo, o de poesía fonética, partitura, tipo Heidsieck, a los que les es muy fácil utilizar la tipografía para hacer su obra. En cambio, vienen otros poetas, que pueden tener una obra como Blon, que puede tener una obra fonética o sonora que está muy bien, pero que no tiene nada que ver con aquello, que no sabe cómo gestionar aquello. Son relaciones muy diferentes con la propia técnica, pero la técnica determina. Lo que terminas haciendo es buscar qué es lo que puedes hacer con aquella técnica. Es una voz propia.

P: Una voz propia que tiene esta suerte de alfabetos imaginarios, que tiene una complejidad, una cantidad y una cualidad, de morfemas, fonemas, historias que rondan por ahí que conforman al final el vocabulario imaginario de cada autor o autora, o conforman este lenguaje fantástico, que se traduce en unas técnicas propias. Un poco para ir cerrando, ¿qué es para ti un código?

G: Si hablamos de Son:horas, el tipo de papeles que se utilizan, de colores de tintas, y el espacio que tiene la máquina, la matriz, qué tan grandes puede ser, cuántas letras tienes en el cajón... Todo esto es un código, y es el código el que determina que las piezas de Son:horas, que si las ves te das cuenta de que son de poetas muy diferentes, y tienen todas una cierta similitud, y en el fondo por ello puedes identificar que se trata de Son:horas. Por eso decía, en la poesía concreta pasa un poco lo mismo. Son:horas tiene un código, no voluntariamente, tiene un código porque con las herramientas que utilizas no puedes hacer más, por mucho que quieras experimentar. Esta idea de pensar que si uno es experimental puede hacer lo que quiera es mentira. Experimentar no significa querer hacer lo que a mí me da la gana, experimentar quiere decir coger una cosa que tiene un código muy fijo y muy concreto y que siempre se ha utilizado de una determinada forma, buscar qué más códigos existen o qué otras cosas puedes hacer, pensando que puedes inventar códigos nuevos. Lo que descubres al final es el código real de la cosa. Es decir, si intentas utilizar el barro para hacer vasos, y en vez de pensar que un vaso es siempre redondo y las paredes son delgaditas, experimentas y haces un vaso diferente con el barro. Al final lo que vas a descubrir es cuál es el código del barro, porque no lo puedes llevar más allá de lo que el propio barro te puede dar.

P: Cavas la tumba para encontrar el muerto…

G: Sí. Al final al experimentar, seguramente, sí defines códigos y descubres códigos, pero no tienes por qué reinventar códigos o cambiar códigos.

P: Y en otro sentido, ya casi una de las últimas preguntas, ¿qué es para ti el intérprete? Diste una

imagen muy bonita al principio de la entrevista, que tenía que ver con este vaciado de lenguaje, cuando hablábamos de la publicación.

G: Yo odio la figura del intérprete. En propia creación jamás está. No soporto hacer un poema dos veces, no lo entiendo, me pone muy, muy alterado. Pero luego, cuando ves danza, o teatro, o música, que hacen siempre lo mismo, me gusta también verlo. Pero jamás me pondría en este espacio. Me cuesta entender desde la creatividad el repetir algo dos veces, que es para mí el intérprete. Por eso decía antes, lo de la parte de flauta, ahí es donde está la desconexión entre toda mi formación musical de muchos años y la parte creativa. Porque cuando toco la flauta soy un intérprete, no soy un creador: tengo una partitura, ejecuto aquello, y sí, claro que es creativo: puedes hacer un sonido de muchas formas, puedes soplar de muchas formas, y puedes tocar una misma pieza de muchas formas. Pero eso es interpretación, no es creación. Y por ahí está la parte que me interesa de la música del siglo XXI (y sobre todo la música después de los 50), donde las partituras no determinan lo que hay que interpretar, y ahí hay un espacio para que dicho intérprete no sea intérprete, sino que sea un performer más.

P: ¿Con qué dispositivos trabajas tú? ¿Cómo se hace esta trama, esta urdimbre entre la tecnología y tu trabajo experimental más mecánico?

G: Yo trabajo con tecnología, sí, trabajo mucho con ordenadores y puedo trabajar con algoritmos. Pero por ejemplo, detesto utilizar un Kaoss Pad, o utilizar loops. Si tengo que hacer un loop, lo hago yo con la voz, para que no sea un loop mecánico: me parece mucho más interesante, y también evidentemente más difícil. Repetir una misma palabra durante no sé cuánto tiempo, y que suene igual, es infinitamente más difícil.

P: Y las corrientes artísticas con las que se identifica tu trabajo...

G: No sé. Desde el letrismo, el situacionismo, Fluxus evidentemente, toda la segunda vanguardia. En términos más concretos de poesía, Chopin, mucho más que Heisdeck, la experimentación natural y caótica, porque es necesario que sea caótica. La experimentación no puede ser no-caótica, en el sentido que una cosa que está reglamentada y que no tiene el caos dentro de su propio sistema, ya no puede ser experimental, sino que canónica. Aunque hoy en día lo experimental y lo vanguardístico es ultra-canónico.

P: ¿Me puedes decir uno o dos autoras o autores que a ti te hagan sentido de producción, del siglo XXI, referentes a la voz fijada o a lenguajes no convencionales?

G: Desde la voz y desde la parte más sonora, dos, el abuelo y el hermano. Henri Chopin...

P: Y producción del siglo XXI...

G: Joerg Piringer. Me parece el referente de ahora. Creo que es alguien que tiene mucho interés, y que me encanta. Por otro lado, no me iría tanto a la voz...

P: Puede ser alguien que tenga que ver con fijación gráfica...

G: ¿Tiene que haber nacido en el siglo XXI?

P: No, con producción en el siglo XXI, y activo.

G: Por reivindicar referentes locales, Carles Hac Mor.

Gracias Gerard.

B1.h *Fijar la vista*. Constanza Jarpa-Luco. (Chile).

Fecha: 24 de Mayo 2022

Carácter: Vía Telemática

https://letrasenlinea.uahurtado.cl/una-sensacion-de-imagen/

P: Hola Constanza, algunas preguntas que te voy a hacer las he estado trabajando en relación a otras/os artistas, puesto que la investigación supone un trabajo en red que luego sirve para reflexionar sobre nuestro panorama actual de producción. En este sentido, estoy utilizando el concepto de poesía expandida para hablar de cómo la poesía se desplaza y se materializa en diferentes medios de escritura y lectura, esto se puede apreciar en distintos momentos. Ahora, ¿Cómo se vinculan la literatura y las artes plásticas al principio de tu producción? ¿Qué mecanismos de representación utilizas actualmente? Me puedes contar un poco…

C: Diría que más bien utilizo diversos soportes para darle apertura a la literatura en obras de carácter plástico. Con eso quiero decir que los textos o poemas que incluya en mi trabajo no quieren estar ahí para necesariamente para ser leídos como textos sino que en lo posible se manifiesten como imagen, aunque los textos que utilice sean siempre en mi idioma y legibles. Entonces, el texto está ahí en mi trabajo en principio por querer ser imagen. Actualmente desarrollo una investigación sobre mecanismos de transferencia de imágenes y textos derivados del sistema offset que finalizará en una publicación impresa experimental que se titula “Fijar la vista”.

P: Si pensamos en la página como un dispositivo de transferencias y de cómo *performa la palabra* en ella, ¿qué relación en términos de composición y transdisciplina observas en la producción contemporánea?

C: Hace un tiempo observo que desde el “mundo de la escritura” existe una necesidad o una inquietud cada vez más fuerte por acercarse a lo plástico y a todo lo que rodea a la producción de obra impresa. Como si la palabra no bastara para estar impresa sobre una página sino que necesitara de otros soportes, imágenes, experimentos, etc., que le den un lugar quizás ya no el

que ha tenido siempre, dentro del libro seriado en un estante en la librería o la biblioteca, sino que forme parte de objetos mas amplios, de pronto que se exhiban como obras plásticas en galerías, en circulación en ferias o en circuitos mas pequeños. Y al revés, veo también que desde las artes visuales nos acercamos a la literatura, ya sea desde el ejercicio de la escritura o desde la incorporación de la palabra en las obras. Son ejercicios que se realizaron en paralelo y colectivamente, por ejemplo desde las vanguardias históricas, y que poco a poco se han ido retomando, quizás por la llegada, más desde el mundo académico, de los conceptos de transdisciplina o interdisciplinar que incentivan dichos cruces, porque desde el arte los cruces han estado siempre.

P: Por último, si hablamos de las fronteras entre lo visual, lo textual y lo sonoro, pensando en cómo la literatura se expande entre una variedad de formatos más allá del texto como mencionas, ¿a qué artistas te recuerdan estas operaciones? ¿Hay algún proceso con tus alumnos que quisieras mencionar?

C: Artistas referentes… se me viene a la cabeza de inmediato Ulises Carrión, no sólo por la expansión del texto hacia lo visual sino que también por sus operaciones materiales con el libro, la página y sobre todo el trabajo colectivo editorial. También pienso en artistas como la argentina Martha Dermisage, que me parece su obra genera un vaivén hermoso entre texto e imagen, y en esa misma línea de investigación, la artista mexicana Verónica Gerber Bicecci, con sus novelas con imágenes o ensayos experimentales.

Bloque 2. Voz y tecnologías.
Mapas, circuitos y otro tipo de lenguajes.

B2.a La voz y los lenguajes de programación. Lina Bautista. (Colombia-Catalunya).



Fecha: 10 de Mayo 2022

Carácter: Vía e-mail

https://linalab.com/

P: Hola Lina, gracias por aceptar esta entrevista. Lo primero que quisiera preguntarte es qué sería para ti un soporte de escritura en el lenguaje de programación…

L: Pues la programación es escritura, normalmente programamos utilizando un editor específico y queda guardado en archivos, aunque también depende del resultado de esa programación. Es como una receta de cocina, puedes fijar esa receta en un libro, o un pdf, etc. O también puedes ver el plato cuando haces esa receta.

P: ¿Qué es lo que se te viene primero a la cabeza cuando se habla de sonidos fijados?

L: … sonidos que se graban con ayuda de algún aparato para ser reproducidos cuando son necesarios. Se me viene a la mente una fotografía del sonido, en la que podemos volver en el futuro.

P: En tu obra *Desire Paths* (2021) ¿Cómo podrías definir la fijación de tus sonidos en formato de disco?

L: El formato define muchas características de la obra, desde la duración que está definida por la cantidad de surcos que pueden reproducirse sin que se vea afectada la calidad, definir una velocidad a la que se escucha correctamente, el grosor del disco del que depende la estabilidad del disco y la profundidad de los surcos. Decidir que la obra haya sido en vinilo ha definido aspectos como la duración, partir la obra en dos (contando con el momento en el que se cambia de cara), ser consciente de que habrá ruido y errores que acompañen la pieza, etc.

P: ¿Qué significaría para ti programar si pudiera entenderse esto como una especie de voz de nuestra época?

L: Programar para mi es al final escribir algoritmos que tienen diferentes resultados, son una serie de instrucciones que la máquina ejecuta, puedo decirle específicamente lo que tiene que hacer o puedo solo darle unas bases y pedirle que tome decisiones (basadas también en algoritmos). Para poder comunicarse con la máquina son necesarios lenguajes (de programación), para mi programar es hablar con la máquina, es mi voz en el lenguaje que usamos para comunicamos.

P: ¿Qué valor visual le das a la programación en el trabajo con sonido en directo o a tiempo real?

L: El hecho de ver lo que se está escribiendo es una ventana a las instrucciones que le damos a la máquina, de alguna manera es como poner subtítulos. El gesto interpretativo se encuentra ahí, podemos estar totalmente concentradas/os en escribir, tanto que la expresión parece nula, pero realmente en lo que escribimos es donde está la expresión. Poder ver cuando borramos algo o decidimos cambiar, o paramos de escribir porque tenemos que pensar en lo que viene, o incluso al mover frenéticamente el ratón, es cómo acceder a la mente de quien se encuentra arriba del escenario.

P: Volviendo a tu último disco *Desire Paths*, dice en un apartado de la Bandcamp: "una frecuencia que al permanecer en el tiempo se complejiza, se enmaraña, se vuelve ruido, melodía, canción y después, silencio". ¿Me puedes comentar un poco sobre la generación de este texto?

L: Es una especie de metáfora de cómo están construidas muchas de mis composiciones, mi manera de trabajar es a partir de una sola idea, de un solo elemento que se va desarrollando poco a poco, y que acompañamos durante todo su proceso vital. Es una frase que alguien escribió después de un concierto y se quedó como parte de mi *bio.*

P: ¿Te parece que la transducción de señales del campo sonoro tengan alguna semejanza con la transducción de imágenes visuales? Como pueden ser desde un esquema para un concierto y su siguiente decodificación visual por medio de algún software con el que trabajes?

L: Si, me parece que el proceso es el mismo, necesitamos una fuente (sonora o visual), normalmente esa fuente se digitaliza, se convierte en datos que la representan, en unos y ceros (aquí entra la programación, aunque muchas veces se utilizan algoritmos creados por otras personas). Una vez traducida la fuente a datos, podemos asignar esos datos a cualquier parámetro, ya sea sonoro o visual. Personalmente creo que es muy importante ser conscientes de que las transducciones hechas a partir de esta idea son arbitrarias, quien crea el algoritmo

decide cómo hace esa traducción, a qué le asigna según qué parámetros, hay una serie de decisiones que se deben tomar.

P: ¿Qué significa para ti el concepto de "arte generativo"?

L: Es arte al cual un/a artista genera un algoritmo para actuar bajo ciertas reglas, pero en donde no se especifica una pieza de principio a fin. Esos algoritmos pueden ser más o menos sofisticados o complejos.

P: ¿Me podrías nombrar alguna o algún autora/or contemporánea/o que trabaje en torno al arte de la fijación de sonidos? ¿Qué obras mencionarías? (pueden ser links).

L: Mas que un/a solo/a artista o una selección de obras, me viene a la mente este documental acerca de la música electroacústica en Francia: La *lucarne des rêves*: https://youtu.be/Onu2XwciOBs. Es muy inspiradora la manera en que tratan el sonido, una combinación entre lo manual, lo analógico y lo digital.

B2.b Composición algorítmica. Christian Oyarzún. (Chile).



Fecha: 07 de Mayo 2024

Carácter: Vía *e-mail*

http://www.error404.cl

https://soundcloud.com/imavoodoochild

http://vimeo.com/coyarzun

https://www.youtube.com/user/coyarzun

https://www.facebook.com/1MAV00D00CH1LD/

P: Christian, ¿De qué manera la dimensión de la palabra y la poesía podría ser "escrita", transportada o transformada, o bien habilitada por medio de la composición algorítmica? ¿Me podrías dar algún ejemplo?

C: Creo que por sí misma, la práctica o el ejercicio poético obedece a ejes de construcción algorítmica; ya sea desde la métrica o el cadáver exquisito podemos extraer un conjunto de reglas o procedimientos con los cuales escribir o componer algorítmicamente.

P: Tú utilizas la programación como medio de expresión, ¿Sueles incluir la voz en tus procesos? ¿Recuerdas alguna obra en particular? (Se pueden incluir links)

C: Sí, la programación es el medio fundamental con el que produzco obra y experiencias y la voz y la palabra han sido partes fundamentales de mi trabajo, ya sea como voz sintetizada, text-to-speech, o como sampleo. Algunos ejemplos: randomTalk (2011), con Arduino y SpeakJet; elAparecido (2014), donde corre un circuito llamado drunkDaisyBell, programado también con Arduino y SpeakJet; drifters (2019) composición algorítmica en p5.js, usando textToSpeech; n3M3510 (2019-20) sampleo y manipulación en vivo vía SuperCollider;

P: ¿Qué es el diseño especulativo y cómo opera en tu trabajo?

C: El diseño especulativo es una aproximación al diseño en el cual sus metodologías, procesos, técnicas, etc., son desplegadas con el fin de proponer escenarios futuros y preguntas/soluciones ante éstos. En mi caso lo he utilizado a veces formal y otras veces informalmente, como

metodología para aproximarme a mis propios procesos creativos, sobre todo en tanto para ir desarrollando una metanarrativa sobre la que se comienza a sustentar mi obra.

P: En tu obra *drumCircle []* (2015), cito: "un instrumento automático de percusión y luz compuesto por ocho tambores/focos mecanizados que operan representando el paso del tiempo. Distribuidos circularmente y apuntando hacia el centro de la instalación, estos módulos reproducen patrones de luz y sonido que se distribuyen bidireccionalmente por la sala proponiendo una experiencia ritual y técnica que reflexiona cómo la tecnología determina las nociones que tenemos del espacio y del tiempo". ¿Cómo se explica el evento temporal en tu oba? ¿Cómo opera la transducción de señales en tu trabajo y qué es lo que te interesa de esto?

C: En ese entonces (y aún) yo tenía mucho interés en desarrollar obras que tomasen información de sus entornos, valores físicos, en particular luz, temperatura y humedad (dewPoints[]). Cuando me invitan a exponer a la Bienal, lo primero que me surge es constatar que en una sala de Museo la luz, la temperatura y la humedad son constantes; entonces, ¿ qué es lo único que varía en una sala de Museo?: el tiempo; y ahí surge, sumado a la sala circular, la idea de hacer esta instalación. Para mí el concepto de la transducción estaba súper vinculado al proceso que realizan los sensores de convertir "la realidad" en una señal electrónica o digital, y en el caso de drumCircle [], este rol fue traspasado a los tamborcitos y sus piezos/parlantes, que van amplificando el gesto monótono de un tiempo mecanizado, de alguna manera neutralizando su paso.

P: ¿Qué sería para ti un sonido fijado?

C: Nunca había oído o leído el término. Imagino que algo así como un *sticker* sonoro; Como cuando andas con una canción pegada; o una textura que no te abandona, o algo que dejaste ahí y a lo que volverás. ¿Tal vez es un recurso poético?

P: Precisamente, la voz fijada viene a se una suerte de metáfora que busca demostrar por medio de diversos procesos creativos la acción de fijar los sonidos como una voz que define un contexto, que lo registra. ¿Me puedes adjuntar dos "dibujos o esquemas" de alguna pieza -mapa, partitura- donde se pueda visualizar la combinación de sonido-imagen?

C: Ohh sí, mira, este libro: redemptionSongs es el código fuente/cancionero de voodoochild/ de esa época.

P: Gracias Christian.

C: Gracias a ti.

B2.c *Una voz que es nuestra*. Carlos Edelmiro López. (México).



Fecha: 05 de Mayo 2024

Carácter: Vía *e-mail*

https://sinewavelover.bandcamp.com/

https://soundcloud.com/sinewavelover

http://www.sinewavelover.com

P: Carlos, en tu *bio* cuentas que eres "ordenador de sonidos", como parte de la belleza que esto transmite quisiera saber ¿Cómo sueles ordenar los sonidos, qué metodologías utilizas en tus procesos creativos?

C: Creo que no tengo una metodología específica, pero si me focalizo mucho en sonidos "concretos", la mayoría de mis procesos comienzan grabando. El *sampling* de los sonidos que nos rodean es una de mis prácticas más constantes. Te dejo una librería de sample del volcán Chichonal: http://www.sinewavelover.com/chichonal.html

P: Una vez des configuraste un poema mío ¿Para ti cómo es que se vinculan las palabras con los sonidos en términos materiales? ¿Una composición para voces te parece que sea un ejercicio de fijación? Como lo puede ser la grabación de las voces de un poema o a su contra la escritura sonora de las palabras que componen ese poema.

C: Las palabras ya sean escritas o habladas, guardan en sí mismas una carga sonora, pienso que un texto, pudiera ser una pieza sonora, dependiendo de la intención del que lo escriba/lea. No estoy seguro si una composición para voces sea un ejercicio de fijación, creo que dependerá de cada caso y la formulación de quién compone, en todo caso, yo soy de la idea que los sonidos son vaporosos, inaprensibles. Últimamente mucha de mi práctica se relaciona con las palabras y los sonidos. Una de las ideas a la cual le he estado dando vueltas es la recepción de la palabra hablada, como un acto de muerte y reencarnación. Alguien dice una palabra, esta muere en el

aire y reencarna en la percepción, léxico y cultura del que escucha. Te paso un proyecto que parte un poco de esta idea, y un texto muy similar que aún estoy trabajando:
http://www.sinewavelover.com/tzompantli.html
https://docs.google.com/document/d/1BEJ7wCfAHGLall8NBh6hjPYH_vT4A5MnC1702usL6Do/edit?usp=sharing

P: ¿Los procesos digitales que llevas a través de "Orvonton" están precedidos de partituras? ¿O trabajas con otro tipo de mapas, apuntes o dibujos musicales?

C: Los procesos que llevo, generalmente parten de una historia, duda o un problema a resolver, a veces pueden ser cosas conceptuales y otras más técnicas, comúnmente comienzo escribiendo. Cuando trabajo con otros músicos la mayor parte de las veces es a través de verbalizar conceptos, muchas veces estos conceptos son extra-musicales. Por ejemplo, la pieza "El momento de lo posible" la hice para un concierto en una *greenscreen* en donde buscamos crear un entorno *solarpunk,* en donde convivieran la naturaleza y la tecnología de manera armónica. Para esta pieza musical creé un instrumento con timbres de altas frecuencias con arpegiadores que remitieran al sonido repetitivo de las máquinas y un coro filtrado como la presencia del ser humano.

P: Entonces ¿Qué entiendes por "escrituras sonoras"? ¿Se te viene a la mente alguna pieza?

C: Creo que las escrituras sonoras abarcan océanos de posibilidades. Para mí, pudieran entrar en esta categoría muchas prácticas que apuntan a ser sonidos, como las partituras, partituras gráficas, textos, dibujos, instrucciones y un largo etcétera. También de manera muy personal podría incluir texto de divulgación sonoro que dentro de la escritura involucran el lenguaje aural. Creo que los sonidos fijados son sonidos que pueden ser almacenados en un medio como la escritura, los soportes de audio o incluso imágenes o algunos otros materiales que denotan algo sonoro. Últimamente he estado trabajando en unas piezas que buscan sonoridades que no necesariamente suenan, utilizando esta pregunta como base: ¿Es necesario escuchar *algo* de forma física para llamarle sonido? te dejo un ejemplo:

Sé que alguien leerá esto con una voz que no es mía,
pero ese sonido que resuena en la cabeza al leerlo también es mi voz.
Una voz que es nuestra.

