

“Quise grabar un disco de poesía sonora, pero me salió música electrónica”. En *Celci Revista*, 23 de julio de 2014 (online)*.

Felipe Cussen

Quiero escribir, pero me sale espuma
César Vallejo



Un día creé una carpeta nueva en el computador y la nombré “sonido”¹¹. Abrí un documento y tomé un par de notas: “sonidos no articulados: sólo consonantes, no vocales”, y luego: “sin alturas de notas, sólo textura y ritmo”. Llamé a Ricardo Luna y le propuse que me enseñara gradualmente a producir un disco. Le dije que sería un disco de poesía sonora. Él me dijo que lo trabajaríamos como música electrónica. Comenzamos. Primero grabé seis series de consonantes sueltas y secuencias más largas, agrupadas por su cercanía fonética. A continuación seleccioné y corté con precisión los pedazos. Después los ecualicé para destacar alguna de sus características. Luego los fui utilizando con distintas funciones, como percusiones, como secuenciadores, como pads. Sumé muchos efectos para alterar su carácter. Entonces empecé a componer las estructuras, como base para improvisaciones que luego grabé y he seguido rearmando. En ese punto me encuentro ahora.

Recientemente le envié una maqueta de uno de los tracks de este disco a varios amigos que estudian o practican la poesía sonora y la música. Martín Gubbins me dijo que era poesía

sonora, porque se exponía el proceso de la letra, “usándola como pieza de un engranaje rítmico”, al igual que Kurt Folch, porque se tomaban “sonidos de nuestra habla, aunque estén camuflados bajo la electrónica”. Luis Alvarado, en cambio, me dijo que el hecho de ocupar grabaciones de voz no la convertía automáticamente en un poema sonoro, y que además consideraba que la premisa fundacional de este género era su anarquía. Juan Pablo Fante me dijo que, como no es reconocible el lenguaje, sería más pertinente asociarlo a la música electrónica. Federico Eisner me dijo que, desde la musicología, “hoy se plantea que esos límites importan sólo para quien los escucha”. También Megumi Andrade me dijo que dependiendo de su modo de circulación podría entenderse como poema sonoro o música electrónica, y que eso crearía distintas expectativas de recepción. Karen Bascuñán me dijo que, a partir de esta discusión, se muestra “la permeabilidad de los límites” en este tipo de obras. Fernando Pérez me dijo que creía que se trata de “un falso problema”, y Ricardo Luna me dijo que esta distinción no tenía sentido, a menos que quisiera participar en un fondo concursable y tuviera que escoger entre el Fondo del Libro o el Fondo de la Música: “Quizás éste es el método definitivo para categorizar una propuesta artística. Más allá de sus propiedades formales, conceptuales, etc., la pregunta es: ‘¿a qué fondo lo vai a postular?’”.

Antes de decidir a qué fondo lo voy a postular, quisiera retroceder hacia lo que usualmente se entiende por “poesía sonora”. Una de las definiciones básicas es la de Dick Higgins: “poetry in which the sound is the focus, more than any other aspect of the work”^[2]. Henri Chopin, sin embargo, ya había establecido una distinción entre la poesía fonética, que dependía del soporte escrito para su interpretación, y la poesía sonora, grabada, manipulada y reproducida en cintas magnéticas^[3]. A fines de los '60, en Suecia, también comenzó a utilizarse la expresión “text-sound”. Sten Hanson señala que los compositores de “text-sound” pueden trabajar y alterar fonemas o incluso sonidos vocales prelingüísticos, dejando de lado el contenido semántico para convertirlos en puro sonido^[4]. Richard Kostelanetz también utiliza “text-sound”, y lo define como “language unsppecific in pitch, which coheres in terms of sound, rather than syntax or semantics”^[5]. No lo limita al uso de la tecnología, pero además, privilegia aquellas obras en las que el lenguaje es aún reconocible, pues considera que se aprecia mejor en la tensión entre el significado y su derivación sonora. Kostelanetz, como Higgins^[6], advierte también las diferencias respecto a la música: “text-sound art may include recognizable words or phonetic fragments; but once musical pitches are introduced, or musical instruments are added (and once words are tailored to a pre-existing melody or rythm), the results are music and are experienced as such”^[7]. Quizás esta exclusión de una variable tan propia del lenguaje se deba a un intento por perfilar un espacio propio para la poesía sonora o text-sound, pero lo cierto es que otros

poetas sí asumieron las dimensiones tradicionalmente musicales. Bob Cobbing, por ejemplo, destaca que la grabadora enseña “new tricks of rythm and tone”, y que es posible reivindicar una poesía “which is musical and abstract”, que incluso se proyecte a la danza^[8]. Igualmente Carlfriedrich Claus piensa que estos experimentos “reveal the fundamentally musical nature of speech”^[9]. En su presentación de la antología de Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, William Burroughs propone que las líneas divisorias entre música y poesía, o entre escritura y pintura, son arbitrarias, y que el fin de la poesía sonora es precisamente romper con esas categorías^[10].