P: ¿Cómo trabajas el tema de la temporalidad (el tiempo) en tus procesos creativos?

C: El tiempo es uno de los temas principales en mi hacer. Principalmente el tiempo kairótico [110], el cual busco incluso en mi vida personal. Creo que si pudiera sintetizar lo que hago, diría que es una obsesión por intentar detener un sonido en el tiempo, para contemplarlo en todos sus ángulos, para estar en él como una forma de arquitectura que me acoja. Este texto amplia un poco mas la idea: https://tsonamiediciones.cl/ser_vibracion/

P: ¿Te parece que la tecnología que utilizamos en una obra pueda fijar el discurso de la misma a través de los mismos códigos que genera?

C: Si, definitivamente. Lo primero que me hace pensar esto es, como en Grecia antigua los eruditos rechazaban la implementación de nuevas cuerdas en la cítara, alegando que los dioses ya estaban contentos con el silencio. A diferencia de los eruditos, las personas de a pie, se fascinaban con esos citaristas que integraban nuevas cuerdas o técnicas en su música. A veces esto me hace pensar que el humano devino en todo este desastre que somos por la adición de esas cuerdas (risas).

Pero aparte de esas cuestiones más históricas, creo que la tecnología que se usa para una obra habla mucho en términos sociopolíticos. Un ejemplo que veo claro es como cuando Billy Eilish ganó un Grammy por su disco grabado con una tarjeta de sonido UA apollo, y de ahí que surgieron miles de comentarios del estilo: “Ya ven que no se necesita mucha pasta para hacer un buen disco”. Si lo ponemos en contexto con productores que viven en países en vías de desarrollo, el comprar una interfaz como esas no es una opción tan viable por el precio que tiene en estos países. Digamos con que yo si veo que el equipo tecnológico muchas de las veces está relacionado a un estatus socioeconómico.

Otro ejemplo que se me viene a la mente es el *eurorack,* un fenómeno que me parece más una formulación mercantil que otra cosa, me pregunto ¿Porque no pasó lo mismo con otro tiempo de síntesis? Como la granular, modelado físico, etc. De aquí, me parecía interesante el proyecto *afrorack*, lo sentía como una contestación. Creo que es un tema muy extenso que se puede ver desde muchos ángulos, pero definitivamente si, las tecnologías que utilizamos en una obra también son creadoras de discurso, incluso aunque el autor no se da cuenta.

[110] La principal diferencia con Tiempo o Crono (en griego antiguo, χρόνος, *chrónos*) es que, mientras *Kairós* es de naturaleza cualitativa, Cronos es cuantitativo. https://es.wikipedia.org/wiki/Kair%C3%B3s Visitado el 07.06.2024

P: Como ves la relación literatura y sonido en unos aspectos de exploración y laboratorio (mental o físico), qué te sugiere…

C: Creo que es un campo muy extendido, me gusta por ejemplo que en la *bio* de Verónica Gerber se lee "una artista visual que escribe", yo me siento muy similar, un artista sonoro que escribe. Me hace pensar en cómo la arquitectura de las iglesias fueron permitiendo que el discurso de los coros sacros se fueran difuminado en pos de lo sensorial, deviniendo en esos sonidos vocales que parecen incomprensibles pero nos remiten a lo sagrado. Pienso también en la *jitanjáfora* [111] o incluso en la escritura de la escritura, en Farabeuf, Salvador Elizondo utiliza un lenguaje tan florido, con un especial cuidado en la puntuación que da la sensación de una sinfonía y hace que los *loops* verbales se sientan más como frases musicales que reiteraciones verbales.

[111] Una **j**itanjáfora es un texto que no tiene sentido, aunque se destaca por su relevancia estética a través de la sonoridad. El término fue creado por el escritor cubano Mariano Brull en un poema de 1929, formado por muchas palabras carentes de significado. Años más tarde, el mexicano Alfonso Reyes retomó dicho vocablo para nombrar a los enunciados con las características mencionadas. Nótese que la palabra «jitanjáfora» en sí misma es una creación de este tipo, ya que no tiene un significado específico en ningún idioma. Fuente: https://definicion.de/jitanjafora/ Visitado el 17.07.2024.

B2.*d* *Psicofantas*. Constanza Piña. (Chile-México).

Fecha: 10 de Mayo 2022

Carácter: Telemática

Duración de la grabación: 25‘ 04’’

https://corazonderobota.wordpress.com/

P: Hola Coni, gracias por aceptar la entrevista. Más adelante nos iremos comunicando para ver asuntos de la obra que conlleva este estudio en su última fase. Por ahora te haré algunas primeras preguntas, a ver cómo podemos ir enfocando. Comienzo por una pregunta que le he ido haciendo a varias/os artistas desde que comencé la investigación: ¿Cuando hablamos de escribir o fijar un sonido, como es el proceso de materialización de la imagen sonora en tu caso? ¿Qué seria para ti escribir un sonido?

C: Lo que hago son diagramas, conexiones. A veces lo que hago es seguir el flujo de las señales que voy a utilizar, la entrada y la salida y como los voy a ir distorsionando o recolectando o redistribuyendo, sabes, la dirección de la señal es como un mapa por donde entra y por como se va modificando o distorsionando en la ruta.

P: ¿Es el mapa de trabajo, no? Por donde vas a accionar tu obra.

C: Claro, es el mapa del sonido. Mira, lo que podría decir es que cuando voy a tocar y hago prueba de sonido, yo puedo ver en los potenciómetros cuanto es lo que puedo mover, el rango que tienen, porque dependiendo del sistema de sonido, yo podría mover el potenciómetro de lado a lado completo, en el caso de que el sistema de sonido tenga un rango amplio. Lo mismo pasa con los sensores de luz o las antenas, me puedo acercar mucho o poco, a veces no reaccionan y a veces no. Las Antenas también, a veces suenan, a veces no suenan. Entonces dependiendo de la electricidad del lugar y dependiendo del sistema de sonido, yo tengo mas o menos rango, entonces a veces hago un dibujo de las posiciones donde voy a poner el potenciómetro, si puedo llegar mas acá, o mas allá, si puedo antes, entonces dibujo unas rayas, que son los rangos del

sonido de la frecuencia. Hay veces en que sí, que este dibujo o ruta lo he tenido en un papel (mapa) como para saber hasta donde avanzar, en qué parte, para irme más grave, más agudo… eso es lo que hago para escribir.

P: Vale, interesante. Por otro lado y lo que me interesa mucho que me puedas explicar, es sobre tu Proyecto Kiphu que fue galardonado con una mención en Ars Electronica en 2020…

C: O.k, hablando ahora del *Kiphu*, hay un código, en el *Kiphu* los nudos tienen u código que son la interpretación de una constelación, que es la que teníamos arriba en el medio cielo cuando estábamos haciendo el *Kiphu*, entonces, cada nudo, por ejemplo, puede ser una estrella y esa estrella tenia asignado una letra, porque ese es el sistema de clasificación espectral que usaron las mujeres computadoras de Harvard que diseñaron un sistema de codificación que le asignan una letra a las estrellas, entonces nosotras pasamos esas letras a un numero usando el *código Acii* y luego pasamos un numero a un nudo, entonces en el caso del *Kiphu* los nudos son un código y luego hablando ya a nivel de sonido, se supone que cualquier antena, no todas, pero muchas están construidas a base de bobinas que son hilos, alambres o cables de cobre, que están bobinados y dependiendo de la cantidad de vueltas, la bobina tiene diferentes capacidades de captar señales, entonces metafóricamente en el kipu los nudos serian como esa bobina, entonces la señal que entra por la antena, pasa por las cuerdas que tienen nudos o no, entonces la señal entraría como leyendo este código que esta escrito y sonando.

P: De alguna manera me estas explicando la construcción de un tipo de lenguaje, ¿no?

C: Es que el *Kiphu* no es un lenguaje, es un código, es previo al lenguaje, el lenguaje ya es la transcripción de ese código, la interpretación de ese código y el *Kiphu* es código e interfaz.

P: Que buena diferencia. Y cómo entra aquí la categoría humana respecto de unos sonidos que no vemos pero que parecen estar presentes en la sala…

C: Pasa que cuando estamos en un espacio cualquiera, nosotros, la realidad que percibimos o nuestros sentidos, en este caso, yendo al oído, es una porción muy mínima de todo el rango de frecuencia que hay en un espectro electromagnético completo, nosotros escuchamos de 20 a 20000 oscilaciones por segundo, pero todo lo que está mas arriba o abajo de ese espectro, nuestro oído no lo percibe, pero nuestro cuerpo, si, nuestro cerebro, la piel tal vez, o sea, hay otras maneras de percibir a través del cuerpo. Lo que pasa es que nosotros como somos de la cultura del "ver para creer", entonces no lo percibimos, ¿lo anulamos, no? Entonces yo planteo la idea de que podríamos ser de ¿creer para ver, no? Entonces la sonificación de espectro tiene que ver con ese campo espectral que esta alrededor de uno y que te conmueve, que te

impresiona, pero perceptualmente, no necesariamente a nivel de sonido audible para el ser humano, porque volviendo a la idea del sonido, lo que nosotros llamamos sonido es lo que el ser humano escucha, no lo que un perro escucha, lo que un murciélago escucha, no lo que las plantas escuchan, es lo que el oído humano escucha, esos sonidos, entonces saliendo de la idea, yendo mas allá en el campo espectral, me gusta la idea de hablar de los fantasmas del lugar, de los espectros, porque los lugares guardián esas memorias energéticas, como las energías redundantes y no solo a nivel vibracional, como personas muertas o psicofonía, sino que hablo también de guías redundantes de los fantasmas contemporáneos, que son las energías residuales que dejan los cables de la luz, los remanentes de las señales del wifi, el internet, señales satelitales, incluidos los rayos cósmicos, cualquier perturbación de la ionosfera, entonces todo ese campo espectral son los fantasmas, ¿no? Esas energías fantasmagóricas que nos conmueven pero no podemos escuchar con el oído, entonces la sonificación de espectro tiene que ver con generar sistemas de antenas y amplificadores de campos electromagnéticos para poder hacer de esas señales *sonido para el oído humano*.

P: Que valiosa apreciación, imagino que estás dentro de lo que es la cultura libre, como tu también te describes en tu web, el reciclaje electrónico, manualidades de circuitos suaves, brujería electrónica, el open hardware, la configuración de una voz contextual, hay un movimiento con el que tú estas constantemente trabajando, intercambiando ideas…

C: … Sí, lo ha habido desde hace mucho tiempo, como que siempre hay gente que es radioaficionada, que esta haciendo experimentos en su casa, que para mi son los mas valiosos, porque no tienen la pretenciosa artística, sino que lo hacen con una genuina necesidad de querer escuchar mas allá, entonces están los radioescucha, los radioaficionados, los experimentadores y con la mística, todo esos experimentos que tal vez no salen a la luz, no son *mainstream* porque no, creo que siempre ha habido ese movimiento pero que esta mas por fuera del arte. Y hay experimentos en internet de gente que esta siempre liberando diagramas, técnicas, actualmente pueden ser YouTubers, antes se transmitían mas por la radio, por las revistas de mecánica popular, hay mucho experimento que yo creo que hay un movimiento detrás, que apoyan. En los que yo me baso para hacer mi propio experimento.

P: Y cuando hace un momento te referías a psicofonías, ¿De donde viene este concepto?

C: La psicofonía son como las voces de Konstantin Raudive. Es que yo me baso en libros de electrónica paranormal, entonces dentro de la electrónica paranormal, hay estudios de la *psicofanta* que son, las voces de otras dimensiones que se transmiten por las señales de ruido blanco y que se pueden escuchar por la radio.

P: Mira que fuerte lo que me mencionas porque el toro dio estuve hablando con Martín Bakero, no se si lo conoces, un artista chileno que vive en Francia y que forma parte de esta investigación. Él, a partir un poco del aspecto que estas tocando, me hablaba sobre su trabajo con gente en el psiquiátrico y con tipos de *voces monstruosas*…

C: Si, son maneras de comunicar con voces de otras dimensiones, se atribuye a voces de gente muerta pero no necesariamente, ¿no? Es otra dimensión.

P: … digamos que sonidos que una habitualmente no escucha, porque en el lenguaje y el sonido están porque el ser humano lo ha dispuesto de esa manera.

C: Y lo ha normado, o sea, las vías de comunicación, se desarrollaron para, principalmente los militares, la armada, para sistemas de control, inclusive se habla de que todas las frecuencias con las que se transmiten… Actualmente nos regimos por esos canales para transportar nuestras señales, pero claro, hay otras maneras. Hay muchos experimentos que se usaban dentro de la URSS que, claro, como perdió la URSS, dentro del imperialismo mundial, esos experimentos no se usan, pero si funcionan y se puede transmitir señales usando la tierra, el agua y otro tipo de antes, entonces, no podemos limitar a pensar a que lo que conocemos necesariamente es lo único valido.

P: Y qué es la voz del vacío como nombras en tu pieza del *Khipu* ancestral…

C: … lo que nosotros llamamos por vacío, yo decía el vacío visitado por espectros, ¿no? Sería que lo que nosotros llamamos espacio vacío, no esta vacío, cuando decimos en este espacio no hay nada, es que no sabemos si no hay nada, porque hay frecuencias que están viajando y que, si tuviéramos alguna antena podríamos capturar.

P: Te hago una ultima pregunta. A raíz de una conversación con el artista y profesor José Manuel Berenguer que expondré más adelante sobre espacialización de voces… hablábamos también sobre la idea de las resonancias de lo lugares, qué te parece…

C: … que la forma de los espacios, las esquinas, el material de las paredes, si por debajo de tu casa pasa rio, napas subterráneas o hay un satélite encima tuyo, la dirección del viento con la que sitúa la casa, todo eso hace que resuene, hay una resonancia, todo resuena, si abajo de tu casa hay un rio, de cierta forma el rio también pasa a través de todo el material de tu casa, esta conectado a esa corriente.

B2.e Spoken Text. Laura Llaneli. (Catalunya).



Fecha: 30 de Mayo 2022

Carácter: Telemática

www.laurallaneli.com

P: Para el bloque dos, *voz y nuevas tecnologías*, he apuntado Laura, como en el titular de tu entrevista *Spoken Text*, pero yo no sé realmente si ésta va a ser la línea de lo que vamos a desarrollar, porque de alguna manera revisando tu trabajo y entendiendo también el recorrido que nos ha unido, he dado con este concepto en la últimas partes de tu obra artística, pero no tiene que centrarse en eso, será más flexible la conversación yo creo, el título entonces podría variar en base a la conversación…

L: Spoken Text, me gusta.

P: Que se te viene a la mente cuando digo Spoken Text, yo recogí el concepto desde internet, este *texto hablante*…

L: ¿Justamente, no? Hace mucha gracia como los procesos de investigación artísticos se quedan en un lugar y vuelven al mismo sitio al cabo de cinco años o mucho tiempo. Precisamente la pieza que presento el miércoles creo que es totalmente Spoken Text porque va de unas grabaciones de la publicación Aspen, de los años 60, entonces lo que yo he hecho ha sido pasar esas grabaciones que son vinilos, como no conseguía los textos originales, era solo voz, los he pasado a texto, de ese texto los he pasado a voz digital, entonces eso es justamente un Spoken Text.

P: Que maravilla, igual estamos trabajando desde algo similar, en esa *fijación de la escritura* pero que se dinamiza a través del acto de transformar o traducir, o traducir de un lugar a otro.

L: Si, porque la idea para mi era hablar de la neutralidad de genero de las voces digitales que me di cuenta que no existen, no hay voces neutras, entonces, ahí me empecé a preguntar por qué

una voz digital tiene que tener un genero cuando no tiene un cuerpo, que es en lo que ahora estoy trabajando. Lo primero que quería hacer era transformar directamente el sonido de esas voces a una feminización o neutralización de la voz, pero no podía porque eran tan graves, las voces masculinas que se quedaban muy *pitufas.* Entonces al final pensé bueno, pues las paso a texto y de texto busco una voz neutra digital, entonces luego no encontré una voz neutra digital y lo que he acabado haciendo fue bajar el *pitch* de voces femeninas para conseguir una voz ficticia neutra, para decir de alguna manera que no existen este tipo de voces.

P: Entonces hay una modulación del rango de frecuencia. un trabajo de modificación de una *voz fijada…*

L: Lo que hago es personificar, corporeizarlas otra vez, las quito de su cuerpo original que son estos señores, porque todos el disco son voces de hombres muy míticos, barrocos… autores… que hemos escuchado mil veces y lo que hago es que la galería tiene seis columnas, cada columna lleva un traductor y la voz suena a través de la columna misma, de alguna manera la voz atraviesa ese cuerpo sin género que contiene esa voz digital sin género, una cosa así. Bueno, al decir *spoken and text* creo que es muy esto, y lo he estado trabajando en esta ultima pieza.

P: … y el asunto del soporte igualmente me interesa, tu dices cuerpo, vale, porque esta es la vía de investigación actual pero también si es que nos vamos un poco para atrás en el tiempo, como cuando uno utilizaba la pagina para generar partituras o para escribir sonido ¿Tienes un alfabeto de antemano escrito o tienes ciertas herramientas que te hacen llegar a esa forma de procesar el sonido fijado?

L: Sabes, yo creo que escribir después de lo digital… primero, no tengo un proceso en el cual yo necesite escribir así como de dibujar el sonido, sino que sale después, ósea cuando ese sonido lo edito en digital, aparecen las partes visuales de esos formatos de visualización de onda a través de por ejemplo el Adobe audition, o el Ableton Live, y esto es lo que escribo. Para mi una cosa que me parece muy interesante que he ido haciendo es cómo al final la visualización de onda o cualquier visualización o cualquier forma de plasmar gráficamente un sonido es totalmente subjetiva.

P: Entonces digamos que utilizas un soporte de escritura que pertenece en parte a los lenguajes digitales, digamos que tu soporte escritural sobre el sonido es a través ya de un software digital directamente…

L: Si.

P: Vale y, ¿qué es lo que se te viene a la cabeza cuando se habla de sonidos fijados?

L: Pierre Schaeffer.

P: Lo primero que se te viene es un artista, ¿no?

L: Si.

P: Respecto a esto del sonido fijado, tienes una pieza que no la cito en la entrevista, dime si es que me equivoco, me parece haber visto que tenias una especie de transparencia solida que cuelga ¿Es una frecuencia?

L: Si, iba a ir ahí también, se llama *Screamqueens* y son dos ondas de grito, son unos gritos femeninos, en que yo a partir de la onda, dibujé *esa onda* para pasársela a un vidriero y que la formalizase en un material físico, pero es otra vez lo mismo, primero lo veo en la pantalla y luego lo saco…

P: Interesante como se puede volver a lo fijo pasando por un proceso dinámico del sonido, ¿no? Dinamizo pero solidifico, lo vuelvo a dejar en un estado físico fijo, sólido, para a la vez, también la lectura es un objeto sonoro silenciado, esta en mute…

L: … total, hablaba de esto porque la idea era como encapsular el grito femenino, como hablar de genero, vulnerabilidad, también el mismo material, vidrio, que tenemos asociado a que una mujer que canta lírico con una frecuencia especifica es capaz de romper ese vidrio, entonces para mi la onda en vidrio me daba esas dos cosas, *está solidificado y no se mueve*, pero a la vez es muy frágil y vulnerable como para que s pueda romper y produzco otro sonido también, el romper mismo del vidrio, entonces ahí habían unas cosas encapsuladas que me interesaban en la pieza.

P: Esta cosa tan bella que dices del grito, tengo una pregunta ¿Como es una voz no convencional para ti?

L: Bueno, yo creo que de todos los márgenes y los extremos de la voz es lo que mas me interesa. Es lo que te decía antes, donde esta el margen entre lo femenino y masculino en la voz, y el grito y susurro, cuando la voz empieza a ser voz y cuando acaba de ser voz, y es otra cosa, también los limites de la voz con el lenguaje, cuando el susurro se convierte en algo que deja contenido en la palabra y cuando la voz se convierte en algo que deja contenido en la palabra.

P: ¿Sabes? Que me da la idea de recomendarte un libro que llevo leyendo unas semanas, se llama *Tacet* de Giovanni Pozzi, es para un apartado sobre *voces veladas* (Bloque 3) la voz mental… y aquí también hay otros extremos súper bonitos donde la palabra se elabora a partir de los

silencios, de los silencios de la mente o a partir de los vacíos donde aparecen las palabras, entonces igual hay una forma en que también se puede visualizar o materializar la voz incluso desde lo invisible…

L: De hecho en la otra expo que tengo en "voy enlazando cosas C" en septiembre, yo hablo de un archivo sonoro interno, será un expo que no tiene sonido, entonces estoy trabajando a través del lenguaje, a través de los subtítulos y a través de frases de novelas, que para mi son muy sonoras, esos momentos en los que estas leyendo y realmente estas escuchando un sonido en tu cabeza, entonces me pregunto que en una sociedad que esta tan saturada sonoramente, que necesidad tenemos a veces de añadir sonidos cuando ya los tenemos nosotros, simplemente hay que apelar a ellos … o igual de interesante el sonido de la lluvia, que lo tenemos en común pero lo estaremos escuchando a través de experiencias diferentes cada una y eso enriquece la escucha.

P: … archivos de existencia o de preexistencia del sonido.

L: Sí, hablo como de un archivo sonoro interno, que lo tenemos en común y forma parte de algo, una escucha exterior colectiva pero a la vez es una experiencia subjetiva. Bueno, yo me imagino en la expo que uno pueda generar sus propias narrativas sonoras a través de diferentes textos que yo voy a poner.

P: Y en el ejercicio de archivo, nosotras tenemos un proyecto en común: *sonidos de arrastre* (2012-13), recuerdas algún ejercicio que se pueda pensar como la voz de algo?

L: Yo creo que lo que hacíamos era como sacar una voz muteada de esos objetos [112] al final, igual como cuando construimos los micros de contacto y eras capaz de llegar a ese submundo sonoro de la fisicidad de los materiales, yo creo que hay un poco también, exploración de los objetos…

P: … era la voz del objeto, también decíamos era la voz de los espacios que están silenciados. El otro día hablaba con José Manuel Berenguer sobre especialización de la voz y ahí salieron varias ideas, también con otra/os artistas, Martín Bakero y Constanza Piña, con quienes tocamos el tema de las voces en otras dimensiones… incluso la escritura más antigua, sumeria, donde quedaba tallada la escritura por medio de un acto sonoro sin registro…

L: Yo lo llevo todo muy solapado la verdad, un sonido me remite a una imagen, una imagen me remite a un sonido, un lenguaje a un sonido, un lenguaje a una imagen, esta todo súper mezclado, de hecho casi siempre hay imagen cuando hay sonido.

[112] Link a una entrevista realizada por Festus de Torelló, 2012.

P: Bien, por otro lado, haciendo un giro ¿Cómo entiendes el concepto de arte intermedia?

L: Pues como una naturalidad de trabajar, trabajar sin pensar que estoy obligada a cerrarme en unas cajas concretas, que al final se me define como artista sonora o mi medio es el sonido, pero yo siempre me he sentido libre en ese sentido de esto. Pues ahora voy a hacer una expo donde no suena nada, o voy a realizar unos poemas en un libro. Que siempre hay sonido para mi, todo el rato, no tiene porque haber un formato sonoro, entonces al final pienso que el artista tiene que ser libre en sus formatos, por eso trabajamos en lo que trabajamos, no me gusta ninguno de los términos realmente.

P: Laura, me quedan pocas preguntas, ¿Puedes referirte brevemente a tu obra "el Midi"(2018)? Cuando dijiste me acomoda *spoke and text*, la obra del "Midi", ¿Qué tipo de relación le ves con este concepto?

L: Estoy pensando, yo creo que el "Midi" fue la segunda obra que yo dije: vale, pues esto es Spoken Word pero al final también es como desvelar unos procesos internos de comunicación entre cosas no animadas, ¿no? Qué es el "Midi", de como unos instrumentos se comunican entre ellos. Para mi el "Midi" era un poco tengo ganas de hablar de esto, no tengo ganas de trasladar el texto a una obra, quiero que el texto sea la obra, entonces lo voy a contar.

P: Que interesante cuando dices que *unos instrumentos se comunican entre ellos*, porque aquí volvemos al tema de la herencia o del reconocimiento de ciertos lenguajes, sonidos, palabras, cosas que uno puede dominar pero que ahí hay algo que no depende de una.

L: Claro, a mi me gustaba mucho La idea del *midi,* como un esperanto del lenguaje de los instrumentos que es el primer protocolo que dice: "oye tu, teclado, oye tu, guitarra, oye tu, ordenador, os vais a entender, sois diferentes pero os vais a entender a través de un lenguaje común", entonces yo creo que para mí es lo que me llamo mas la atención del *midi*, de empezar por ahí, y es esto, como un lenguaje digital de instrumentos diferentes.

P: Te hago la ultima pregunta, ¿estamos inmersos en *una situación digital*…?

L: Yo creo que si, sin duda, es como todo pasa por lo digital, desde que nos levantamos hasta que nos acostamos, es como, el móvil es una extensión de nosotros, es realmente otra tercera pierna o brazo, no salimos sin el, pensamos a través de el, hemos relegado nuestra memoria a través de el, no? No recordamos teléfonos, no recordamos calendarios, no recordamos nombres de personas, parece que nuestro segundo cerebro es esta era digital.

P: Nuestro cerebro seria como una voz amnésica.

L: Algo así, es muy fuerte, yo los únicos teléfonos que recuerdos son el de mi primer novio, porque era un momento y los de teléfonos fijos de algunas amigas de la adolescencia.

P: Lo suyo podría ser generar una obra.. que la maquina se volviera amnésica, no?

L: ¿Como podrías hacer eso?

P: No lo sé, pero hacer que la maquina en vez de que vaya recordando, vaya perdiendo datos y memoria…

L: Seguimos generando un archivo de una manera u otra, la cantidad de fotos que tiramos al día y que luego no las vueles a mirar, simplemente las archivas. Yo creo que la era digital nos impregna todo, esta ahí, en las relaciones humanas. El otro día hablaba con una amiga sobre nuestra capacidad de atención, yo cada vez tengo menos capacidad, o sea voy a un concierto y me cuesta muchísimo entrar, voy a una charla y me cuesta muchísimo, estoy leyendo y no puedo leer mas de dos paginas seguidas y esto tiene que ver con todo lo anterior, o sea tenemos el cerebro como las ondas electromagnéticas.

P: Gracias Laura.

B2.f Extended Vocal Tecnique. Federico Eisner. (Chile).



Fecha: 02 de Junio 2022

Carácter: Escrita – Vía e-mail

https://www.researchcatalogue.net/view/1186858/1587660

P: Hola Federico, que alegría que formes parte de esta investigación. Te voy a hacer unas preguntas más menos estándar que luego me sirven para trabajos de comparación y análisis. Comencemos por la primera: ¿Qué es lo que se te viene primero a la cabeza cuando se habla de sonidos fijados?

F: Lo primero en lo que pienso es en la revolución radiofónica de la primera mitad del siglo XX. Si bien no es algo que yo haya investigado en particular, creo que si algo que nos atraviesa como círculo artístico (poetas, músicos y artistas sonoros) es la historia de lo que significó poder grabar primero, y después manipular la voz y el sonido. Si bien el sonido siempre fue manipulable desde la tecnología interior del cuerpo o desde la espacialidad y la arquitectura, el hecho de poder "capturarla" y componer con ella, realmente cambió la historia del arte, mucho más de lo que reconocemos.

Luego pienso en las huellas del sonido, me pregunto qué significa fijar el sonido. Me encanta pensar que la primera vez que se logró registrar sonido (el fonoautógrafo), no era posible reproducirlo, sino que dejaba una huella visual, y muchos años después logramos reproducir aquellos sonidos. *Au clair de la lu lune*, *mon ami Pierrot*, ni más ni menos. Es ese sonido fijado y a la vez imposible de volver a escuchar. Creo que hace ineludible la pregunta sobre qué es lo que estamos haciendo en el mundo desde las artes sonoras.

P:¿Qué sería para ti un soporte de escritura en tus creaciones?

F: Vaya pregunta, no lo he pensado tanto. Pienso en la escritura y la grabación, obviamente. Pero lo más interesante es cómo éstas dos se van imbricando. En cuanto a la escritura siempre he tenido un gusto por la partitura convencional, por ordenar e intentar controlar, pero para cierto tipo de música. Respecto del trabajo más sonoro me gusta mucho mirar los mapas gráficos que

entregan los programas a partir de lo que se fue grabando. Ya sea la imagen del editor multipistas o bien del espectrograma de un track o de sus pistas, y sobre ellos ir realizando anotaciones ya sea para la reinterpretación o para su análisis. Es algo tan simple y tan potente (además de estético) ver las marcas de la dinámica, de las frecuentas y de las duraciones, cómo entran y salen y se confunden. Me imagino a Schaeffer vuelto loco jugando frente a la computadora.

Por esto, he incursionado en partituras más gráficas o visuales, porque yo no vengo desde ese mundo, y llegué a él sobre todo a través de la poesía, pero es algo que me está llamando cada vez más. En *Tareas Fonatorias* 2022, es en donde más presente está, pero nada de eso es mi mano, sino que es apropiación de otras manos escribiendo y graficando. No es nada nuevo en términos de escritura, pero en la creación sonora lo es un poco más, ya que siempre está muy ligada a las ideas auráticas del autor, la mano del creador, lo que esas manos efectivamente rayaron, y en ese libro no hay nada de eso (o eso espero!!!).

En el trabajo con La Orquesta de Poetas trabajamos frecuentemente tanto la idea de poemas como partituras, como de instrucciones para la performance en vivo sobre textos poéticos. En ambos caso subyace la idea de que la estructura del texto es la pauta. En los procedimientos de poemas como partituras la música se construye a partir relacionar distintas características formales visuales, verbales y sonoras, y porqué no, también performáticas. Esto casi siempre se realiza sobre poemas breves o medianos y normalmente métricos, o decididamente concretos. Por otra parte, las guías hechas con instrucciones las utilizamos más con los poemas largos y menos métricos, en que van sucediendo sonidos de manera fluida ya sea de forma improvisada o no.

P: En tus estudios sobre poesía sonora y música ¿Qué sería lo que estás transfiriendo de un lugar a otro en términos de señal?.

F: La voz, o parámetros de la voz, de distintas maneras. La voz porque en mi presente investigación parto por afirmar que la voz es el punto de encuentro y común entre la poesía sonora y la música. Más allá de que parezca una obviedad, la intención final es decir que al pensar en las relaciones de la poesía y la música en general, la voz ha estado ausente, cuando en realidad es lo más presente y material, no la palabra ni la estructura. Esto algunas veces de maneras muy concretas y otras muy metafóricas. Lo concreto o mimético es cuando haces un audio *to midi* de una voz, y le asignas alturas y otros sonidos instrumentales, o bien aplicas procesos de estiramiento o compresión temporal, o transposiciones de altura, que te permiten "tocar" (touch/play) esa voz, armar un instrumento con esa voz, que algo de ella siga presente, pero que ya no sea. Las ideas metafóricas son aquellas en las que la transferencia de los valores paramétricos no es directamente aplicada a la composición, o al menos no necesariamente. Aquí

la transferencia se hace de un modo más amplio o inspirativo, por lo que las posibilidades son más abiertas y variadas, pero no por ello menos significativas.

P: ¿Puedes comentar acerca de las *técnicas vocales extendidas*?

F: En general se entienden como campos separados. Las EVT's [113] como una tecnología del cuerpo, y el manejo de la voz digital como del ámbito de la informática y la electroacústica. Sin embargo son dicotomías que cada vez pierden más sentido. Joan La Bárbara ya lo experimentó desde sus comienzos, al grabar su voz y luego componer electroacústicamente, en aquel momento con cinta y tijera, pero con mayor o menor capacidad informática, la idea es la misma. Hoy en día hemos dado la bienvenida a un pensamiento más pos humanista de horizontalidad con el mundo, con los seres que lo componen así como con lo tangible y lo intangible. En este contexto es que lo digital aparece como menos lejano al cuerpo, e incluso como posibilidades de comprenderlo a través del zoom informático. Es así que tenemos que preguntarnos en dónde comienzan y hasta dónde llegan nuestras técnicas vocales, porque en este nuevo contexto, es difícil seguir diciendo que pertenecen sólo al ámbito de lo corporal.

P:¿Te sugiere el trabajo con voces humanas una suerte de radiografía artística de nuestra época, o no? ¿Cómo son esas voces con las que trabajas? ¿A partir de qué rasgos las seleccionas?

F: Por supuesto, al menos es lo que busco. Finalmente es el fuerte sentido político del que hemos hablado respecto de nuestras prácticas. No queremos reproducir en nuestras prácticas artísticas las mismas jerarquías y verticalidades que hacen del mundo un lugar tan (¿qué adjetivos usar?), injusto y personalista. Las voces que me interesan se mueven entre la disciplina y el exceso, pero sin definir a priori de qué exceso estamos hablando. Esas voces me seducen porque nos muestran un mundo mucho más real que la voz actoral o la voz del canto convencional. Nos recuerdan cómo es que nos comunicamos, cómo es que entendemos el mundo a través de la voz de las personas. Y por otra parte, las voz es capaz de cosas increíbles y casi todos contamos con ella. Tiene un aspecto mágico de lo posible que me encanta, y en eso se conecta mucho más directamente con la vida de todos que gran parte del resto del arte.

[113] *Extended vocal technique*. "La Técnica Vocal Extendida es el procedimiento que tiene como resultado determinar un estudio amplio de la voz con técnicas de interpretación mediante recursos no convencionales ni tradicionales con el objetivo de obtener sonidos inusuales. Comprende formas sofisticadas de emplear el instrumento para hacer sonidos muy específicos, no típicos en nuestro lenguaje hablado o cantado". Fuente: https://musiki.org.ar/T%C3%A9cnicas_extendidas_de_la_voz Visitado el 19.06.2023

P: El constante despliegue sonoro en tu trabajo de electroacústica ¿Refiere para ti algún tipo de fijación o solidificación previa o a posteriori? ¿Cómo sería eso que se fija o cómo entiendes lo que queda grabado en términos de escritura del sonido?

F: Estoy pensando en cómo decir que una realización sonora es sólo una posibilidad. Evito la palabra obra para el trabajo electroacústico. Son posibilidades sonoras líquidas. Aunque también podemos considerar a ese objeto como una escritura producto de un fluir entre la materialidad de la voz, del cuerpo, de los circuitos y de los instrumentos. Un registro de cómo dialogan unos con otros, o mejor dicho de cómo unos materiales se confunden con otros.

P: ¿Me podrías nombrar alguna o algún autora/or contemporánea/o que trabaje en torno al arte de la fijación de sonidos? ¿Qué obras mencionarías? (pueden ser links).

F: Evitando nombrar a los clásicos de la electroacústica:

Felipe Cussen, en su disco Quick Faith, https://felipecussen.bandcamp.com/album/quick-faith

Guillermo Eisner, en su disco Habitar el tiempo,

https://soundcloud.com/guilleisner/bateristicamente

Georgina Canifrú y sus paisajes sonoros, https://soundcloud.com/georginacanifru

Juan Ángel Italiano con su trabajo en voces y otros instrumentos y juguetes sonoros.

http://italiano65.blogspot.com/

B2.g *Settear* es fijar. Felipe Cussen. (Chile).

Fecha: 18 de Mayo 2022

Carácter: Telemática

Duración de la grabación: 1h 04''

https://www.felipecussen.net/

P: Hola Felipe, como ya llevamos varios años conectados al tema de la voz y la experimentación, lo primero que tengo para contarte es que he decidido quitar de la mayor cantidad de apartados de la tesis la palabra experimentación. También, en algún otro momento estuve más decantada por la parte escritural del sonido que la escucha de la grabación sonora, la imagen de lo sonoro tanto en un sentido perceptual como compositivo y lo que se está fijando visualmente por medio de tecnologías actuales. Otra cosa que me ha pasado en estos años es que el tema de la voz fijada se fue convirtiendo también en una voz de la época, pasó a tratarse de una voz contextual, de una práctica artística intermedia de carácter colectivo. Por esto que últimamente le doy vueltas al concepto de voz fijada y me doy cuenta que no tiene mucho que ver con la experimentación sino que más bien, con la expansión. A ver comencemos con la entrevista, gracias por estar, otra vez presente en este camino… ¿Qué es lo que se te viene primero a la cabeza cuando se habla de sonidos fijados?

F: Lo primero que se me viene a la cabeza es una cinta de cassette en la que estoy grabando algo.

P: ¿Y qué sería para ti un soporte de escritura?

F: Me lo imagino como un cuaderno, por ejemplo, o una libreta; pero también como una cinta o un archivo digital. En ese sentido, creo que lo que define a un soporte de escritura es su cualidad no efímera. Es obvio que un papel o una libreta se pueden desgastar, pero en términos generales, son cosas que duran, y que permiten captar esa escritura. Pero en la línea en que estás trabajando, me gusta mucho pensar, si bien es muy distinta la voz de la escritura, pensar que ellas tienen esa dimensión susceptible de ser capturadas, ya sea de manera directa, o total, en el caso

de grabar una voz con todos sus sonidos, o de manera indirecta, por ejemplo, registrar una melodía cuando alguien la canta, lo que también es una forma de escritura.

P: ¿Qué es esto de la poesía viral?

F: No es algo en que haya pensado mucho, pero que surgió obviamente cuando hicimos un ciclo con Martín Bakero, *Language is a virus*, que es una idea que se le ocurrió a él, que es la cita de William Burroughs. Me gusta la idea de *viralización*, me parece interesante, en el trabajo que hago a veces en redes sociales. O también el trabajo que hago utilizando material que recojo de internet, que proceso, y vuelvo a hacer algo nuevo con eso. Ahí veo la idea de lo viral, y también como algo que se va expandiendo y a la vez se va degradando, echándose a perder. Me parece entretenido considerar eso.

P: ¿Qué sería para ti dinamizar una escritura? Ya lo hablamos una vez, porque fue contigo que aparecieron estas primeras situaciones o ideas, en las que algo se fija y queda solidificado en la página y cómo se vuelve a dinamizar…

F: Yo lo vería de dos maneras. Una, que no he ocupado mucho, o casi nada, quizás en los primeros trabajos que hacíamos con Richi Tunacola, en que hacíamos partituras, o hacíamos esquemas más o menos precisos de lo que había que tocar, lo que había que leer, etc. Por ejemplo, la primera obra que hicimos con Richi era con partitura normal; acá están los textos, la partitura está compuesta por Richi y yo leía encima de eso. Era una relación bastante tradicional entre escritura y música. Pero hubo un momento con Richi en que ambos empezamos a trabajar directamente, los dos *con el label o con el live*, los dos con roles ya mucho más mezclados, y ahí, el set del programa se convierte en la partitura, lo que puede ser grabado tal cual, y queda fijo, o desde ahí uno puede volver a tocar la obra. Entonces, cuando me enfrento a estas obras para tocarlas una vez más, tengo bien ordenado el set, con pequeñas anotaciones de cómo hacerlo, y la estructura del set es la que me fija y recuerda la estructura, aunque sean estructuras muy flexibles: varias son unas en que tocamos, improvisamos un poco, después pasamos a otra zona... Pero lo que fija, de alguna manera, es un set ya armado, el set ya tiene los sintetizadores, los efectos que vamos a ocupar, yo tengo mapeado...

P: *Settear* es fijar, de alguna manera. *Sett* es establecer y *setting* configurar…

F: De hecho, sí.

P: Estuve revisando tu web, y me gustaría que comentáramos un poco de tu pieza Quick faith (2015). ¿Cómo son esas voces con las que trabajas? ¿A partir de qué rasgos las seleccionas?

F: Esta obra fue compuesta en un software de música electrónica. Si bien la califico como poesía sonora, su lógica, su manera de funcionar es la de la música electrónica. De hecho, yo jamás pensé, si la hacía en vivo, en poner mi voz, o efectos, nada encima. La voz ya estaba grabada y procesada, y la lógica fue muy de sample. Grabé mi voz con un micrófono normal, el típico Shure 37, creo, en mi pieza, que tiene mala acústica, pero daba lo mismo, porque sabía que la voz iba a ser muy procesada, entonces no quería grabar una voz de manera muy profesional, quería grabar sonidos más percusivos, entonces no tuve que ir a un estudio. La idea era grabar la voz como fuera, y después esculpir esos sonidos, trabajarlos. En lo que más trabajé fue en lograr los timbres que quería. Y en ese proceso la voz va quedando de una forma muy difícil de detectar. A veces se percibe que es voz, a veces no. Hubo otra pieza en que tomé unas cosas de Jörg Piringer, pero que es la voz de un computador, y alguien al comentar esa pieza, hablaba de los sintetizadores, y técnicamente no son sintetizadores, sino sample-procesadores.

Ahora, déjame contarte que esta obra ha sido un fracaso en cuanto su posibilidad de dinamizarla, ponerla en vivo. Son composiciones que trabajé mucho, y las fui ordenando, y son fijas, están trabajadas como una canción, en el fondo. Cuando traté de rearmar el set para tocarlas en vivo, era muy difícil, a pesar de que tienen pocas pistas. Al final, lo que hacía en vivo era poner play al track e ir moviendo los efectos. Me parecía como Milli Vanilli... Entonces, la manera que tuvimos de dinamizarla cuando hice un lanzamiento, y eso me pareció más interesante, fue hacer una improvisación, con Richi Tunacola y con Martín Gubbins, en que tomamos pedacitos de los distintos temas, y cada uno improvisó. Eso sí que fue rehacerla. Eso se llamó *Slow faith.*

P: ¿Tienes alguna atracción por ciertas especies de voces: voces computarizadas por ejemplo?

F: No, las voces computarizadas me gustan mucho para samplearlas, y para ocuparlas. La voz del computador, artificial, me fascina. Eso tiene que ver con una estética ochentera, de los computadores de los 80, que me encanta. Aparte, encuentro que la voz de Anamaría Briede es una voz hermosa, muy cálida, muy sinuosa, no sabría definirla bien técnicamente.

P: Con respecto a esas características de la voz, ¿qué es lo que sientes que estás transfiriendo de un lugar a otro en términos de señal? ¿Cuál es la transferencia?

F: Yo siento que en el caso de las voces de computador, estoy transmitiendo una estética low-fi, más tecnológica ochentera. En el caso de voces como la de Anamaría, estoy trabajándola como un instrumento, un timbre que me parece muy atractivo. Pero, por ejemplo, al ocupar su voz no estoy pensando en que alguien conozca en particular esa voz; alguna vez sampleé a Piñera, y ahí era muy obvio lo que estaba haciendo. En realidad, ahora que lo pienso, no tengo criterios fijos cuando trabajo con *samples* de voces u otras cosas. Muchas veces, además, me ha tocado actuar

de manera reactiva, me invitan a algo o me dicen si puedo hacer algo con tal cosa, y lo hago. Me gusta mucho aceptar encargos, y reaccionar a esos encargos. Lo encuentro interesante.

P: ¿Qué es para ti el caos en la obra?

F: Es complejo, porque yo tengo una formación clásica de música. Estudié música barroca, concertista, etc., entonces estoy acostumbrado a trabajar con composiciones escritas, estoy acostumbrado también a saber moverme dentro del marco de libertad que da ese tipo de obras. Tiene que ver mucho con la flexibilidad, pero no con el caos absoluto, para nada. Es como un caos contenido. Y creo que, si bien me gusta mucho trabajar con ruidos, con efectos y cosas así, de todas maneras tiendo siempre a estructuras bastante definidas, y tiendo mucho porque me gusta mucho, a trabajar con ritmos fijos. Con Richi, cuando improvisamos, puede haber partes ambient, más etéreas, pero después siempre llegamos al *punchi punchi*[114]. Eso me gusta mucho. En ese sentido, estoy lejos a esa música contemporánea, muy compleja, de veinte mil ritmos simultáneamente. El caos es algo que me gusta incorporar, pero de manera controlada. Me gusta más trabajar con la idea de azar que de caos. El azar, en el sentido de que meto 200 variables, y me salga un output...