Estas discusiones corresponden principalmente a la década de los '60 y '70. Si bien la poesía sonora es un ámbito cuyo espacio y límites todavía permanecen difusos^[11], una parte importante de las reflexiones posteriores se han enfocado en las implicancias de las tecnologías digitales y las mayores posibilidades para samplear el habla propia o ajena. Joshua Liebowitz define su práctica como “Sonopoetics” al considerar el lenguaje como ondas sonoras que pueden ser manipuladas de la misma manera que cualquier otro archivo de audio^[12]. Jaap Blonk destaca que la electrónica le permite producir sonidos “that no human voice will ever be able to produce”^[13]. Jörg Piringer valora el uso de samplers y software, y la incidencia del azar y los errores de esos dispositivos. Su reflexión se enmarca en una crítica profunda a la literatura, a su juicio demasiado anclada en el contenido semántico. Por eso, al referirse a su pieza “En Do”, indica que aunque podría considerarse música o arte sonoro, él prefiere llamarla poesía, entendida simplemente como un arte que se manifiesta a través del lenguaje y la voz^[14].

Este desplazamiento de la poesía desde las palabras a su materialidad permite entenderla en una relación más directa con otras prácticas que también utilizan la voz en vivo o grabada, como la performance, el arte sonoro y, obviamente, la música. Cathy Lane ha estudiado de manera conjunta las técnicas compositivas de estas diversas disciplinas, y además ha realizado una antología de ellas en su proyecto *Playing with words*. Uno de los procedimientos recurrentes que se encuentra en esa selección es el de la reiteración. Para Michael Vincent, este procedimiento permite descubrir el potencial musical de las palabras: “While reading each sentence fragment exactly the same way each time, with very little variation in the pace, natural rythm, or spoken pitches, one should find the perception of the words should shift towards the perception of the words as music”^[15]. Esta pérdida de contenido implica, sin embargo, una ganancia en la percepción de sus cualidades sonoras, que se vuelve aún más evidente en las reiteraciones idénticas producidas mediante loops análogos o digitales. Podemos pensar, entonces, en la reiteración como una forma de aislar un sonido, sacarlo del tiempo y “entrar” en él, para comprenderlo en toda su profundidad.

Resulta interesante comparar este proceso con las posibilidades que permiten las demás técnicas disponibles especialmente a través del sampling digital. Por una parte, algunos efectos como la ecualización pueden permitirnos distinguir con mayor claridad un sonido, e incluso el eco o la reverberancia nos ayudan a apreciar mejor sus perfiles. Por otra, también se puede tomar un sample y fragmentarlo, colocarlo al revés, distorsionarlo, saturarlo o reducir su resolución hasta alejarlo de manera definitiva de su origen. Esta constante oscilación entre reconocimiento y desconocimiento constituye, a mi juicio, uno de los mayores atractivos de los samples y loops en la música electrónica y, también, en la poesía sonora.

¿En qué punto me encuentro ahora? Todas estas reflexiones han acompañado mi lento proceso de aprendizaje técnico y producción. Gradualmente, sin embargo, mi preocupación dejó de ser la etiqueta con que podría clasificar sus resultados, y me fui interesando más en el tratamiento que le podía dar a los sonidos. En general no he resaltado sus alturas, aunque a veces he permitido que emerjan algunos de sus armónicos y sus resonancias, como una forma de añadir más color. Aunque en los secuenciadores he colocado algunos grados de aleatoriedad para el orden en que salían los sonidos, su disposición rítmica no ha sido anárquica, sino absolutamente cuadrada, fija, sin ningún asomo de swing o groove. He intentado manejar las dinámicas de la reiteración de los loops para permitir ese internamiento al que me refería, y lograr un cierto grado de desconcentración en el oyente. Me he preocupado, por otra parte, de desarrollar texturas y funciones que podrían remitir a las de los instrumentos musicales, pero que en ningún momento trataran de emularlos. En ese sentido, este trabajo es opuesto al beatbox, donde se pretende que una boca humana reproduzca exactamente los sonidos de una batería eléctrica^[6]. Yo he pretendido, en cambio, que por lo menos en algunos instantes se perciba que el origen de estos samples fue alguna vez una voz humana, y en otros, que parezca que es el computador el que desea aprender a hablar.