P: ¿Qué corrientes ves como cercanas a tu trabajo?

F: El proyecto de investigación que estoy haciendo ahora tiene que ver con la tensión entre control, azar, etc. Soy muy fan de los OuLiPo, que son los más maniáticos posibles del control, y muy fanático de Fluxus, que es todo lo opuesto, pero que también trabajan con instrucciones, con partituras, etc. Tengo muy presentes estos grupos, especialmente Fluxus en los últimos años: descubrí que varios artistas que me gustaban tienen en común el tronco de Fluxus.

P: ¿Cómo llegaste a la idea y a la obra *En blanco*, la que hiciste en Son:horas?

F: Hace mucho tiempo antes, tenía el plan de trabajar con el Pantone, que me parece interesante. Parte de esas ideas ridículas que a uno se le ocurren: ponerse a buscar cuántos tipos de blanco hay. La obra tuvo otra versión previa, mucho más "fome"[115], distinta. Tuve que comprar la aplicación de Pantone, que es muy cara. Entonces fui bajando todos los blancos, y pensé en hacer una obra con eso. Entonces, me pidieron algo para una revista *gringa*, y esta fue la forma que envié. Que todos los blancos eran iguales, en el fondo, y que la diferencia estaba en el nombre,

[114] Expresión popular que se refiere al bombo constante o repetitivo en la música. A veces de no tan buena calidad u otras para acentuar dicha repetición.

[115] Palabra que forma parte de la jerga popular chilena y que quiere decir "aburrido".

no en el objeto. Es un trabajo más conceptual. Y estando en eso, Gerard Altaió me invitó, y yo tenía otra idea, pero al hablar, salió esta y continuamos con ella.

P: ¿Qué es para ti un sonido estable?

F: El último año me he metido mucho en sintetizadores análogos, incluso con modulares. Todo es muy inestable, es que es la electricidad. Especialmente los análogos. Es interesante, porque yo vengo de ser un flautista, y el flautista, por más que quiera y por más "seco" que sea (tienes que controlar el diafragma para ir tirando el aire), aunque quieras hacer una nota perfectamente plana y perfectamente afinada, siempre va a haber mínimas oscilaciones, y en la longitud, su inestabilidad se percibe más. Entonces, es como una condición de base de la música. A menos que estemos ya trabajando en un plano puramente digital, en que se llega a ese nivel, que es muy interesante y me gusta mucho, de la inalterabilidad, o sea, saber que un mismo sonido se va a repetir un millón de veces de manera exactamente igual. Eso me gusta, porque lo que sí va a ser inestable es la recepción: en la cabeza eso cambia cuando se escucha una vez, dos veces, diez veces, el mismo sonido. O también se te va la cabeza hacia otro lugar, y percibes diferencias que no están, etc. Yo nunca entré en el tema de lo *psicoacústico,* pero sé que está. En ese sentido, me parece que siempre hay una inestabilidad en el sonido, y que al mismo tiempo es lo que le va a dar movimiento, dinámica.

P: ¿Qué significa para ti trabajar con una palabra impresa en términos de fijación?

F: A mí me gusta tanto la palabra fijada en papel como en un documento digital, no soy muy fetichista del papel en sí.

P: Si el arte de fijar nos permite reproducir y transferir un objeto, una letra, una palabra, un verso, que pueda estar en digital o físico, ¿qué otras operaciones en tu ejercicio de publicación permiten visualizar ese sentido?

F: Hay un punto que es muy interesante, y que me interesa mucho para investigar, que es la relación entre los elementos y su contexto. Pero si hago ese cambio, entre digital y papel, quiero replantearme y ver si funciona igual o no. En general, hago el traspaso de visual a visual. El año pasado me invitaron a trabajar los Delight Lab, y fue un ejercicio muy bonito. Te quiero mostrar el proceso que vivió el texto, me obligó a tomar muchas decisiones, y fue el mejor ejemplo de que no se puede llegar y traspasar algo así no más de un formato a otro.

P: Yo ahora estaba trabajando la entrevista con Marcela, y en el apartado de Mapas de su libro Ensayos sobre el silencio, ella pone una información cartográfica, y parece que ocurre el mismo

efecto de esa imagen que me muestras, donde aparece el dron. Ella va dibujando con el texto el acontecimiento de un viaje, como si fuera el dibujo de un accidente geográfico…

F: Tienes razón, el texto se ajusta al paisaje.

P: Y queda ilegible, porque al final no lees el texto en la imagen ampliada, sino que se lee un accidente, un accidente textual; la imagen queda recortada, dándole otro sentido a ese paisaje… Michel Chion, en *El arte de los sonidos fijados*, habla de cronografías, se refiere a las artes que trabajan sobre un tiempo fijado a una velocidad exacta…

F: Es interesante, porque hace un par de semanas, cuando hablaba con mis estudiantes, desde otro lugar, pero que tiene mucho que ver, sobre cuál es la diferencia entre la temporalidad de un libro (y no me refiero a la trama de una novela, sino a la temporalidad de la percepción de la lectura) y ver una película o escuchar una canción. En el fondo, es que no estás con un cronómetro. La canción siempre va a durar lo que tiene que durar, y también la película, excepto con el fenómeno más contemporáneo, de si estás viendo una película en Netflix, puedes retroceder, adelantar... Pero idealmente está pensado así. En cambio, el ritmo de lectura es variable, o más radicalmente, cuando vas a un museo, y puedes pasar 0,1 segundo frente a una pintura, o una hora frente a otra. En unos la temporalidad la determina el artista, y en otros el espectador. Esa diferencia es muy interesante. Pasando a otro plano, es muy interesante también lo que ocurre con el tiempo dentro de las improvisaciones. El último año lo que más he hecho es improvisación, no he estado tan metido en la composición, y ahí lo del tiempo no tiene ninguna lógica, no sabes si tocaste una hora o dos minutos, aunque tengas un cronómetro. Es muy rara la percepción de uno, y también la del espectador, porque además se trata de composiciones en que no se sabe bien para dónde se va, no puedes prever.

P: Me gusta pensar que cuando una, dos, tres, cuatro o más grafías, que puede aplicarse a lo de la luz, la velocidad simultánea que hay entre la lectura del texto, su proyección, ya no la escritura, sino la reacomodación del texto. Cuando ocurren estos procesos de fijación en velocidad simultánea, se trata de ejercicios artísticos que se ponen de acuerdo con el contexto, que es la velocidad.

F: Estaba pensando lo de los carteles que hizo Martín Gubbins, en que eso es todo un tema: el tamaño que tenían que tener, las letras para ser legibles ante el paso de un auto o coche a velocidad por la carretera.

P: ¿Qué es para ti habitar un lugar donde todo lo que se vive son procesos experimentales? Ya te comenté que yo he intentado apartar el concepto de la reflexión, pero de igual manera me interesa contrastar ¿Cómo ves la experimentación?

F: A mí la palabra experimentación me gusta mucho, porque me remite al laboratorio, a lo científico. Creo que al final el acto creativo es como probar si algo funciona, y eso es un poco científico. Sin lógica científica, obviamente, pero tiene algo del científico loco: qué pasa si mezclo esto con esto, qué pasa si hago esto de tal manera en vez de la otra. Por eso tiene que ver mucho con la idea de juego. Estoy pensando en el juego deportivo, en el juego infantil. Para mí es algo que está presente en todo, y está presente en obras que se dicen experimentales, y en muchas obras que no, pero me parece que ocurre igual. Cuando uno quiere escribir un soneto, algo muy clásico, no me parece radicalmente distinto a hacer un poema sonoro.

P: Son otros los elementos que interactúan...

F: Claro. Puede haber una cosa de actitud más conservadora, o una solución en que se hace algo más conscientemente enmarcado en una tradición, pero eso es algo que tiene que ver con la actitud: el acto de crear un soneto no es algo conservador por sí mismo, o experimental por sí mismo.

P: Y tú hace poco decías que la experimentación era el todo, pero *desde la experimentación abro la nada...*

F: Es que para mí la nada es como un espacio de posibilidad, y de experimentación también. Hay muchas ideas sobre la nada, pero me interesa mucho la nada como espacio de plenitud, donde está todo en potencia. Lo que nos pasó con La Oficina de la Nada fue que nos vino la idea de ponernos un nombre de fantasía.

P: ¿En qué año arrancó?

F: El 2015 o el 2016. Pero ya veníamos haciendo varias cosas de ese tipo antes, con Megumi Andrade y con Richi Tunacola. En la práctica, lo que es, es un grupo de investigación académica, de curaduría, y también hay cosas creativas que las metemos ahí. Por ejemplo, con Richi, Marcela y Megumi hicimos una instalación sonora en el Bellas Artes, y lo firmamos como Oficina de la nada, porque si bien yo hice la parte sonora, ellos participaron también en la curaduría, armar el espacio que había que utilizar, etc. Estamos con esas tres "patas": académica, curatorial y creativa.

P: Gracias Felipe.

B2.h La agencia no-humana. Eugenio Tiselli. (México).



Fecha: 11 de Mayo 2022

Carácter: Vía e-mail

http://www.motorhueso.net/wuwei/

P: Eugenio, ¿Qué sería para ti un soporte de escritura en el lenguaje de programación?

E: Entiendo un soporte de escritura como la materialidad que permite el despliegue de una forma específica de escritura. En ese sentido, el soporte de escritura de un lenguaje de programación es la computadora, con su materialidad compuesta de chips y componentes electrónicos, a su vez formados por minerales, plásticos y otros elementos. Pero también hay experiencias en las que los lenguajes de programación tienen otros soportes, como por ejemplo el lenguaje .walk, creado por el colectivo socialfiction.org, que sirve para hacer derivas por la ciudad usando 'algoritmos' que son ejecutados por la persona que camina. Experiencias como esta, que exploran irónicamente y desde el arte las diferencias entre lenguajes sociales y lenguajes de programación me interesan mucho.

P: ¿Qué es lo que se te viene primero a la cabeza cuando se habla de sonidos fijados?

E: Grabaciones sonoras en cualquier soporte, pero sobre todo en cinta (aunque quizás la cinta es de los soportes menos estables).

P: ¿Me puedes comentar sobré *MIDIipoet*?

E: MIDIPoet es una herramienta/entorno de programación que permite manipular textos e imágenes en vivo usando instrumentos MIDI o el teclado de la computadora. Mi trabajo con MIDIPoet ha ido por dos caminos distintos: el primero, fiel al espíritu con el que originalmente creé la herramienta, tiene que ver con el performance de piezas audiovisuales. Por aquí se pueden ver dos ejemplos: 'Wen' (2009-2010), pieza en la que utilizo el teléfono móvil como instrumento MIDI: https://vimeo.com/8278370, y 'Vulnerability' (2011), en la que uso el teclado de la computadora para interactuar con las imágenes en pantalla: https://vimeo.com/29827513. En el segundo camino, he utilizado MIDIPoet como herramienta para producir videos algorítmicos, los cuales he grabado y publicado en esa forma fija. Dos ejemplos son 'La tiranía del

código' (2015): http://motorhueso.net/tirania/index.htm y 'Tientos de multinaturalismo digital' (2017): http://motorhueso.net/multinaturalismo/.

P: ¿Te parece que la poesía digital sea una suerte de voz en nuestra época?

E: Creo que la poesía digital es un soporte relativamente nuevo que puede dar cabida a la voz. Puede fijarse, y en ese sentido no es tan diferente a la poesía escrita. Simplemente se añaden las posibilidades de cálculo (poesía algorítmica) o de interactividad (poesía hipertextual u otras formas). Pero me interesa más la poesía digital en vivo, sobre todo la que expande las posibilidades del cuerpo y de la voz.

P: ¿Qué valor visual le das a la programación en el trabajo de sonido en directo?

E: No tengo mucha experiencia con el trabajo de sonido en directo, pero he visto conciertos de *live coding* en los que la parte visual es un componente crucial para disfrutar de las piezas.

P: ¿De qué trata un proceso algorítmico textual? ¿Cómo lo defines?

E: Un algoritmo es un conjunto de reglas a ser ejecutadas. Dichas reglas pueden tener más o menos grados de libertad en su ejecución, depender de condiciones externas o internas (a la entidad que las ejecuta), o bien involucrar procesos matemáticos o probabilísticos. Entonces, un proceso algorítmico es simplemente la ejecución de un algoritmo, generalmente por parte de una computadora previamente programada por un ser humano.

P: ¿Te parece que la transducción de señales del campo sonoro hacia el campo físico tengan alguna semejanza con la transducción de señales de imágenes visuales?

E: Totalmente. En un entorno digital, todo lo que vemos o escuchamos al final se origina en un código binario, es decir, en números. Por lo tanto cualquier señal digital, que es siempre una señal numérica, puede transducirse libremente entre los dominios de la imagen y el sonido. En el caso de MIDIPoet, una señal numérica que, en principio se debería 'mapear' a una nota musical (protocolo MIDI) es transducida a movimientos o efectos en la imagen.

P: ¿Qué significa para ti el concepto de “arte generativo”?

E: Retomando la noción de proceso algorítmico (ver más arriba), diría que arte generativo tiene lugar cuando uno de estos procesos produce como resultado alguna manifestación visual, sonora o de otro tipo.

P: ¿Cómo es un poema asistido por una computadora? ¿Qué sentido tiene el fijar elementos textuales para ti a través de la máquina?

E: En 2006 creé la herramienta 'Poesía asistida por computadora', que produce frases a partir del siguiente algoritmo: 1) la computadora toma una frase escrita por un(a) poeta humanx, 2) la traduce al inglés usando un servicio de traducción automática en línea, 3) busca sinónimos para cada una de las palabras de esa frase, y 4) la traduce de vuelta al español. Este proceso, que tiene elementos aleatorios, al final ha sido fijado de diferentes maneras. En papel, por ejemplo, en el libro 'El drama del lavaplatos': https://poesiamexa.files.wordpress.com/2016/03/el-drama-del-lavaplatos.pdf. Para mí fue importante fijar estos poemas algorítmicos y publicarlos dentro de una colección de poesía escrita por humanos para abrir la pregunta sobre la 'creatividad' (no me gusta la palabra, pero es ilustrativa) no-humana.

P: ¿Me puedes adjuntar una imagen de algún dibujo o partitura que te hayas planteado a priori de una exposición o concierto?

E: Aquí hay una: https://sociedadlunar.org/window.htm?/fotos/1244060200ob2.jpg … esta 'partitura' de MIDIPoet corresponde a esta pieza: https://vimeo.com/79423919 que realicé en 2002.

P: ¿Qué es lo que te interesa de la composición algorítmica en poesía?

E: Me interesa la composición poética algorítmica como una vía de exploración de la agencia no-humana. Pero esto me ha llevado, curiosamente, a fijarme en otros procesos no-humanos que ahora me interesan mucho más que los algoritmos. Me refiero a procesos ecológicos, a la agencia y vitalidad no-humana expresada por plantas, animales, hongos, minerales... y en concreto, también diría que lo digital me interesa cada vez menos.

P: ¿Me podrías nombrar alguna o algún autora/or contemporánea/o que trabaje en torno al arte de la fijación de sonidos? ¿Qué obras mencionarías? (pueden ser links).

E: Hay muchas autoras y autores en este campo que me interesan bastante. Holly Herndon: https://www.hollyherndon.com/, Leslie García: https://lessnullvoid.cc/content/, o Malitzin Cortés: https://editorial.centroculturadigital.mx/articulo/entrevista-a-malitzin-cortes, por mencionar a las que más me gustan.

B2.i Audiovisualinteractivepoetry. Jörg Piringer. (Alemania).



Fecha: 11 de Mayo 2024

Carácter: Vía e-mail

https://joerg.piringer.net/

P: Hello Jörg, I am using the concept of expanded poetry in research to talk about how poetry moves and materializes in new means of writing and reading, including sound and performance. What can you tell me about this? What do you understand or what information do you control about expanded poetry as a concept applied to literary experimentation?

J: When I speak about my own work, i just use the term poetry. I think poetry always included all those forms. Or should have included. Now they become more visible because they are easier to create and easier to distribute although not supported by sales. The term „expanded poetry“ suggests that it is poetry that has been augmented with something else. I'd rather say that these expansions are an integral part of poetry not something that has been added to poetry.

P: Has experimentation become a *canonical* form of production?

J: As i am using a lot of new technology to express ideas i am usually required to try out the tools i am using and find new ways to use them. There are no best practices i could follow. and in the case when i am creating my own tools by writing programs or creating hardware i generally experiment a lot. I usually make a series of prototypes or playful experiments to grasp what i am doing. So in order to cope with new ideas and current developements in society i have the feeling that experimentation is key.

P: What do you think about the following sentence: "the sound recording of the poem and the scriptural composition of the sounds, are the same matter in terms of fixation." What does it suggest...

J: I don't think they are the same but i think the quote puts them on equal terms. In literature the written sentence used to be the canonic reference. The quote suggests that a recording could be too. In my case: most of the time i don't have any other fixation than the recording or the composition in my sound program.

P: Regarding the creative process, how do your works operate in terms of the links between text and image, image and sound?

J: When i start a project i usually plan at least two different modes to present it. As a book and a performance. As a video and a text. As a physical object and a video. As a music album and a performance. Sometimes there are even more than two modes. So in the development i tend to plan for those modes and i ask myself questions like: How could that text sound like? How would i visualize this sound? How to create an interactive experience that complements the text?, etc.

P: Could you attach two scores or diagrams of yours of visual or sound poetry, or the classification that you value, where the link between audio and poem, graphic score or something like that can be appreciated...? Thanks, Jörg.

B2.j *Notaciones*. Martín Gubbins. (Chile).



Fecha: 05 de Mayo 2022

Carácter: Vía e-mail.

https://martingubbins.cl/

P: Hola Martín, que bueno volver a encontrarnos. Se que tienes una relación de trabajo estrecha con Jessica Pujol, y las corrientes de literatura inglesa. Comienzo con la entrevista. ¿Cómo abordas el sentido de lo sonoro en tus creaciones y cómo se corresponde con los soportes de escritura?

M: Antes de participar en los talleres de poesía experimental del Writers Forum de Bob Cobbing, en Londres el año 2002, a mis 30 años, yo escribía versos así medio escondido, sin un plan ni consciencia sobre las formas, sino sólo como una acción adolescente desde mis emociones, dado que siempre he tenido una conexión muy intensa con el lenguaje y desde joven leí bastante poesía (Huidobro, Parra, Millán, Silva Acevedo, Eliot, etc...). Pero en ese momento descubrí ciertos talentos naturales gráficos subutilizados que pude desplegar con mucha facilidad y sentido en la poesía visual. Reconozco el día y la hora en que eso pasó. Lo sentí como una explosión de sentido vital y artístico. Un florecer automático. Fue como si, sin saberlo, toda la vida hubiese estado preparando el fuego que alimentó ese momento (el cual continúa vivo hasta hoy, 20 años después). En ese mismo contexto de búsqueda personal y experimentación estética entendí muy rápidamente que la poesía visual, para ser poesía, y al igual que toda poesía, debía ser leída para ser tal. "Todo se puede leer; lo que realmente leemos cuando leemos un poema es el lugar donde estamos leyendo", le escuché decir a Cobbing y a Lawrence Upton alguna vez en alguna sesión del WF o en alguna conversación de pub. Este ha sido un dogma autoimpuesto en mi trabajo, aunque por cierto no lo planteo como un dogma universal, sino como un criterio de creación para mi: El poema es poema porque y cuando es leído. ¿Qué diferencia una pintura con

textos en ella de un poema visual? Creo yo que esto: su vocación de ser leído que tiene el poema visual en cuanto es un poema y no sólo una obra de artes visuales, que lógicamente lo es. Un pintor o un visitante a un museo jamás se pondría a leer ese cuadro probablemente, el museo no daría las condiciones para invitar a hacerlo y a cualquiera le parecería rarísimo si sucede. Pero cuando uno presenta una obra visual como poema, la lectura ya es parte del asunto, aún si sus códigos de lectura surgen de lo asémico o lo abstracto, y por tanto son individuales o improvisados, y no compartidos en base a pautas de lectura aprendidas por todos, como sucede con el lenguaje digamos convencional. Más aún, me atrae mucho la idea de que todo poema alcanza su mayor sentido cuando es leído o interpretado sonoramente de cualquier forma ante una audiencia, en comunidad, en vivo. La poesía sola, individual, escondida o callada, para mí, tiene tan poco sentido como una vida sola, individual, escondida o callada, porque reniega de una parte esencial de nuestra naturaleza, como animales de grupo que somos, seres comunitarios en un sentido más allá de lo puramente animal, y renuncia a ese aspecto cada vez más esencial por estar cada vez en mayor riesgo: la comunicación humana, la conexión directa entre las personas, en el caso del arte, mediada por la obra que así se hace obra viva. Eso es cada vez más necesario en esta era de la supuesta hiperconexión. De lo contrario, si el poema no es leído, es sólo escritura, u obra gráfica en el caso de la poesía más cargadamente visual (porque toda poesía es visual y sonora, y además semántica en la mayoría de los casos, pero también puede ser asémica). Entonces, al constatar, y hacer mío ese plan de abordaje a esta disciplina, apareció casi de inmediato una necesidad profunda de pensar los poemas siempre como objetos de lectura, y así, junto a la exploración de la poesía visual, apareció muy naturalmente la exploración sonora. Desde ahí en adelante todo lo que compongo en poesía, escrita o visual, lo pienso desde el primer momento como objeto sonoro. Escribo o compongo algo en la página o el computador o en mi cabeza y de inmediato me pregunto cómo lo leería. Y lo mismo me pasa con la composición sonora aislada, desprendida de la partitura del poema impreso o contenido en cualquier objeto, ella comenzó muy rápidamente a tomar un lugar en mi práctica escénica con interés por sí misma. Pero casi todo lo que hago últimamente intento que se despliegue en múltiples formatos: textos, imágenes, sonidos y puestas en escena, o puestas en comunidad, en el escenario o el espacio público de distintas formas.

P: ¿Compones la música previamente a tus performances? En caso de que sí, ¿Cómo son tus esquemas, dibujos o partituras? (Pueden ser una o dos imágenes en vez de texto).

M: Compongo formas de lectura de obras visuales u objetuales, o derechamente ejecuto piezas sonoras improvisadas o compuestas previamente sin base en una obra a leer, pero siempre trabajo en base a ideas generales de flujo, definiendo momentos y tránsitos, y haciendo

anotaciones relativas a los trucos o marcas o perillas de los instrumentos que pueda estar usando para esa obra en particular, de modo que en vivo no me equivoque.... aunque últimamente he ido armando mi propio instrumento, que es una pedalera con looper y algunos efectos y controladores análogos infrarrojos, además de un *mixer*, y casi no necesito tener pautas escritas porque lo domino bastante bien, a mi instrumento. Pero por ejemplo, si voy a usar un efecto determinado, anoto el parámetro que me interesa, que suele ser un número o una posición de una perilla, de modo de activarlo cada vez que he decidido que aparezca. Si uso micrófonos, hago alguna notación también, si es uno solo, o a dos canales juntos o separados en LR, o más, cuatro quizás, por ejemplo, lo que es bien importante cuando se trabaja en multifonía. Cosas así. Pero no programo. Nunca uso computadores ni softwares. Ableton Live para mí es un misterio que miro con ganas pero mucha distancia. Sólo hago pautas escritas o dibujadas para mi propia interpretación sonora en vivo o para el momento de grabar, dejando siempre espacios importantes a la improvisación, justamente para permitirme "leer el lugar donde estoy leyendo". Además, usualmente trabajo en Word (incluso las obras visuales), igual como los poetas visuales clásicos usaban principalmente máquina de escribir. No me manejo mucho en programas computacionales y aunque eso es una verdad a medias, porque tengo conocimientos de Photoshop y programas simples de edición de sonido y video, me interesa renegar de esas tecnologías y tratar de usar herramientas lo más convencionales posibles, pero usualmente torciéndoles un poco la nariz para usarlas en cosas para las que no han sido diseñadas.

P: ¿Utilizas alguna técnica gráfica en tus creaciones?

M: En la poesía cada poema es un universo propio, o debiera serlo a mi juicio, y por tanto el trabajo de uno es encontrar la forma que mejor se condice con la naturaleza y el mensaje de cada poema, de modo que su propia poesía emerja con la mejor sintonía posible entre forma y fondo, medio y mensaje. No todo se puede decir en forma de soneto y no todo se puede decir con una performance de poesía sonora vocal basada en lo gutural o el ruido. Por eso, tanto las gráficas como las sonoridades o las herramientas para producir unas y otras, y sus soportes, cambian mucho de una obra a otra en mi trabajo. He pasado por todo realmente. Gráficas manuscritas, impresas, estampadas, digitales, dibujadas, copiadas, procesadas, pintadas, borradas, deformadas, estáticas y en movimiento. En los últimos cinco años me he acercado mucho al mundo de las galerías de arte y los museos y he adaptado mis formatos a los lenguajes típicos de esos espacios. Pero lo que más he hecho es publicar libros y hacer acciones en vivo. Los soportes son muy importantes: papeles sueltos, libros encuadernados, cuadros enmarcados, pintados, serigrafiados, impresos digitalmente o mediante esténcil manual, objetos varios, pantallas, audios, el escenario, el espacio público. Últimamente me obsesionan los caminos. Hay mucho

poder simbólico y concreto en los caminos australes que me interesa explorar con mi cuerpo, mis sentidos y mi intelecto, y desde la experiencia viva producir obras.

P: ¿Qué es para ti una voz no convencional?

M: Una voz honesta que sólo puede surgir de quien la emite y que se hace cargo de la naturaleza propia de la obra que pretende producir, que es única y en su propia particularidad, universal. Lo convencional es justamente lo contrario, pues intenta aplicar las mismas fórmulas a todo, y eso en el arte me parece muy poco interesante. En lo convencional hay reducción, letargo, aplanamiento e inercia, no aprendizaje ni exploración.

P: ¿Trabajas con dispositivos de grabación digital? ¿Cuáles? (En el caso de que sí)

M: Trabajo con muchos: grabadoras de ambiente y de señales auxiliares, loopers en formato pedal, mixers stereo con retornos de efecto y looper, mixers cuadrafónicos, digitales y análogos, efectos varios en formato pedal, multi efectos y sintetizadores tipo kaosspad u otros, samplers y secuenciadores, un Electribe por ejemplo (que usaban los DJ en los años 90), cajas de ritmo de distinto tipo. El computador solamente para mezclar o editar grabaciones, y para hacer videos. El iPad y algunas apps me han ayudado mucho a simplificar mis set. Uso apps de cajas de ritmo, samplers y efectos, voces tipo Siri leyendo textos en vivo. Ese tipo de cosas, nada muy sofisticado.

P: En *Alfabeto* (Pez Espiral, 2017) visualizo una suerte de "ruido semántico" (Lola Nieto, 2018). En términos de grabación, y de uno de los tantos sentidos que posee el sonido ¿Qué es lo que estás fijando?.

M: Alfabeto es un alfabeto, y por tanto sirve para múltiples composiciones y lecturas, y he hecho muchas muy diferentes unas de otras. Varias se pueden ver en *Youtube*. Lo mismo que mi Cuaderno de Composición, que es su libro hermano digamos (en uno está el espacio de la página y en el otro las letras). A ambos libros les he dado el carácter de partituras de una forma u otra. Alfabeto por ejemplo como partitura de duración e intensidad de percusiones y sonidos sintetizados, usando sus franjas negras horizontales y verticales como notación, pero las letras mismas y sus superposiciones, variaciones y sobre todo su *cinetismo*, que es algo que busqué en ese libro y lo conseguí parcialmente, suelo leerlas de modos diversos. En una versión que me gusta mucho que hice en La Sebastiana, casa de Neruda en Valparaíso, una vez leí las letras haciendo de mi voz una secuencia de samples preinstalados en la *Electribe*, de modo que donde la máquina tenía percusiones o sonidos sintetizados, yo puse un alfabeto dicho con mi voz. Se puede ver y escuchar acá: https://www.youtube.com/watch?v=X8J7L9SQ8Wo.

Pero por lejos la versión que más me gusta y que resultó más potente fue la lectura fonética que hicimos colectivamente con el Coro Fonético y con los asistentes al lanzamiento de del Alfabeto en la muy conservadora y clasicista Biblioteca Nacional de Chile, que se puede ver y escuchar acá: https://www.youtube.com/watch?v=SBXRi25ft_w. En esta versión creo que se resumen todos mis propósitos estéticos en poesía: el poema se lee en forma colectiva por performers y por el público, la performance misma es una obra colectiva que emerge con su propia ley, de un modo en que el texto está en sintonía con la performance, y su forma con el contenido, y todo ello desplegado en comunidad, con comunicación, vitalidad y encuentro entre personas. Para mí es una cima en mis búsquedas. Difícilmente podré repetir algo tan completo y preciso alguna vez.

P: ¿En qué piensas cuando decimos Era digital?

M: En una era dominada por nuevas formas de esclavitud, pero a diferencia de las esclavitudes conocidas hasta ahora, las digitales nos afectan a todos por igual.

P: ¿Tienes algún ejemplo gráfico de la imagen de tu voz? Como por ejemplo la imagen de una frecuencia… (si la tienes, adjuntar; de lo contrario abandonar la pregunta)

M: Tengo. La hizo el diseñador de animaciones Juan Carlos Vidal para mi poema Sonetos. Usando 14 líneas paralelas semi verticales con las que creó una animación en que las frecuencias de mi voz leyendo el poema van generando patrones de vibración y movimiento de esas líneas, que aparecen de a una contando los 14 versos que tiene un soneto, puestos en forma vertical porque mis sonetos se leen verticalmente, o al menos yo los leo así. Al final esas huellas lineales de mi voz son fagocitadas por esta especie de tótem electro andino de Luis de Góngora que también diseñó Juan Carlos para mi para esa obra, porque con sus rimas, de sus sonetos, están construidos mis sonetos, aunque desplegados como listas de palabras que riman. Se puede ver y escuchar en vivo acá: https://www.youtube.com/watch?v=6SRbUSIKchs

P: ¿Me podrías nombrar alguna o algún autora/or contemporánea/o que trabaje con la voz y la fijación de sus sonidos? ¿Qué obras mencionarías? (pueden ser links).

M: Las performances vocales, más aún si son en vivo, siempre me interesan: Cecilia Vicuña de Chile, y sus rescates de las vocalizaciones andinas, es muy potente. El canto virtuoso de Juan Pablo Villa de México, que rescata formas de canto ancestrales (el canto de garganta por ejemplo), y es perfecto en sus interpretaciones de todo tipo. El trabajo de voz procesada del dúo Motor Nightingale, de Andrés Anwandter y Martín Bakero (Chile/Francia), es muy potente. Por supuesto me interesan todos los registros de Bob Cobbing, pero él está muerto desde 2002, no es contemporáneo. ¡Y los tuyos claro! Tu trabajo me alucina. Lo que hiciste en el Festival PM fue

memorable. De todos ellos hay muchos registros en internet. De Cecilia, Juan Pablo y tú en el canal del Festival Poesía y Música. De Motor Nightingale debe haber en Soundcloud o Bandcamp algo. El trabajo de Felipe Cussen en su álbum Quick Faith es muy interesante también, como ejercicio de deformación de la voz hasta la abstracción, haciendo del poema sonoro música electrónica propiamente tal. Lo mismo el francés Anne-James Chaton, por ejemplo en álbumes como Evenéments 09, que no deforma la palabra pero sí la repite hasta el punto de hacerla beat, y además usando como materia prima lo que él llama "pequeña literatura" (por contraste con la "gran literatura"), o sea todos esos textos que andamos cargando en los bolsillos y las carteras: boletas, tickets, carnets, titulares de diarios o revistas, etc. También en internet se encuentra mucho de su trabajo. Me interesan muchas cosas diferentes, pero esos nombres son los primeros que se me vienen a la cabeza ahora.

B2.k Sonidos fijados. José Manuel Berenguer. (Catalunya).



Fecha: 10 de Mayo 2022

Carácter: Escrita – Vía e-mail / Grabada – Vía Zoom

Duración de la grabación: 1h 47’ 15’’

https://www.sonoscop.net/jmb/

P: Hola José Manuel, gracias por aceptar la entrevista. Voy a comenzar por una pregunta que he ido desarrollando con otras/os agentes anteriormente, pero rápidamente iremos ampliando en varios sentidos, si te parece. La primera pregunta sería ¿Qué es lo que se te viene primero a la cabeza cuando se habla de sonidos fijados?

J: Lo primero que se me viene a la cabeza es “Les paroles gelés”, del cuarto libro de François Rabelais. Ahora, el término de sonidos fijados, es un término técnico. Hablamos de Michel Chion, El arte de los sonidos fijados, es un texto suyo. Yo entiendo que tu pregunta va por ahí. Claro, tengo piezas que entran en esta categoría, y tengo piezas de voz que también entran: por ejemplo, una obra con textos de del abuelo de Pau Riba, Carles Riba, es un poema con estructura de tanka japonesa, es decir, un haiku, pero con un comentario. Se llama *La perla estranya*. Esa pieza está hecha únicamente con sonidos de la voz, mi voz, grabada y con tratamientos del estudio en que estaba en ese momento, cuando vivía en Francia. Hay otras piezas hechas con la voz, una que se llama Citas espesas y emergentes [confirmar título], con textos de Francisco Varela, que es paisano tuyo. Lo de Rabelais, que te decía, también. Aquí hay un soporte fijado, en estas piezas, en todas ellas. Tú construyes una música en el Pro Tools, y eso lo dejas fijo, en el disco duro, o en la cinta magnética, o en el CD, o donde sea. Por eso entiendo la fijación en este sentido, la solidificación.

P: ¿Qué sería para ti un soporte de escritura en tus creaciones, en un amplio sentido?

J: Tocas una cosa sobre la que he reflexionado mucho, y quizás lo que yo te pueda decir, te va a

sorprender. Ese soporte de escritura, para mí, es el disco duro del ordenador. Es decir, yo no trabajo sobre papel. Trabajé sobre papel hace muchos años, era un compositor de mi edad, que aprendió el oficio sin ordenadores, así que tenía que hacer cosas en papel. Incluso, a veces, dependiendo de la pieza, había que escribir, había que hacer el papel pautado, no valía cualquier papel pautado. Había que trabajar sobre papel cebolla, o imprimir el resultado en papel Canson [no estoy seguro de esto], había que dominar un poco esas técnicas. Pero hace decenas de años que no trabajo con eso. Algo que es importante tener en cuenta es que hay una distinción entre el soporte de la escritura y la obra. A veces, en ciertas ocasiones, pueden coincidir, pero en otras no.

P: En ese sentido, el disco duro viene a ser un soporte de grabación, como de memoria, un archivo, en el fondo.

J: Es una memoria. Únicamente es una memoria. No es un proyecto, si es que te refieres a eso. Los proyectos, en general, no los escribo, los tengo en la cabeza. Después, en el ordenador empiezo a plasmar las ideas del proyecto, empiezo a construir directamente con las ideas que puedo tener, en lo que sea, pero ya dentro de la memoria del ordenador.

P: Pero eso es una voz, o una memoria interna...

J: Sí, algo que está en diálogo conmigo. Ahora, por ejemplo, tengo que hacer una instalación en un sitio medial. Estoy relativamente preocupado por esto, así que me voy imaginando cosas. Pero no he hecho ningún gráfico de dónde voy a poner los altavoces, dónde voy a poner las pantallas, si es que hay pantallas.

P: ¿Sueles hacer gráficos o esquemas?

J: Mira, antes de hacer esquemas o escribir, realizo el trabajo mentalmente. Estos dos esquemas son del montaje de una pieza reciente: *D'Eco a Siringa*. Pero en realidad no son esquemas conceptuales, sino que esquemas de montaje. Yo no hago esquemas conceptuales. Los conceptos me pasan por la cabeza. Esta pieza, en realidad, la pensé porque vi las becas de Ciudad de Barcelona, y pensé en presentarme. Al presentar la pieza, claro, escribí todo en texto.

P: Escribiste todo en texto… ¿sobre una pieza que iba a ser sonora?

J: Que iba a ser sonora y visual. Lo que hay aquí son los medios que voy a utilizar para hacer los sonidos, pero no puedo describir los sonidos. Es todo voz, voz femenina, voz de mujeres en lenguas que yo entiendo y en lenguas que no entiendo nada. En un momento dado hice un *call* porque necesitaba voces femeninas para hacer una pieza, una pieza que es una instalación, o sea,

no una pieza normal. ¿Por qué quiero trabajar con eso? Por muchas razones. Una razón es que hay una escritora y pianista, que murió, post-estructuralista, que tocaba con Astor Piazzolla, y que era feminista, que escribió un texto que se llama Música bruja. La mujer en la música. En este texto ella es muy dura, y muy explícita con respecto al tratamiento que han recibido las mujeres y las ideas de las mujeres en la música, y cómo la femineidad está en la historia de la música de Occidente tratada de una manera patriarcal. Este libro lo leí en los años 70, y quedé muy impresionado de esas verdades, pues son verdades como puños, es decir, muestra cómo dentro de la propia estructura de la música, dentro de la propia teoría de la música, hay una consideración de lo femenino como de segundo orden. Yo quería tratar eso, y también por las características de la beca, es decir, ellos pedían un trabajo sobre colectivos dañados, problematizados por alguna razón, y ustedes, las mujeres, son un colectivo atacado, por la propia estructura de la sociedad. Sin victimizar ni nada, creí que era el momento de trabajar esto.

Esto es una instalación. Una de las cosas más masculinas que tiene la música, creo que es que las músicas tienen que tener una conclusión, y cuanto más brillante es la conclusión, mejor. El final del concierto es lo que muestra la imagen del triunfador: los aplausos, etc. Entonces, claro, hay algo en la música que me interesa que es la tensión entre la direccionalidad, es decir, el comportamiento de la música que va desde un principio hasta un final, o sea, va a un lugar, y la cuestión de la no direccionalidad. Con eso cuestiono también la cuestión del concierto. El concierto es una situación chamánica, etc. Por eso prefiero trabajar instalaciones que conciertos. Porque aquello de estar delante del público, y hacer una serie de cosas para que al final aquello termine con un *chim-pum*...

P: ¿Qué medios sueles utilizar para el trabajo sonoro?

J: Cualquier cosa.

P: Pero, por ejemplo, algunos software... Tú trabajabas con Max/MSP...

J: Ah, claro, la programación. Precisamente en lo que se refiere a la programación, es donde creo que se rompe la cuestión del soporte y de la fijación. Tú conoces probablemente obras mías en que la voz está presente, ha sido siempre muy importante la voz para mí. Además, hay algo con respecto a la voz que tiene que ver con mi pasado como estudiante, en el sentido de que Luigi Nono, cuando lo conocí, me planteó un problema que para él había sido importante, que era la oposición o la contradicción entre la comprensión del texto y la musicalidad del texto cantado. Es un problema que en su obra está muy presente, y que yo he querido trabajar a lo largo de mi

trabajo, lo he trabajado bastante.

P: Estás dinamizando también el sonido desde un sentido político, de horizontalidad y de nueva direccionalidad, en un sentido sonoro.

J: En realidad, desde una a-direccionalidad, porque no va a ningún sitio, ya no hay una conclusión. Entonces, para que no haya una conclusión (y ahí voy a la cuestión de la fijación), no puede haber nada fijado. Lo que está fijado son los materiales que en la aplicación, con el programa, son las voces de esas mujeres que han sido tan amables de darme su voz.

P: Y todo lo otro ocurre en tiempo real y no se fija en ningún sitio. No hay un *recording* del evento.

J: Es decir, hay un *recording* del evento, porque la aplicación envía a Youtube y lo graba, por si alguien lo quiere ver desde Youtube, y queda grabado. Pero eso no es la obra.

P: Es el registro...

J: Es decir, la fijación es una cosa puramente documental, que ya me parece bien, no la critico. Pero, desde un punto de vista sonoro, ¿qué diferencia hay entre el sonido que tú fijas y el sonido que generas en tiempo real? Hoy en día no hay ninguna diferencia.

P: ¿Se ha perdido el sentido del arte de la fijación del sonido? Estoy pensado en el fonoautógrafo, que arrojaba una imagen visual del sonido de la voz a través del hollín, que dejaba un espectro precioso. Lo que dices tú tendría que ver con la evanescencia, la desaparición…

J: Algunas de ellas van en ese sentido y otras van en otro. Yo no digo que vaya a desaparecer la fijación. La pieza que te comento es esa, la pieza, y no es fijada. Una instalación, en realidad, y esto está escrito en un texto que está publicado por ahí, es un lugar en donde tú entras y te vas, y no esperas a que se acabe. Pero ¿qué sentido tiene para la instalación así, que tú pongas una música que tiene que empezar y que tiene que acabar.

P: En todo caso, esto está instalado; de todas maneras está fijo en un sitio.

J: Claro que la instalación está en un lugar. Una instalación es una cosa efímera, en realidad. Las instalaciones terminan, y terminan porque se desmontan, porque se desinstalan.

P: ¿Qué es *lo multifocal* en tu trabajo?

J: Esta es otra cuestión, que también es política. Lo de la multifocalidad afecta a otra situación, que tiene que ver con la direccionalidad, pero con la direccionalidad del espacio, no con la direccionalidad en el tiempo. Esto tiene que ver con lo que te decía antes: tú estás en un concierto

y eres el chamán, el músico, porque es el que está emitiendo un discurso hacia afuera, estás haciendo de médium, si quieres, toda la energía pasa por ti y va hacia un público determinado. El sonido viene de ti, no viene de nadie más, tú eres la fuente. La gente está sentada o no, pero sí que está en otro lugar. El sonido va desde donde estás tú hacia donde está la gente, es una recta. En cambio, en una cuestión multifocal, el sonido está por todas partes. Es un espacio sonoro, similar al de un entorno acústico normal, habitual, en que los sonidos vienen de todas partes también. Por detrás, por delante, a la izquierda, si tienes abierta la ventana viene más por allí, pero puedes oír no sé qué del baño del vecino, otra cosa del otro lado, etc.

P: El espacio juega a una nueva programación, se trataría de programar el espacio acústico de otra manera.

J: Claro, tú programas el espacio acústico en función de los altavoces que están distribuidos por ese espacio. Entonces, ya no hay una direccionalidad, sino que estás, tanto si eres autor como si eres público, estás ahí sentado y los sonidos te vienen de todas partes. Son así las instalaciones, una instalación no es un cuadro, sino una situación... Me acuerdo de una instalación de nuestra amiga, Laura Llaneli, que tenía un montón de cosas colgadas por todas partes, una cortina de plástico, y entonces veías una cortina por un lado, y otra cosa colgada por el otro, un altavoz por detrás... Hay una situación de interrogación activa del espacio de quien entra allí. Eso en el concierto no lo tienes, estás ahí y te están dando una cosa en la que no puedes participar. En la instalación hay interacción y tú te puedes mover, te puedes sentar, te puedes instalar un rato... Por eso, es una situación, si me permites, más democrática, más horizontal. Me parece bien ese término que has usado, porque es abundar en la horizontalidad. Es una horizontalidad espacial, en el sentido de lugar, pero también es una horizontalidad temporal, en el sentido de que no hay ningún punto de tiempo que sea más importante que el otro. Pero para eso tienes que romper la fijación. Hay una diferencia entre las piezas mías fijadas y las piezas para ordenador, para un programa, por ejemplo…

P: La programación vendría a ser también una forma de fijación a priori… las formas de producción han cambiado muchísimo.

J: Claro, fíjate que no deja de haber una fijación, incluso en el caso de la programación. Porque estas piezas pueden tener una apariencia distinta, pero tú las reconoces como tales. Si las reconoces, es que hay una fijación. Pero no es la fijación de los sonidos fijados de Chion. Hay una escritura, si quieres, y está en las sentencias del lenguaje de programación.