Cuando he tenido que explicar lo que entiendo por poesía sonora, suelo repetir las definiciones que ya he citado, pero siempre termino diciendo que creo distinguirla cuando, a pesar de que nos enfrentemos a una completa abstracción sonora, aún es posible reconocer allí los fantasmas, los estertores del lenguaje, o “traces of speech”, como titula Jaap Blonk uno de sus discos. Yo estoy muy lejos de terminar de grabar mi disco, pero al menos ya he pensado en un título que dialoga con el de Blonk: *Bits of speech*. Pensé en bit porque significa “pedazo”, y porque suena parecido a “beat” y también a los “bytes” con los que todo esto está formado. Pero en la elección del título hay, además, otra esperanza. Creo que un título en inglés me abrirá de manera definitiva las puertas del mercado anglosajón.

No necesitaré postular a ningún fondo, y pronto mi vida se convertirá en una sucesión de giras, hoteles y fans. Ni siquiera tendré tiempo de pensar si lo que hago es poesía sonora o música electrónica.

^[1] Este ensayo fue leído en el Coloquio Internacional “La Música en sus Variaciones Prácticas y Discursivas”, en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, el 23 de abril de 2014. Previamente presenté un track del proyecto en curso al que me refiero a lo largo del texto. Estas reflexiones provienen no solamente de ese proceso de producción, sino que además están vinculadas a la investigación de mi proyecto Fondecyt Regular #1131136 “Samples y loops en la poesía contemporánea”. Agradezco especialmente a Ricardo Luna, por sus consejos y comentarios, así como a los amigos que me entregaron sus opiniones mientras preparaba este ensayo.

^[2] “Points toward a Taxonomy of Sound Poetry” en *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984, p. 40.

^[3] “Lettre ouverte aux musiciens aphones (I)” en *OU. Sound Poetry. An Anthology*. Milán: Alga Marghen, 2002, p. 35.

^[4] “Text-sound composition during the sixties” en *Literally Speaking: Sound Poetry and Text-Sound Composition*. Göteborg: Bo Ejeby Edition, 1993, p. 24.

^[5] “Preface”, en *Text-Sound Texts*. Ed. Richard Kostelanetz. New York: William Morrow and Company, 1980, p. 7.

^[6] “One thing that sound poetry is not is music” (“Points toward a Taxonomy of Sound Poetry”, p. 51).

^[7] “Preface”, p. 15.

^[8] “Some Statements on Concrete Sound Poetry” en *Concerning Concrete Poetry*. Eds. Bob Cobbing y Peter Mayer. Londres: Writers Forum, 1978, p. 44.

^[9] “Sound Processes. Open Letter to Ilse Garnier” en *Literally Speaking: Sound Poetry and Text-Sound Composition*. Göteborg: Bo Ejeby Edition, 1993, p. 77.

^[10] “(An Introductory Text for Henri Chopin’s Book on ‘Poésie Sonore’)” en *Poésie sonore internationale*. Ed. Henri Chopin. París: Jean-Michel Place Éditeur, 1979, p. 9.

^[11] Philadelpho Menezes también enfatiza que la poesía no es música (“Da poesia fonética à poesia sonora” en *Poesía sonora. Poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Editora da PUC-SP, 1992, p. 14). Brandon Labelle, por otra parte, destaca al igual que Kostelanetz que la poesía sonora se aprecia mejor cuando se produce una tensión entre el contenido semántico reconocible y su manipulación sonora (“Raw Orality: Sound Poetry and Live Bodies” en *VOICE. Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*. Eds. Norie Neumark, Ross Gibson y Theo van Leeuwen. Cambridge: The MIT Press, 2010, p. 166).

^[12] “Musical Drift: Toward a Method of Sonopoetics” en *Evening Will Come*, n° 29, mayo 2013. <http://www.thevolta.org/ewc29-iliebowitz-p1.html>. Liebowitz también enfatiza “THIS IS NOT MUSIC”.

^[13] “Sounding the Outer Limits” en *The Word: Voice, Language and Technology. Leonardo Music Journal*. Volume 15. Revista y CD. Cambridge: The MIT Press, 2005, p. 64.

^[14] “En Do” en *The Word: Voice, Language and Technology. Leonardo Music Journal*. Volume 15. Revista y CD. Cambridge: The MIT Press, 2005, p. 82.

^[15] “The Music in Words” en *Playing with words. The spoken word in artistic practice*. Ed. Cathy Lane. Londres: CRISAP / RGAP, 2008, p. 60.

^[16] El poeta Christian Bök, a propósito del desarrollo de su *Cyborg Opera*, comenta su interés por los intérpretes de beatbox, y destaca que su desarrollo técnico supera el de muchos de los principales poetas sonoros (“When Cyborgs Versify” en *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*. Eds. Marjorie Perloff y Craig Dworkin. Chicago: The University of Chicago Press, 2009).

*Link original del artículo <https://ceclirevista.com/2014/07/23/quise-grabar-un-disco-de-poesia-sonora-pero-me-salio-musica-electronica/>