P: Es justamente a la diferencia que me estoy queriendo referir hace un tiempo, pero igualmente

rescato de las ideas de Chion que la fijación es un acción, un acto en sí, y esto lo entiendo como cualquier acción que en cuanto unos materiales y unos mecanismos que permitan la configuración de una obra, de unos discursos, de una reflexión flexible … ahora se me viene a la mente algo que habíamos conversado con Felipe Cussen, la idea del *setting*…

J: Ah, setting. Fíjate que hay varias obras de Pauline Oliveros en que el setting es fundamental, y define la obra en cierta manera. El setting, en el tiempo de Pauline Oliveros era una cierta disposición de los magnetófonos, que estos reproducían o grababan o hacían alguna otra cosa en tiempo real, la cinta podía pasar por dos magnetófonos o por tres, eso es el setting. También en alguna obra de Mestres-Quadreny, en los Cánones a Galileo. Una cosa importantísima es que hay un eco hecho con una cinta que pasa por dos cabezales, y esos dos cabezales están separados en el espacio, uno está en un punto de la escena y el otro en otro, y entonces se produce un efecto de eco, de repetición. Entonces, ese setting es parte fundamental de esa pieza, y forma parte de la partitura. Y en el caso de Bye Bye Butterfly de Pauline Oliveros, está claro que el setting es determinante para que ocurra lo que está ocurriendo allí. Ahora, los sonidos fijados clásicos también se hacen en el ordenador, o sea, están en el disco duro, y además desde hace unos 30 años responden a procesos que solo son posibles en el ordenador. Hay una diferencia quizás de concepto, ayudada por la existencia, la naturaleza, de los nuevos medios, pero tanto permiten los nuevos medios la fijación anterior como este nuevo tipo de fijación.

P: Hemos tocado varias capas, para entender un poco el tema de lo fijado, esto último del setting me parece que es muy resolutivo.

J: En realidad, el setting está sustituido en estas obras por el programa, y el programa en realidad, es una escritura. Yo soy consciente de esto: yo programo, porque quiero escribir. Es como una extensión de la escritura. Escribo sentencias: se trata de una notación. No son datos, es un programa que hace esta cosa y no otra.

P: Pero, ¿es una cosa del soporte o del concepto?

J: Claro, el soporte o los medios, permiten tanto una cosa como la otra. Lo que pasa es que la gente que hace músicas para sonidos fijados, dentro de todas sus diferencias, y al menos muchos entre ellos, al menos los que yo conozco más y con los que me siento más próximo (porque en realidad su trabajo es muy parecido al trabajo que yo he hecho anteriormente), no trabaja con dos altavoces, esa gente trabaja con grupos de cien altavoces, o incluso doscientos.

P: ¿A quién te referirías?

J: Me refiero a Horacio Vaggione, a Barry Truax, a Françoise Barrière, a Pierre Boeswillwald, a

Ariadna Alsina, a Charo Calvo, a Alain Savouret, a Christian Clozier, a Lars-Gunnar Bodin, a Åke Hodell, a Sten Hanson. Sten Hanson y Lars-Gunnar Bodin son exponentes de poesía sonora; junto con Åke Hodell, están relacionados con lo que se llama tape and sound composition, que es algo que viene del norte de Europa y de Estados Unidos.

P: ¿De qué generación son?

J: Son de la generación de los años 30. ¿Tú conoces a Henri Chopin? Sten Hanson, que es más joven que Henri Chopin, es también un poeta sonoro. Yo he visto a Henri Chopin ya entrado el siglo nuevo, lo asistí incluso, en Francia. Dio un concierto sobre la maternidad, de alrededor de una hora; estaba en silla de ruedas ya, y Henri Chopin ha trabajado con el magnetófono, era fundamental para él el magnetófono. Sten Hanson, que es un artista políticamente comprometido, también trabajaba con sonidos fijados. Lars-Gunnar Bodin, Charles Amirkhanian, forman parte de ese movimiento, tape and sound composition. Pero antes te he hablado de Charo Calvo o Ariadna Alsina, ellas son compositoras actuales, son más jóvenes que yo. Charo es un poco más joven, y Ariadna Alsina tiene tu edad.

P: A Henri Chopin lo cito en la tesis, he mirado su trabajo muy de cerca. ¿Cómo son sus tratamientos sonoros de estas dos últimas artistas?

J: Ellas hacen música electroacústica. Charo ha hecho lo mismo que yo, es decir, ha cogido la cinta magnética, lo físico, en la que había grabado alguna cosa, una voz, un perro ladrando, y aquí en 38 centímetros tiene un segundo. La cinta magnética era muy escultural, era algo que tú podías manipular con la mano, es decir, la podías cortar, etc. Todas esas cosas permiten muchas manipulaciones: la podías leer del revés, la podías filtrar con todos los aparatos electrónicos que hubiese en el estudio, y grabar otra vez, y tener otra vez aquello en otra cinta magnética. Normalmente un compositor de mi generación, en un momento dado de su vida, ha tratado todo esto como si fuese cine: es decir, tenía las cintas en unas bobinas, y en una bobina tenía 7 segundos, en otra bobina tenía un minuto, etc., y entonces, con esas bobinas efectuaba un determinado montaje, una mezcla, juntabas trozos, yuxtaponías, etc.

P: Ese es el principio de la electrónica.

J: El principio de la electrónica es anterior.

P: En el sentido de trabajar en bloques.

J: Es como el trabajo de Schaeffer. Schaeffer hacía eso, se trata de música concreta, que se puede llamar música electroacústica, acusmática, etc. Coloquialmente se diría que es la misma cosa,

pero es verdad que hay diferencias, muchas diferencias, si quieres.

P: Chion dice que persevera mucho más, en el arte de los sonidos fijados, el movimiento de la sonoridad, y no el de la visualidad.

J: Por supuesto. Hubo un momento en que aparecieron las herramientas computacionales, que yo viví cuando tenía 30 años. Antes ya lo había, pero después llega al estudio. En esa época yo estaba acostumbrado a trabajar solo con el oído, así que mi herramienta de discusión, mi herramienta de crítica, es lo que suena, únicamente. En la cinta magnética no ves el sonido. Ves el soporte, pero en el sentido de cuánto de tiempo hay grabado en él. Dos segundos son 76 centímetros. Además puedes ponerlo en bucle, es decir, coges esos segundos, los juntas, haces un bucle, lo pasas por la cabeza lectora, coges un pie de micro, y eso empieza a dar vueltas, y eso lo puedes grabar también a su vez, al mismo tiempo que haces otro bucle en otro magnetófono, los grabas los dos, los mezclas, etc. Así se trabajaba en estudio cuando yo era joven. Pero ha llegado un momento en que aparece una herramienta muy importante para el desarrollo de la música electroacústica, la música fijada de la que habla Chion: los editores computacionales de audio. Blue Tools, por ejemplo, eran dos cosas al mismo tiempo, una te permitía editar el audio directamente, y otra te permitía mezclar. Pero ahí, en la pantalla global, ya veías el sonido, ya veías la forma del sonido. Ese tipo de visualizaciones era algo que no teníamos en tiempo real. Ese tipo de visualizaciones las teníamos porque, quizás, se habían hecho en un estudio con un ordenador muy potente, entonces tú sabías que la forma de onda era tal o cual; o había sido hecha con dispositivos analógicos, y evidentemente también las veías después, pero tú no podías verlas mientras lo estabas haciendo en ese momento. Tú en el estudio tenías distintos sensores: por ejemplo, tenías un osciloscopio, y claro, veías cómo se movía la forma de onda. Pero es algo que se va en seguida, no se queda para nada fijada. También podías ver el espectro, es decir, podías ver qué frecuencias se activaban más que las otras, porque tenías un sistema de filtros que te permitían ver dónde tenías más señal o menos, etc. Pero terminaba de sonar, y la imagen desaparecía. Era una cosa instantánea. Cuando aparece Pro Tools, y otras cosas parecidas a Blue Tools, tú tienes ahí una imagen del sonido que estás haciendo. El jefe mío en el estudio en que yo trabajaba -es un poco más joven que Sten Hanson y que Lars-Gunnar Bodin, tiene como diez años más que yo, se llama Christian Clozier-, decía que "si miras la imagen, vas a dejar de oír. Es bueno que tengamos estos medios, etc., pero no pierdas la escucha, no pierdas la concentración en la escucha, porque eso es lo que importa"; y es verdad. Es verdad que la visualización de las señales de sonido con que estás trabajando ha sido fundamental, paradigmático, ha cambiado todo. Por ejemplo, cómo identificabas cuando querías poner un sonido en un punto en particular; cuando pasabas la cinta por el cabezal, movías el cabezal con las manos, y eso hacía un ruido...

para identificar dónde empezaba una palabra, movías, y sonaba mm... mm.... , y cuando el sonido se iba, ahí empezaba la palabra, o bien la palabra acababa. Entonces, ahí podías cortar, o la palabra o la sílaba, o lo que fuera. Podías identificar el punto, cortabas ahí y, por ejemplo, juntabas esa palabra con una campana. Eso se hacía únicamente con la escucha. Luego, con la pantalla adelante, con la visualización, identificas la palabra, y cortas ahí.

P: Entonces, se pierde *escucha* por la mirada o se gana en visualización perdiendo segundos de escucha…

J: Sí, claro, son situaciones distintas. Pero aparece esa visualización, que en ciertas cosas ayuda, pero en otras, quizás, nos hace perder una perspectiva sonora que habíamos ganado con mucho esfuerzo.

P: Tomo el caso de otra entrevista en que hablábamos de los sumerios, de la escritura sumeria. En su momento, en piedra, al escribirse esto tenía un sonido. Estaba esa dicotomía con respecto a lo que suena y dejó de sonar, pero que quedó plasmado y fijado en un soporte. Ahí existió sonido. Había una simultaneidad en el acto escritural y sonoro, que además queda fijado en piedra. Se trata de una permanencia, una prolongación en el tiempo.

J: La prolongación en el tiempo de una acción determinada. Pero cuando esa gente está hablando de escritura, está hablando de escritura en el sentido literario, en el sentido de lenguaje. Pero no olvides que esta discusión se hace en el ámbito de la música electroacústica. Se trataba de esto: Se trata de la diferencia entre la escritura musical de una partitura, que se parecería a la idea imaginaria de un escritor, alguien que escribe una novela, con algo que no es comparable, que es la escritura en el soporte. La escritura en el soporte es simplemente el resultado de otro proceso, que sí podría ser de escritura, pero la obra que tienes en el soporte, que tú lees en el magnetófono o donde sea, para que luego se presente por los altavoces, eso es lo que queda fijado de una obra, y en eso es en lo que está pensando Chion, cuando habla del arte de los sonidos fijados. Lo que pasa, y es algo que en gente como Horacio Vaggione se ve muy claro en las músicas que él hace para soporte fijado, las hace en Pro Tools. ¿Qué es lo que hace con Pro Tools? Pone un sonidito aquí, otro sonidito aquí, otro sonidito aquí, y utiliza la pantalla del Pro Tools como una partitura. Ahí sí que hay una escritura. Pero no todo el mundo trabaja así.

Yo he trabajado así también, y en algún disco duro olvidado tengo los registros de Pro Tools de esas obras. Ahí se ve cómo los sonidos han estado imbricándose los unos con los otros, para dar el resultado final, que es una cosa completamente fijada. Es distinto el material organizado en la pantalla de Pro Tools que el resultado debido al *renderizaje*. El *render* es la fijación. Tú tienes una lista de sonidos, los dispones de cierta manera, los repites o no los repites, los pones en una

pantalla, y es leída de izquierda a derecha exactamente igual que una partitura. Eso lo tienes ahí, y eso puede quedar fijado también. Pero el resultado que se considera fijado allí, es el resultado del *renderizado,* lo "esculpido" finalmente, como dices tú. En cambio en los golpes de martillo, lo que se produce es una representación gráfica.

P: Como de *la poiesis* a *la praxis*...

J: Sí. Es una construcción, que al fin se traduce en un resultado determinado. Es ese resultado el que queda fijado. Hay teóricos, y compositores, básicamente, que ven esa fijación como un resultado de escritura, y otros que no lo ven como una escritura, en el sentido del trabajo del compositor clásico, que trabajaba en partituras.

P: Y qué diferencia ves entre traducir y transducir, ya sabemos que esto último se refiere a un evento físico, eléctrico…

J: Lo que pasa es que siempre va a haber, por encima de la transducción, un fenómeno de traducción, siempre va a haber una codificación, siempre va a haber una necesidad de interpretación. La interpretación está aquí adentro, mientras que la transducción está afuera, es un fenómeno físico.

P: Me refería además a las posibilidades de nuestra era, la era digital, a los mecanismos, los útiles de reproducción del sonido, o de tratamiento del sonido, pareciera que habilitan ese concepto de transducción en diversos procesos actualmente. A veces pienso ¿quién interpreta las piezas sino la máquina, la computadora?

J: Precisamente cuando se nos cortó la llamada, quería hacer una reflexión sobre lo que hace toda esta lista de personas que te nombraba: ninguno de ellos deja leer a la máquina, y ya está. Es decir, le dan al concierto una significación *evenemencial*, es decir, de evento. ¿Y qué hacen en ese evento? Hay decenas, o cientos de altavoces, a veces, y entonces en la mesa de mezclas controlan de dónde sale la voz, de dónde salen los sonidos.

P: Al final lo interesante es la presencia de esa voz…

J: Claro. Esa es la interpretación de esta música, de la música hecha para sonido fijado. Y finalmente, hay una *des-fijación* en el momento de la performance. Mucha de esta gente, que trabajan en esto y conocen bien los temas digitales, podría hacer piezas para dos pistas, para cuatro o para ocho pistas, y después para 24... Eso se llama espacializar, y proyectar, también. Había un intérprete ahí, que normalmente era el propio compositor. Existe esa persona allí, no ha desaparecido. Además, de todas maneras, gente quizás un poco mayor, de la edad de Henri

Chopin, por ejemplo (quien no estaba muy interesado por la espacialización, a él lo que le interesaba era la creación poética del momento, en el instante). A propósito, estaba pensando en Luigi Nono. Él no hacía piezas multicanal, hacía piezas para un canal solamente, pero era importantísima la espacialización. Hay un especialista de Luigi Nono, que es Alvise Vidolin. Esas piezas nunca se reproducen con un altavoz, es decir, con un conjunto de altavoces. De hecho Luigi Nono trabajaba para un conjunto de altavoces que había sido prácticamente hecho para él, que era el Halaphon, hecho por Hans Peter Haller. Existía este concepto: una única cosa fijada, pero que se distribuía de manera distinta según el criterio del espacializador. Y Luigi Nono no espacializaba: era un intérprete quien espacializaba.

P: Me pareció leer una pieza tuya que tenía el número "11" en el título. Yo hice una pieza para el Máster de Arte Sonoro, que eran 11 metros de partitura por 11 metros de sonido. La instalamos en formato cuadrafónico. Federico Eisner uno de los artista invitados a la tesis y con quien colaboro hace unos años, vino a trabajar a mi estudio en Mataró sobre esta pieza, un poema llamado "VOY" que fue desarticulado previamente por Carlos Edelmiro López, artista mexicano que también participa de la investigación. Carlos trabajó estas ideas en Pro Tools. Yo voy citando esta pieza en la investigación de tanto en tanto, porque había fijación escritural, fijación en el software de edición, todo esto que nombramos ahora. Luego Federico hizo un instrumento Midi, situando ciertos parámetros de voces en el teclado y así construyó un instrumento con mis voces… partió hace muy poco a México, y se va a juntar con Carlos Edelmiro a trabajar en *Yov*. Entonces, es una pieza que durante diez años ha seguido su curso de nuevas programaciones, nuevos alcances, focos, nueva percepción de la pieza... dicho esto, y que he dado una vuelta larga, te quería preguntar por una pieza tuya, Transfer, que vi en la web. Allí trabajas con escritura, luz, sonido... mmm yo en la tesis estaba trabajando con un principio de Ilya Prigogine, que fue Nobel de Química en los 70. A partir de su libro, *El nacimiento del tiempo*, me fijé en el principio de la termodinámica, de la irreversibilidad de las cosas, de lo flexible, y he querido darle ese marco teórico a la tesis. Porque me pareció que las obras en las que yo trabajo comparten siempre ese principio de irreversibilidad: ellas se ven tocadas en un punto, a partir de lo que me decías tú, que tengo una forma de pensar que tiene que ver con la dispersión, el caos. Es interesante cómo podemos llevar la conversación de hoy a través de una serie de movimientos que no tienen que ver con la obra de cada uno, sino entender estas problemáticas para producir un beneficio a la comunidad artística, algo que sea útil y sirva para los estudios sobre nuestro trabajo. Pero bueno, *Transfer*… perdona.

J: Finalmente, se trata de una cosa comunitaria. Que interesante lo que explicas. Transfer es una escultura. La pregunta sobre qué es lo que se está fijando, es muy específica... No es una escultura

de sonidos, es una escultura que suena, que produce sonidos. No es una escultura de sonidos, como podría ser una de estas obras para sonidos fijados. Lo que queda fijado en Transfer son las formas resultantes del ensamblamiento de elementos. "Transfer se trata de la función en virtud de la cual una señal deviene otra". Y eso tiene mucho que ver con la transducción. Ese es el texto de la pieza. Entonces, la pieza tiene una serie de espejos, en que está escrita cada una de las palabras de este texto que te acabo de decir. Esos espejos reciben una luz que se activa automáticamente. Las palabras están escritas del revés, para que cuando se proyecten por el efecto de la luz sobre la pantalla adelante, se lea bien. Entonces, es una transducción.

P: Además, termodinámica, porque ofrece calor.

J: Claro, porque son lámparas alógenas, que tienen un transformador, y este a veces se calienta. La pieza, al final, la compró Tous, el propietario de Metrònom, que tiene una colección de arte contemporáneo. Luego me encargaron otra, e hicieron la producción.

Allí lo que está escrito y fijado son los objetos, los espejos, lámparas alógenas, hechas con componentes como las hago yo, es decir, cojo el transformador, le pongo dos cables, dos hilos de cobre rígido, y arriba le pongo una lámpara alógena. Lo que pasa es que eso tenía un circuito, que era alimentado, que hacía que la lámpara alógena parpadeara, con un relé, y eso hacía cr-cr-cri. Entonces, eso iba proyectando, con destellos, las palabras que estaban en los espejos. Es una pieza grande: tiene 14 metros. Y eso es lo que está fijado allí: las palabras de la definición de la función transfer. Es quizás la cosa más conceptual que he hecho en la vida. Con respecto a la voz espacializada en la era digital, la voz es la voz. La voz es la voz siempre, mientras no cambiemos nuestra vida, nuestra forma, nuestra fisiología, la voz estará ahí, y no cambiará mucho con respecto a lo que pueda pasar...

P: Por otra parte ¿Hace cuánto que se usa el concepto de espacialización?

J: El primer elemento del que yo tengo conocimiento es el concierto de Schaeffer del año 48. Porque él se preguntaba, ¿cómo espacializo, cómo presento las músicas fijadas (aunque él no les llamaba así)? Su solución fue poner muchos altavoces. Luego, esta idea fue desarrollada por Pierre Henry. Yo a Pierre Henry le he visto poner altavoces en un palacio gótico, en todas las habitaciones, y escuchar la música en el patio. Cada habitación sonaba de una manera distinta, e incluso, en el granero, arriba de todo había unos altavoces, y en el propio patio también había. A partir de ahí nace la idea de la espacialización en la música electroacústica. En realidad, es algo muy francés.

P: ¿Es un concepto que se ha institucionalizado?

J: Sí, claro. La espacialización tiene muchas derivadas, pero una derivada *institucionalizadora* fundamental ha sido la creación de máquinas con nombres específicos, útiles para la espacialización. Una de ellas es el Halaphon, que fue hecho para Luigi Nono, y otra es el Cybernéphone, o el Megaphone: que es la máquina con que yo trabajé, y que existía y que canalizaba una serie de situaciones, y que es la primera de las máquinas que se plantea en los años 70, para vincular el proceso de espacialización, que no es otra cosa que llevar los sonidos a distintos puntos del espacio, y además utilizar el espacio como caja de resonancia de los altavoces, es decir, la espacialización no implica solo que los sonidos suelen por sitios distintos, sino que es el espacio lo que suena, gracias al dispositivo. Entonces, está ese objeto, está ese dispositivo, y un año después aparece otro, cuyo nombre se ha institucionalizado más que los otros, que es el Acousmonium, que viene del ámbito de la música acusmática, concepto con el que yo no estoy muy de acuerdo. Se trata de un conjunto de altavoces al que se puede acceder por una especie de mesa de control, que es lo contrario a una mesa de mezclas, porque es algo que separa. Con estos altavoces tú logras hacer resonar el espacio, y evidentemente tú puedes hacer que se establezcan sonidos que van en unas direcciones, y otros que vayan en otras direcciones: es un instrumento de interpretación. Y eso está institucionalizado, si se me permite la palabra, en el sentido en que hay una comunidad que entiende muy claramente, de la misma forma, lo que es la espacialización y cuáles son los instrumentos de esta espacialización, y que es la comunidad de los músicos que se llaman, o electroacústicos, o acusmáticos.

P: Es como una clasificación...

J: Pero es una clasificación absurda, desde mi punto de vista. Yo creo que la terminología de música acusmática, nace en un momento en que un grupo de personas quiere quitarles los recursos a otros. Es decir, esto es una cuestión puramente estratégica. Se llamó así porque en Francia había un grupo de gente que hacía música electroacústica en distintos contextos, electroacústica únicamente para cosas fijadas, en estudios, electroacústica pura, que también se le decía, y otros, que no se sentían cómodos con los otros, y dijeron: "a esto le vamos a llamar música acusmática", y esto porque Schaeffer, en su *Tratado de los objetos musicales*, habla de la situación acusmática, en la que resulta que la fuente de sonido ha desaparecido.

P: La cuestión pitagórica, ¿no?

J: Claro. Él utiliza esta expresión solo en este sitio. Lo que pasa es que la música acusmática hoy en día, es una música que además de tener la fuente escondida, tiene la escritura fijada. Y hay un sentido de comunidad, de comunión. Y esa escritura está fijada en el soporte, que es la manera en que lo ve Chion, por ejemplo, y no solo de él, sino de mucha gente del ámbito francés. Luego,

va a resultar que el resto del mundo entiende por acusmático lo que entendía Schaeffer... Estoy esquematizando y generalizando, hay gente de todo y en todas partes. Ellos le llaman acusmático a la música para altavoces, y hasta ahí: la música que sale por los altavoces. Esa sería en realidad la idea de los acusmáticos pitagóricos, que era a quienes se les negaba la visión del maestro cuando hablaba detrás de una cortina.

P: … la etimología de la palabra describe lo acusmático como "una escucha sin instrucciones"...

J: Eso es otro tema. Sí, claro que implica eso, pero todo eso son derivadas, son corolarios. Lo esencial de la música acusmática es, por un lado, la situación acusmática, y por otro, la escritura en un soporte. Eso es lo esencial. Uno de los sucesores de Pierre Schaeffer al frente del GRM, el Groupe de recherches musicales, vinculado al INA, el Instituto nacional de lo audiovisual, en París, François Bayle, es el artífice del término "música acusmática", con los dos elementos que te decía antes, la fijación y la desaparición de las fuentes del sonido, tras los altavoces. Con respecto a la voz en la era digital, si es que la era digital existe (porque yo no sé si es una era), es verdad que tenemos una serie de herramientas, que permiten que la voz tenga ciertas características nuevas.

P: Distintos tipos de parámetros...

J. Sí, y otro tipo de relación. La cuestión puramente acústica está ahí, siempre será la voz.

P: Puede relacionarse con algún otro tipo de dispositivo.

J: Sí, y además puede ser transformada, puede cambiar con mucha mayor facilidad que antes, puede cambiar con mucha precisión, eso por un lado. Luego, con respecto a la espacialización, piensa que la espacialización, para esta generación de electroacústicos, acusmáticos, anterior a la mía, es un lugar. Y hoy en día, los medios digitales, es decir, los componentes que hacen que se pueda hablar de era digital, permiten la escucha de la voz remota, de la voz que está en otro sitio. La música acusmática te puede presentar la voz de otro tiempo y en otro lugar, pero ahora la voz remota puede ser la voz de este tiempo y en otro lugar. Es una situación distinta. Esto se da gracias a los medios de telecomunicación. Yo he estado trabajando mucho con esto. Esto forma parte de mis últimas investigaciones, en lo que tiene que ver precisamente con lo de los agentes. Tiene que ver también con que en el año 2020 empecé a trabajar con Gonzalo Biffarella, e improvisábamos. Improvisamos con un dispositivo que nos permite la improvisación con muy poco retardo, y muy alta calidad. Es un dispositivo bastante experimental, pero que funciona bien. Hicimos un disco con eso, *Memorias de la distancia*, está en Nova Era, en bandcamp. Las cinco sesiones de improvisación, están puestas en el Pro Tools una encima de la otra. Entonces Gonzalo, que tiene mucha mano con esto de los montajes y de la mezcla, superpone las cinco

improvisaciones, y después resalta, le da mezclas distintas, lo que da un disco de unos 50 minutos, más o menos. Y yo le dije: yo voy a hacer otra cosa, voy a trabajar mimetizando lo que hacen los improvisadores, pero con las grabaciones. Es decir, uno de mis agentes va a tocar una zona de una de las improvisaciones; los otros agentes, con un 70% de probabilidades, van a buscar una zona similar a la que está tocando el primer agente, y con un 30% de probabilidades hacen una cosa que no tiene nada que ver, para que otro agente diga, ah, ahora voy a hacer algo parecido a lo que está haciendo aquel. Son ocho agentes que están trabajando así todo el rato. Esto produce un resultado muy raro, muy especial, que también está en Youtube.

P: Es paradójico que mi tesis esté construida así. Todos los agentes que están interactuando en el capítulo 2 (este) y que son alrededor de 40 artistas como casos de estudio, tienen una interpretación distinta de qué es la voz fijada, qué es un sonido fijado, qué es la era digital; cada uno tiene un lugar desde dónde se plantea esta problemática. Me gusta la sensación que dejas con lo de la voz remota. Es un concepto bonito.

J: Creo que está muy relacionado con la era digital.

P: Me gusta como suena.

J: Las "r"... Luigi Nono era un gran lector de García Lorca, y siempre decía que en la r del *Verde de que te quiero verde* estaba toda la esencia de la poesía. No sé si Luigi Nono había leído a Jakobson. Jakobson tiene un librito, que dictó en francés para los exiliados judíos en Nueva York en los años 40, que se llamaba *Six leçons sur le son et le sens*, o sea, Seis lecciones sobre el sonido y el sentido, y hay un capítulo en que habla de *El cuervo de Edgar Allan Poe*, y habla de la r, del Nevermore. Es muy interesante la tesis de Jakobson, es que el sentido no se genera en el sonido, sino en la oposición de los sonidos, la oposición de los fonemas, en el choque entre los fonemas.

P: Que bello lo que dices. Casi cerrando, sobre la idea de la percepción en el sonido, la multifocalidad como facultad auditiva… me puedes comentar al respecto…

J: La multifocalidad es la forma en la que los sonidos se manifiestan en la naturaleza. Uno viene de aquí, otro de allá, etc.; y pueden ser escuchados simultáneamente desde la localización de un/a oyente cualquiera. Las percepciones se suponen distintas para cada oyente y eso es lo deseado. Hay una pluralidad de fuentes en el espacio sonoro cotidiano; algo completamente distinto de lo que ocurre en un concierto, donde el sonido mayoritariamente procede de la escena y acostumbra a ser determinado por un pensamiento único, típicamente, el del/la compositora/or o el/la intérprete. El discurso del concierto es completamente direccional. Va de la escena al público. En el caso de la multifocalidad se rompe la relación de subordinación del

público al discurso del artista, que actúa como un chamán. La múltifocalidad es un símbolo de democratización, de pluralidad, de mutiplicidad histórica. El sonido no viene ya más de un único punto, sino que lo hace de todas partes, como en la experiencia cotidiana.

Pienso en lo que significa la palabra "digital" y en la oposición entre los términos "analógico" y "digital". Digital se refiere a que las cantidades y los ítems manejados por los ordenadores se especifican en expresiones finitas formadas por dígitos. Algo que se opone a la supuesta infinitud del mundo analógico. Esa particularidad hace posible el tratamiento sistemático de la información por máquinas de cómputo extraordinariamente rápidas, lo que permite extraer conclusiones en tiempos que antes quedaban fuera del alcance de nuestras existencias. Es evidente que el proceso rápido de la información acelera las costumbres. De lo que no estoy tan seguro es si eso contribuye de manera eficaz a modificar y hacer evolucionar nuestras mentalidades.

P: Y volviendo a la idea de la fijación …

J: Siempre hay algún tipo de fijación de algo en una obra. En la mayoría de mis obras posteriores a 2010 (y muchas de antes, también), los sonidos que un oyente puede escuchar no se fijan en ningún sitio, porque se generan en el mismo acto de la escucha a partir de informaciones que, ellas, sí, se hallan almacenadas en la memoria de un ordenador. En mis obras recientes, pueden haber sonidos en bruto almacenados en los ordenadores, pero esos sonidos no acostumbran a ser los que la obra produce. Las informaciones contenidas en la memoria del ordenador, sonidos, imágenes, programas y otros datos no forman parte de lo que se escucha o se ve. Son sólo elementos que se emplean en la generación de los sonidos y las imágenes que luego se oyen y se ven. Se trata, en la mayor parte de casos de elementos que luego son procesados por el propio código.

Por ejemplo, en el ordenador que genera *D'Eco a Siringa* hay almacenadas las voces de cientos de mujeres hablantes de lenguas muy diversas, ya lo hemos comentado. Sus locuciones fueron grabadas y almacenadas para luego ser tratadas por un código que las espacializa en un espacio acústico delimitado por ocho altavoces y un espacio visual integrado por tres proyecciones. Ahora ¿Qué es la obra, su apariencia o el conjunto de informaciones que la generan? Yo diría que su apariencia es lo que la identifica públicamente. Pero eso no se fija. Cada vez que el dispositivo se pone en marcha produce sonidos e imágenes similares pero no iguales a las veces anteriores.

Los sonidos producidos por esas obras pueden fijarse en CD, pero en ese mismo momento, dejan de ser lo que son, puesto que en el CD no se almacenan las veintitantas o más emisiones de sonido simultáneas, cada una de ellas, espacialmente localizada en el lugar del altavoz que emite.

P: Lo último. Hemos hablado de muchas y muchos autores durante la conversación ¿Me podrías

dejar un listado de las/os autores que te sean más significantes? Gracias.

Cualquier autora/or de música electroacústica que realizara trabajos antes de la popularización de los ordenadores tiene obras en las que los sonidos están fijados. La historia de la música electroacústica entre los años 50 y fin de siglo está llena de obras para sonidos fijados. De hecho, Chion habla del arte de los sonidos fijados en el sentido de que los sonidos que integran las obras electroacústicas están fijados en el soporte. En el pasado, el soporte de esas obras empezó siendo la cera de los discos donde se grababan las piezas. Luego fue la cinta magnética y, más adelante, los dispositivos de almacenamiento de los ordenadores. Hay decenas de miles de obras de esas características. Algunxs las llamaron música electroacústica pura o de estudio. Otros han preferido denominarlas músicas acusmáticas. Algunxs autorxs que trabajan así y me interesan, aunque no necesariamente por el hecho de que sus sonidos estén fijados en un soporte, son :

Horacio Vaggione, Barry Truax, Françoise Barrière, Pierre Boeswildwald, Alain Savouret, Charo Calvo, Ariadna Alsina, Christian Clôzier, Ricardo Mandolini, Mercè Capdevida, Beatriz Ferreyra, Jordi Russinyol, Federico Schumacher, Felipe Otondo, Jonty Harrison, Lars Gunnar Bodin, Ake Hodell, Sten Hanson, Henry Chopin, Todor Toddoroff, Ake Parmerude, Bengt Emil Johnson. Y hay muchísimxs más, porque el procedimiento de la fijación de sonido en un soporte fue fundamental para la existencia de la música electroacústica llamada “acusmática”. He puesto los primeros que me han venido a la cabeza. ¿Es, sin embargo, el hecho de la fijación lo que las hace interesantes? Para mi, no. Usan la fijación de sonidos porque se trata de una tecnología idónea para expresar el pensamiento musical de esas personas.

Bloque 3. Performances de la voz.
En un sentido material de las palabras.

B3.a En el lenguaje de los espectros. Edu Comelles. (España).



Fecha: 02 de Mayo 2024
Carácter: Vía e-mail.
http://www.educomelles.com/
https://www.youtube.com/user/educomelles
https://ensolab.es/artista/edu-comelles/

P: Edu, gracias por participar de esta investigación. Me voy a referir a algunas piezas tuyas que se vinculan a la idea de este estudio sobre la relación entre el pensamiento de los sonidos y la producción de imágenes, dicho a grandes rasgos. Una de tus instalaciones ubicadas en la Reguereta en Balaguer, Lleida, y que se encuentra registrada en Youtube como *"El so imaginat és el més potent i sugeridor"* (2021), *"el sonido imaginado es lo más potente y sugerible"*, se configura a través de una sentencia que pertenece a Ricard Casals Alexandrí y que aplicas para dar nombre a esta obra de *site specific*. ¿Cómo opera el tema de la imaginación sonora -si se puede decir así- en esta obra y su nexo con la temporalidad de este espacio?

E: Todo gira entorno a una excusa que dispara un pensamiento (en este caso la pieza invita justamente a eso, es una exhortación). Eso es lo que más me interesa, lo que sucede en la cabeza de las personas. Esa experiencia o proceso mental por el cual, en nuestro recuerdo somos capaces de reconstruir a la perfección un sonido o grupo de sonidos. Me interesa que el público haga ese tipo de ejercicios. Es una forma más de reivindicar el poder de la escucha como motor de muchas cosas. En el caso de La Reguereta "la excusa" es un lugar cuyo paisaje sonoro se ha visto transformado en el último siglo de forma radical. El sonido del lavadero a principios del Siglo XX era el de un lugar de trabajo y encuentro cotidiano de las mujeres; a día de hoy es un lugar de paso, de ocio o contemplación. El sonido y su paisaje sonoro ha cambiado radicalmente y es otra excusa para pensar el sonido desde el recuerdo o la subjetividad (asumiendo que ya pocos quedan que sepan a que sonaba ese lugar antes).

P: ¿Por qué trabajas con instalaciones?

E: Todo mi trabajo emana del binomio paisaje sonoro o dicho de otra forma: sonido y lugar. Ello me lleva a entender el formato instalativo como la traslación directa a la práctica artística de ese binomio. Instalar sonido, para mi, significa situar sonido en el lugar y por coherencia con ese principio opero en esos parámetros siempre que puedo. Además lo *instalativo* implica que no hay temporalidad limitada para la escucha. A diferencia del concierto, el sonido instalado sucede en el tiempo, nunca cesa y uno accede a él en un punto de su devenir. Con el paisaje sonoro pasa lo mismo, lo escuchamos siempre y nunca cesa, como oyentes nos insertamos en él de forma temporal y cuando salimos de él, este sigue ahí.

P: Cuando te refieres a "Imágenes *espectrográficas* y su uso como materialidad plástica", en Spectre (2020). ¿Estamos en el campo de lo visible o lo invisible? Pensando la idea de un espectro como la resolución visual de algo previamente fantasmagórico o impalpable…

E: Sin duda se encuentra en el campo de lo visible. En lo invisible es donde transita la imaginación de pensar que esconde cada espectrograma y en el proceso de pensar el sonido (en este caso oculto). Ahí suceden muchas cosas más. Lo visible en este caso es la excusa para disparar lo otro, lo que no se ve.

P: ¿Y cómo materializas estos sonidos?

E: Uso un software libre de análisis espectrográfica llamado *Sonic Visualizer* que me permite exportar archivos de sonido a JPG. Estos luego se ensamblan en sus distintos formatos (grabado o corte láser). En el caso de "a secret music" el espectrograma es generado en tiempo real por un software que escucha una composición de sonido que se está reproduciendo internamente en el ordenador.

P: ¿Por qué la forma de visibilizar el sonido es a través de espectros?

E: Porqué visualmente me resultan muy estimulantes. El tipo de grafismo, textura o gestos plásticos que este tipo de visualización genera me retrotrae a distintas formas, lenguajes y *leit motivs* que podemos encontrar en el expresionismo abstracto en particular y en la abstracción en un amplio término. Estos espetrogramas me reucerdan a Luís Feito, Clifford Still, Manolo Millares o Rothko, por nombrar algunos.

P: En Trencar El Silenci (Rural) 2021, dices: "La composición está formada por sonidos extraídos de tocadiscos estropeados, cintas de casete magnéticas en blanco, silencios acústicos y elementos sonoros de finales de canciones y de música popular. Se trata de una amalgama de

muestras de sonido que evocan la idea de silencio pero que no necesariamente lo son". ¿Cuál fue la metodología que utilizaste para seleccionar estos sonidos a razón de evocar esta idea de silencio provocado?

E: Fue una búsqueda muy intuitiva basada en trabajos y prácticas previas en ese sentido como el trabajo de Anki Toner cuya base es exactamente la misma. Digamos que fue una búsqueda de ingredientes para una receta mayor.

P: Entonces, ¿Te parece que el silencio se pueda fijar plásticamente? ¿De qué manera *la memoria audible* que se encuentra fijada en aparatos o dispositivos en desuso forman parte del discurso de tu obra?

E: Si, el silencio se puede fijar plásticamente, situándolo, señalándolo y objetualizándolo ya sea literal o metafóricamente. En mi práctica el hecho de situar sonido o el silencio en un lugar y esconderlo detrás de materiales; para mi, asienta lo inasible o lo invisible le da una forma física subjetiva, la que yo quiero darle. En "trencar el silenci" se trata de provocar una situación o experiencia en al que el oyente debe buscar el sonido estamos evidenciando y negociando cómo espectadores que este exista i se pueda fijar, aunque sea por una fracción de tiempo limitada. Los objetos vinculados a sonidos se retroalimentan a si mismos, el sonido significa al objeto y viceversa, al ponerlos uno al lado del otro, encima, debajo o desde dentro estamos creando relaciones subjetivas y poéticas; vínculos y significados compartidos entre lo material y lo immaterial.

P: ¿Por qué el tema textil en tus creaciones, como el cotón, el fieltro? ¿Cómo dialogan estos materiales desde una perspectiva de la "imagen sonora instalada"?

E: El fieltro, sobretodo el fieltro. Este lo uso por dos razones muy concretas la primera es puramente estética y un homenaje a las gravitaciones en fieltro de Chillida que a dia de hoy siguen fascinándome por su rotundidad, fragilidad y belleza. La segunda razón tiene que ver con la vinculación de este material a aspectos acústicos. Este tipo de fieltro se usa para atenuar los martillos de un piano y se puede utilizar eventualmente como aislamiento acústico. Por eso me resulta interesante, plásticamente es un material maravilloso y además está vinculado a la esfera de lo acústico. Inevitablemente el "callback" a Joseph Beuys está ahí también.

P: ¿Qué importancia le das a la voz como parte de un relato (finales de canciones en este caso) que va quedando fijado en un soporte?

E: La voz es para mi un material primario con el que estoy empezando a trabajar, me resulta tremendamente conmovedor y para artistas como yo trabajando en contextos y lenguajes relativamente ásperos; la voz deviene un asidero increíble para acercar mundos alejados, crear un abrazo y un cierto acogimiento. Para mi usar la voz es una de tantas formas de acercarme a un público amplio y que no necesariamente forma parte del contexto del arte sonoro entendido como nicho autorreferencial.

P: ¿Qué significa para ti, fijar un sonido y fijar la imagen de un sonido?

E: Fijar un sonido significa de entrada grabarlo, luego colocarlo en un lugar y devolverlo a un oyente potencial, sea de la forma que sea, y en el formato que sea, instalado, concertual, discográfico etc… Fijar la imagen de un sonido, en lo instalativo tiene que ver con aspectos escultóricos, de materiales, de diseño expositivo y de disposición de altavoces. En lo concertual tiene que ver con percepciones, interfaces y lugares específicos. En lo discográfico tiene que ver con el packaging de un disco, una o varias imágenes que aporten una segunda o tercera lectura a conceptos musicales, estructuras, ritmos y cadencias.

P: Ciertamente has logrado en años de trabajo construir un lenguaje propio que yo he querido llamar -con todo cuidado- "En el lenguaje de los espectros" en esta entrevista. ¿Me podrías adjuntar tres imágenes referentes a tus composiciones? (Pueden ser links).

E: link 1 link 2 link 3. Las tres imágenes corresponden a tres colecciones de fotos distintas. Todas ellas las encontrarás aquí: http://www.educomelles.com/search/label/Photo. No sé si es lo que buscas pero me parece que estas fotos que hago sin mucha pretensión, en el fondo ilustran las cosas, los temas y los lugares que me interesan; y aunque sea un trabajo que no considero parte de "mi obra" si que es un material que está ahí y retroalimenta todo "lo sonoro" que hago.

B3.b *La lectura como una comunicación con otros.* Marcela Labraña. (Chile).

Fecha: 14 de Junio 2022

Carácter: Vía e-mail.

https://linktr.ee/laoficinadelanada

P: Hola Marcela, gracias por aceptar la entrevista. En el Bloque anterior estuve conversando con Felipe Cussen, tu compañero, con quien junto a Megumi Andrade han dado vida la Oficina de la nada. La investigación se ha ido movilizando e instalando si se puede decir de alguna manera, sobre parámetros de producción a fines respecto de las ideas sobre la palabra, la voz, la escritura y por tanto los sonidos y su materialización. Para comenzar, una pregunta que he ido haciendo a algunas/os investigadoras/es y artistas dentro de esta temática ¿Qué sería para ti un sonido fijado?

M: Un sonido que queda grabado en un papel, en una cinta, o también en la memoria.

P: Giovanni Pozzi en su publicación *Tacet, Un ensayo sobre el silencio* (Siruela, 2019) nos dice: "La palabra nace del silencio del pensamiento" ¿Cómo traducirías a tu manera de ver esta sentencia?

M: Podría entenderse como la imposibilidad de pensar y hablar simultáneamente.

P: ¿Se puede fijar el silencio? ¿Cómo sería esa imagen?

M: Me parece que no, porque considero que el silencio es una condición dinámica, que reacciona a todo lo que ocurre a su alrededor.

P: Eres una estudiosa de la obra de Guillermo Deisler, ¿Me podrías decir a grandes rasgos qué aspectos gráficos de su obra resaltarías? ¿Qué sería lo que se está grabando?

M: De su obra gráfica, su poesía visual, especialmente, me interesa el uso de imágenes muy directas, que intentan provocar un efecto inmediato (muchas de ellas tomadas de la prensa, por ejemplo). Creo que lo que estaría grabando es precisamente ese tipo de gestos muy precisos.

P: La fijación va de esto, de una acción de registro. Entonces, en tu libro *Ensayos sobre el silencio. Gestos, colores y mapas* (Siruela, 2017) precisamente en *Gestos:* ¿Qué sería para ti la *modulación*? Lo pregunto a raíz de las primera imágenes que se producen de la voz humana a por medio de un mecanismo de fijación del sonido en el siglo XIX, el Fonoautógrafo.

M: Por modulación entiendo, dentro de mi campo de investigación, las distintas variaciones que puede tener una forma, un motivo, un símbolo, a través del tiempo o a través de distintas culturas.

P: De alguna manera respondes a mi pregunta. Por otro lado, y siguiendo con tu libro, en *Mapas,* la información cartográfica de "los portulanos" donde los cartógrafos describían la experiencia náutica (p.123), van dibujando con el texto el acontecimiento de un viaje del que solo tenemos una imagen y donde no podemos acceder al momento de su registro. ¿El silencio que se nos presenta dibujado, podría ser el resultado de la ausencia o del excesos de signos a descifrar en un *mapa*?

M: En efecto, creo que el silencio no sólo puede ser un resultado de la ausencia de signos o de sonidos, sino también del exceso de estos. La diferencia está en que cuando ocurre a través del exceso, el efecto ocurre no en la obra sino en la mente del lector/auditor.

P: En *Colores.* Me puedes comentar ¿A qué se podría referir "un campo óptico inmaterial" cuando citas a Arnaldo (X) y te refieres seguidamente a la pintura de Yves Klein según Denys Riout en la idea de "fijar en la tela lo indefinible, el momento poético inefable"?

M: A lo que me refiero en esa sección es aquel momento en que la materia concreta de un cuadro (el monocromo azul de Klein, en particular) pasa a significar algo que está más allá de su propia materialidad y que, a la vez, es irreductible al lenguaje.

P: Volviendo a Tacet y ya para acabar, dice en la página 51: "El silencio de la escucha llega a su culmen en la lectura, cuando la palabra misma se presenta en silencio sin perder nada de su vitalidad. Se trata del encuentro de una palabra sin sonido con su destinatario sin voz, en perfecta soledad". Y más adelante se refiere a que en este acto, esta acción del pensamiento también queda excluida "la pronunciación murmurada". ¿Qué piensas al respecto?

M: Es una imagen muy bonita, porque hace pensar que, incluso en el acto más individual de la lectura solitaria, la dimensión oral está latente, y es esa condición la que recuerda, además, la condición de la lectura como una comunicación con otros.

P: ¿Recuerdas alguna obra relacionada a sonidos fijados o algún/a artista que trabaje con la dinamización de lo sólido o en su contrario, con la solidificación de lo dinámico? Como podría ser el trabajo con la palabra y el sonido en un aspecto literario o plástico.

M: Creo que la poesía visual o los libros de artista son una forma posible de liberar a la palabra de su carácter fijo y darle dinamismo, a través de la plasticidad de su dimensión gráfica o bien las manipulaciones y movimientos a los que invita el formato del libro.

B3.c Pompas de jabón. Macarena García Moggia. (Chile).

Fecha: 12 de Mayo 2024

Carácter: Vía e-mail.

https://mundanaediciones.cl/autores-2/

P: Hola querida Maca, para comenzar, quisiera que pudiéramos pensar y desarrollar algunas ideas sobre un fragmento de Giovanni Pozzi que recojo de su publicación *Tacet. Un ensayo sobre el silencio* (Siruela, 2019) que aparece en la página 44 y que he revisado anteriormente con Marcela Labraña para el mismo Capítulo de la investigación. Dice Pozzi, "En la interioridad del yo nace un pensamiento que se plasma en forma de palabra". ¿Qué me puedes aportar al respecto de esto

M: Pienso que ahí late algo así como el germen de la experiencia de la poesía, que tal vez intenta fijar precisamente el instante en que el pensamiento se aferra a algunas palabras, como si se trataran de un tronco que les permite salir a flote. Antes incluso de su articulación con ideas, están las palabras, que son todavía elemento de carácter sensorial: sonidos, texturas… una huella tan concreta como material en la memoria.

P: Hermoso. Sigue y dice en la misma frase: "… el individuo las emite revestidas de sonidos (las palabras) impuesto por una herencia compartida con el destinatario; durante la emisión, su intimidad se halla suspendida de ese hilo sonoro que recorre la distancia entre el yo y el tú, el emisor y el destinatario. Inmediatamente después, la palabra calla, pero vive, duplicada, además en el interior de quien la ha engendrado, en el interior de quien la ha recibido". ¿Nos pasa que en poesía, fijamos las palabras en el papel una vez hemos realizado este juego de *idas y venidas* entre aquellos *hilos sonoros* del pensamiento?

M: Eso, completamente de acuerdo, y qué lindo cómo está dicho. La palabra que nace en el interior es siempre de y para otro. Ese otro que también somos.

P: De hecho, la entrevista con Marcela la he titulado *La lectura como una comunicación con otros.* Siguiendo con Pozzi: " Dos momentos de silencio enmarcan el instante en que la palabra se reviste con un sonido real: el momento vital en el que el pensamiento anhela estar formado de sonidos,

y el momento en el que la palabra se despoja del sonido y se despliega en forma de palabra tácita" ¿Qué te sugiere?

M: Me sugiere lo que comentaba en la primera pregunta: que precisamente en ese intervalo parece transcurrir la experiencia de la poesía, que tal vez nos apura a coger un lápiz o lo que sea para demorar el momento en que la palabra se vuelve tácita, es decir, subordinada a otra finalidad que no sea lo que ella misma puede o quiere hacer.

P: ¿Se puede fijar el silencio? ¿Cómo sería esa imagen para ti? ¿Hay algún poema o imagen poética, pintura, que te venga en este instante?

M: Por alguna razón, se me vienen a la cabeza las pompas de jabón tan típicas en la pintura y la emblemática barroca.

P: ¿Qué sería para tí un poema expandido? y ¿Cómo ves el vínculo entre la literatura y las artes plásticas?

M: Es una pregunta grande que creo puede encontrar muchas figuras próximas a la creación de imágenes. Pienso en el momento, por ejemplo, en que una imagen fotográfica comienza a revelarse sumergida en el agua; o bien en el momento en que una mancha pasa a conformar una forma o un color o un contorno cualquiera que le da borde a la mancha misma; o en los trazos de un dibujo que antes de ser cualquier cosa son la huella de una mano y su relación más o menos intensa con el papel. En todos esos momentos, instantes, que son también manifestaciones de la imagen, está, creo, manifestándose una experiencia equivalente a aquella que en la poesía se da con las palabras.

B3.d Zumbar. Ecos del rumor del pensamiento. Fernando Pérez (Chile).

Fecha: 09 de Mayo 2024

Carácter: Vía e-mail.

https://www.revistaanfibia.com/autor/184465/

https://uahurtado.academia.edu/fernandoperezvillalon

P: Hola Fernando, muchas gracias por participar de la investigación. Partamos por lo siguiente: ¿Qué valor le das a los soportes de sonido en una creación poética?

F: Tiendo a pensar la creación poética desde un soporte escrito que proviene de una escucha interna y contiene la posibilidad de volverse sonoro, vocal, oralizado. Todo poema se realiza plenamente en el *decirse en voz alta*. Por supuesto que hay poetas que trabajan directamente con el soporte sonoro o que encuentran en él su medio óptimo.

P: ¿Podrías mencionar alguna obra o artista contemporánea/o?

F: En el trabajo de Cecilia Vicuña, por ejemplo, me interesan mucho más las dimensiones orales y performáticas que la escritura en sí misma. Pero la poesía puramente sonora o fonética tiende a aburrirme (o a acercarse a la música en su escucha desligada de lo verbal), me gusta más el vaivén y la vacilación entre escritura y vocalización, entre el signo visual y su puesta en voz. Entre el sonido y el sentido, decía Valéry, entre el signo y el sonido diría yo.

P: ¿Qué es para ti un sonido fijado? (En un sentido literario, sonoro y performático, por ejemplo).

F: La escritura fija el sonido del habla al graficarlo, la partitura fija las dimensiones del sonido codificadas como musicales, una cinta magnética o un archivo .mp3 almacenan registros sonoros. Todos ellos son tecnologías de fijación (gráfica, análoga, digital) que permiten reproducir el sonido. Por otra parte, un sonido en el que nos fijamos es un sonido que tal vez se fija en la memoria para que luego seamos capaces de reconocerlo o de reproducirlo. Escritura verbal, musical, electromagnética, digital, mnémica: diversos modos de fijar lo efímero para poder retenerlo.

P: ¿Cómo es una imagen verbal? ¿Cómo aplica en lo pre existente y en la exploración más actual?

F: Un conjunto de palabras que producen una imagen en la mente, una serie de palabras que describen una imagen existente, una constelación de palabras que despiertan la imaginación visual. Una imagen sonora o acústica y su eco imaginado. La literatura por mucho tiempo confió en su capacidad de evocar y producir imágenes (enargeia), en géneros como la ékfrasis, y las vanguardias tienen una dimensión muy fuerte relacionada con el dar a ver, con el mostrar y el describir hasta volver visible. Ese potencial sigue existiendo y aprovechándose, aunque no sé si es lo más central en la literatura actual, que tal vez busca más lo propio de la palabra que su relación con las imágenes. En una cultura saturada de imágenes, la palabra puede ser también el remanso de lo invisible, lo inimaginable. Pero la imagen nunca se elimina por completo, como si el lenguaje estuviera condenado a remitir inevitablemente a lo visible.

P: ¿Se queda en silencio alguna vez el pensamiento? Ya se que no, pero como lo describirías…

F: No creo demasiado en el silencio. Existe el callar, no el silencio absoluto. El pensamiento nunca está en silencio, salvo acaso en la muerte (en la que en verdad no se silencia más que un hilo de pensamiento, correspondiente a un individuo). El río del pensamiento se aquieta y acalla por momentos, se vuelve un rumor mínimo, pero nunca deja por completo de zumbar. La palabra es el eco del rumor del pensamiento, del rumiar del pensamiento. La palabra piensa más allá, o más acá, que el pensamiento. Nunca coincide del todo con él, nace de él pero también lo engendra, lo acicatea, lo nutre, lo limita. La palabra es el umbral del pensamiento.

P: ¿Se puede fijar el silencio? ¿Cómo sería esa imagen?

F: Se puede solicitar silencio, con el mismo dedo con el que se señala algo puesto verticalmente sobre los labios, o en la partitura con silencios de duraciones medidas. El intervalo entre un sonido y otro, la invitación a escuchar atentamente lo que aparece cuando nos callamos. La página en blanco es siempre una invitación al trazo que interrumpe su vacuidad prístina y la vuelve anhelante expectativa del siguiente sonido. Por otra parte si, como sabía Cage, no hay silencio total, solo se puede indicar una disminución del sonido al mínimo y solicitar una disposición a la escucha de ese mínimo (que es siempre espera de un nuevo brote sonoro).

P: En tu texto *Formas y metamorfosis del poema en el nuevo milenio* te refieres a "la exploración de las diversas dimensiones del lenguaje" […] también, "como medio del eje semántico y los ejes fonético y grafemático". ¿Te puedes referir brevemente a esto?

F: Dicho en tono menos críptico que eso, el lenguaje suena en la voz (fonética), se inscribe visualmente en superficies por medio de trazos (grafemático) y produce sentido, significa

(semántico). Es aproximadamente lo que Ezra Pound llamaba melopoeia, fanopoeia, logopoeia, y los poetas concretos brasileños lo verbi-voco-visual. Creo que toda buena poesía juega con estas posibilidades, aunque también con otras como la relación con el cuerpo en la puesta en escena y con la materia en el libro en un sentido amplio.

P: Y en tu obra, ¿Cómo se vinculan y materializan las palabras y el sonido?

Las palabras y el sonido no se "vinculan" porque nunca estuvieron separadas. Todo lo que escribo lo escucho, incluso sin que suene materialmente, me lo voy dictando a mí mismo, y no cobra vida hasta que la letra se vuelve palabra dicha. Las letras y los sonidos podrían ser diversos estados de la misma materia verbal, como quien dijera sólido, líquido, gaseoso. Se pasa de un estado al otro como en el ciclo del agua que se evapora y se condensa una y otra vez.

P: ¿Podrías adjuntar algunas partituras o imágenes de tu obra -mapas, rutas, objeto, apunte, diagrama, poema audible – otro-? Gracias Fernando.

F: Aquí hay un par de ejemplos de esas versiones sonoras que sí registramos (lecturas del libro Novela/VIA): Ejemplo 1, Ejemplo 2. Y aquí va un registro de poemas antiguos (de Pasajes, 2007) en versión oralizada a una y dos voces. Más, un par de rarezas con montaje de imagen encontrada y voces ajenas:

https://vimeo.com/manage/videos/45194047

https://vimeo.com/manage/videos/88749919

B3.e La expectativa del silencio. Carlos Henrickson. (Chile).



Fecha: 10 de Junio 2022

Carácter: Vía e-mail.

http://www.letras.mysite.com/egb191107.html

P: Hola Carlos, muchas gracias por aceptar la entrevista y por ayudarme en algunas transcripciones de la investigación. Como hace algunos años atrás, bastantes años atrás, coincidimos en materias de arte ruso, en lo que me ayudaste muchísimo también, por no decir que casi me escribiste el ensayo (risas), estábamos hablando de las pinturas de Málevich. No recuerdo mayor interés en esa época por los rusos, o al menos, se escuchaba hablar poco del ámbito de la poesía, de Velimir Khlébnikov, Aleksei Krutxónikh o Ilià Zdanévitx. Era más o menos el año 1999-2000. Si que estaban más presentes por eso la poesía dadaísta, surrealista francesa, o la vanguardia futurista italiana, no así, del futurismo ruso. Y luego cuando se comenzó a hablar de poesía sonora había mucho rechazo, es lo que recuerdo, puedo estar equivocada. En todo caso, esto ahora ya ha pasado a otro plano, y tampoco vamos a hablar de poesía sonora, pero si de la *lengua Zaum*. Vamos con la entrevista, será breve.

P: Se dice que en lengua(je) *Zaum* aquello que es trans mental o trans intelecto, sería una suerte de vasos comunicantes entre la experiencia de la escritura, la mente y la página ¿Qué opinas al respecto?

C: Lo primero es que Alexey Kruchyónyj no era para nada un estudioso sino que un artista absolutamente especulativo, un poco al estilo de Marinetti o Duchamp, en que uno no sabe bien dónde comienza la genialidad y dónde termina la "venta de humo" (por llamarle de algún modo a esa propensión a presentar "lo nunca visto" como una revelación, más que como un desarrollo técnico o un procedimiento, que solo con posterioridad amplía el horizonte artístico). Lo que quiere presentar, en principio, está muy emparentado a las *Parole in Libertà* de los futuristas italianos, y de hecho, el punto de origen que él mismo señala para el *Zaum* (una sugerencia por

parte de David Burliuk, que conocía bien el desarrollo del futurismo italiano) se daría en 1912, el mismo año del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, en que Marinetti acuña el concepto de *las Parole in Libertà.*

En suma, el "fenómeno" del *Zaum,* tanto como el de las *Parole in Libertà*, tiene que ver con una época en que los artistas sienten la tendencia a hacer análogo el desarrollo artístico con el desarrollo técnico -pasar de la genialidad a la *inventiva,* y corresponde más bien a un *Zeigeist*. Hay que recordar que en 1912 no existe aún alguna teoría formal de la literatura que se pudiera hacer cargo de estos aspectos, y cuando esta surge menos de diez años después, el "fenómeno" del *Zaum* es uno de sus focos iniciales de investigación. Esto hace que sea difícil entender el *Zaum* como una categoría absolutamente comprensible desde un concepto definido desde una teoría artística, sino que debe ser entendido desde una práctica artística que jamás puede ser asimilada absolutamente por la teoría (a menos que uno se atenga a un autor posterior que lo presente como concepto definido, etc. Pero no me gusta verlo así). Acaso lo que no me acaba de cuajar con lo que dices, es que esta lengua trans intelectual (si uno sigue más exactamente lo que se define como *um* en ruso) tiene una obvia dimensión sonora más que escrita. Kruchyónyj escribe sistemáticamente textos para ser dichos (incluso declamados, en el sentido clásico), y por más que haya abogado por el uso de signos no articulables en la página, hizo poco de eso. En este sentido, no veo que en la experiencia misma se haya hecho realmente la separación entre sonido y signo escrito en el *Zaum* (sí se presenta en otros desarrollos del futurismo, en que no se define estos experimentos gráficos como *Zaum*...). Eventualmente, podría presentarse la página escrita en el sentido de "partitura".

P: Es muy acertada la aclaración. Fíjate que en la Wikipedia se describe de la siguiente manera: "*Zaum* es una entidad fonética no referencial con su propia ontología. El lenguaje está formado por neologismos que no significan nada". ¿Qué te parece esto?

C: No me gusta mucho la formulación. 1. Hablar de una "ontología" supone reconocerle un ser al lenguaje. Y en este ámbito el lenguaje es visto como herramienta manejada por el artista, vale decir, en cuanto material su existencia es puesta en entredicho desde el momento en que depende "de una acción" (y si se va más lejos en el aspecto sonoro que te decía antes, "de una escena", es decir, una performática). Meter la ontología ahí no tiene mucho sentido: el lenguaje es liberado por los artistas, no se libera solo. 2) Se puede hablar de que los neologismos no significan nada, pero eso sería negar la tensión íntima que emerge de la comunicabilidad de sentido en el corazón del lenguaje. El mismo Kruchyónyj deja la puerta abierta a que las palabras

sugieran nuevos significados y den ecos de sentido -por supuesto, jamás unívocos-. La definición me suena a una visión muy abstracta y poco apegada a la práctica misma.

P: ¿Se puede fijar el silencio? ¿Cómo sería esa imagen a tu parecer?

C: Sin ninguna duda que se fija. Se fija todo el rato. La forma en que entendemos el mundo es precisamente desde dinámicas de elementos fijados en un vacío que les da marco. En esta misma página, las pausas necesarias entre palabras son silencios fijados, hasta con determinaciones de duración e intensidad a través de la puntuación. En términos más hondos, el problema se da al querer fijar El silencio. El silencio es condición del sonido, y hasta del sentido (desde el punto de vista de la intensidad que le damos a un mensaje). En este sentido se fija, pero en el instante que le prestamos atención, pierde todo su contexto, y acaba desvaneciéndose. En cambio, al estar en acción, "dinamizado", no se percibe como tal, sino solo en función de pausa (de expectativa, diría). Aunque pensaría en una trampa. ¿Se entiende con la frase anterior? La expectativa de sonido produce el silencio fijado. En cambio cuando enhebro sonidos en cierta dirección (en este caso la del discurso), el punto me va a distraer del sonido que sigue. Ya que hablamos desde lo poético, diría que la posibilidad de fijar el silencio tiene que ver absolutamente con el juego de expectativa, el presente del discurso, su actualización en la lectura silenciosa o en voz alta. Porque el silencio como tal está fijándose siempre, si no, no hay discurso, ni sentido.

P: "El silencio de la escucha llega a su culmen en la lectura, cuando la palabra misma se presenta en silencio sin perder nada de su vitalidad. Se trata del encuentro de una palabra sin sonido con su destinatario sin voz, en perfecta soledad" (Tacet de Giovanni Pozzi. Siruela, 2019, p.51). ¿Qué piensas de esta sentencia?

C: Lúcida frase, pero siempre y cuando haya un observador, y ahí se me cae. En la mente de quien lee resuenan cosas todo el rato (estoy seguro que hay huella sonora mental incluso cuando alguien lee operaciones matemáticas abstractas). Y suponer que uno puede estar en perfecta soledad... uno no es un monje, tiene huellas fantasmales del pasado y del presente que no dejan de resonar.

P: ¿Qué es para ti una voz mental?

C: La forma en que se presentan las fluctuaciones (NO operaciones) de sentido en la imaginación. Es análoga a la voz articulada en muchos sentidos, pero es más "líquida", no se puede encauzar cien por ciento. De ahí el arte, la creación, etc., pero también el lenguaje articulado y la lógica. Es como la química que nace de la alquimia: antes de la sistematización y la experimentación hay algo que es pura intuición, errores que fundan su propia verdad y que no quieren diluirse en

certezas objetivas. Una de las ideas del futurismo que me gustan mucho, es precisamente el tema de captar esa pura potencialidad que sería la creación (bien *analogable* a una voz interior), para experimentar con ella y a través de esto generar lenguajes más precisos, y hasta útiles para ofrecer mensajes políticos, científicos, etc.

P: ¿Qué entiendes por Era digital?

C: Mucho he leído de eso, pero creo que una de las mejores formas de acercarme a eso, es la de pensar en el momento en que las relaciones humanas empiezan a ser mediadas (y hasta cierto punto absorbidas) por flujos electrónicos. Y creo que esa línea llega hasta la supresión del sustento biológico (o bien ya está llegando).

P: Pudieras describir la imagen a continuación (Publicación de Vasilii Kamenskii, Aleksei Kruchenykh, y Kirill Zdanevich, 1918-1917) admitiendo la existencia de cierto grado de transferencia entre la componente visual y el *mecanismo de percepción* que se desprende por medio de la imagen?

C: Tal como te decía antes, creo que todo texto genera una huella sonora interna, y es más, toda imagen; y más huella sonora interna genera, creo, mientras más se presenta movimiento de formas. Pero ojo con esto: yo entiendo sonoramente esa imagen no solo por el movimiento de las formas, porque ya estoy acostumbrado a leer cirílico... Y es más, con respecto a cómo funciona el repertorio afectivo y de memoria, la palabra central que aparece ahí, Tiflis, inevitablemente me da un imaginario preciso: es el sitio de nacimiento de Tamerlán y de Stalin... (y pienso en el paisaje centroasiático, en el entorno industrial en que vivió Stalin cuando joven, etc...) Es decir, no es solo que no lo vea como abstracto, sino que me cuesta figurar abstractamente ese "paisaje". Cuando leo los textos, estoy de inmediato estableciendo relaciones de sentido... y con ello la realidad sonora se me atenúa, si es que no se desvanece. (Más claro, estoy pensando en términos de espacio sobre el papel + sentidos lingüísticos = se me atenúa lo sonoro).

Con todo, si hago el esfuerzo de abstraer el signo lingüístico, el desplazamiento del ojo ya me va dando una señal que inevitablemente resuena sonoramente: una curva no da la misma huella sonora que un quiebre de rectas, líneas discretas alejadas unas de otras no dan la misma huella sonora que líneas que se intersectan... Para mí tiene que ver con la asociación, con los primeros actos de escritura (grafito, lápiz de cera, etc.), que se activan aun cuando se percibe la vibración de un lápiz *bic* cuando se escribe o se hace un dibujo (¿será por eso que es tan importante la mano alzada en el dibujo técnico o artístico, que evita la "contaminación" de otros sentidos en la producción de imagen?).

De la montaña a la boca
el aire hace del mundo
un instrumento
percutivo.

(Orvoton. S.f. Fragmento).