



Materialidades da Literatura



Vol. 5.1 (2017)

ISSN 2182-8830

'Vox Media: O Som na Literatura'

Oswaldo Manuel Silvestre e

Felipe Cussen (orgs.)

Intervenciones sobre poesía, música y sonido:

Martín Bakero, Pía Sommer, Felipe Cussen,

Federico Eisner y Fernando Pérez

TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN DE

RODOLFO REYES MACAYA Y FELIPE CUSSEN

Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile



Pía Sommer, Martín Bakero y Felipe Cussen.

Los primeros días de septiembre de 2016 se llevó a cabo la 2ª edición del Festival PM de Poesía y Música. Además de los numerosos conciertos y exhibiciones de videos, se realizaron los diálogos “Voces ilegibles”, con Pía Sommer y Martín Bakero, en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile, y “Poesía y música en contrapunto”, con Pía Sommer, Federico Eisner, Felipe Cussen y Fernando Pérez, en la Universidad Alberto Hurtado. A continuación sigue una selección de las intervenciones de estos artistas sonoros, poetas, músicos e investigadores.¹

Martín Bakero: La poesía para mí siempre fue algo que no cabe en los libros de poemas. Igual hago libros de poemas, pero no todo cabe allí. La poesía es una manera de vivir, una manera de hacer, una ética. Entonces todo puede leerse: uno puede leer las nubes, el aura, la tierra, la marcas de los pájaros, etc. Trato de transmitir a los lectores esa plasticidad de la materia del lenguaje que no es tan evidente.

¹ Proyecto Fondecyt #1162016 “Poéticas negativas”.

El gran problema de la poesía en general es que busca a tener sentido. Yo creo que la música tiene esa diferencia, que no hay distancia entre el signifi- ficante y el significado. O sea, lo que se escucha es lo que es. Por eso para mí la poesía y la música siempre deben ir juntas. La poesía de repente se deja seducir por el sentido, pero rápidamente se devuelve, para que el lector o el espectador pueda aportar la mitad del poema con su resonancia. Entonces uno entrega la mitad y la otra mitad la pone la persona que lo mira y que lo escucha.

Pía Sommer: Esta pieza se llama “Transversiones”, porque viene del inicio de un poema que estaba escrito en verso, pero éste ya venía condicionado porque era un verso de una palabra o dos palabras. Ya tenía un ritmo: “Voy lejos” “Catalejo” “Repulsa” “Ajeno” “Ajenjo” “Reflujo”, y un compañero músico me dijo que quería partir aquel poema en armonía, ritmo y contra- punto. Me dijo: “La palabra VOY la desarticularé en V-O-Y, y tú vas a hacer esto rítmicamente, esto armónicamente, esto en contrapunto...”. Tuvimos un proceso de tres meses grabando estas voces por pistas. Una vez terminado obtuvimos un resultado súper potente, porque estaban todas las pistas yuxta- puestas. Y este trabajo no era procesado, sino que el sonido era el natural. Jugaba con todas esas posibilidades que tiene la voz, desde lo gutural, lo nasal, lo dental, lo labial, hasta dónde yo podía forzar todas mis posibilidades físicas, para cumplir con el orden de estas partes.

Yo vi descompuesto mi poema. Lo vi como una cosa altamente gráfica. Luego se obtuvo este *track*, que es una cosa casi al estilo de Satie, porque son once minutos de grabación, una vez editada, por once metros de partitura, la cual se colgó. Jugábamos así con la temporalidad del sonido: 1mt partitura X 1mt de sonido. Estaban colgados los 11 metros de la partitura en las cuatro pistas que se había grabado. Una vez tuvimos esto, me propuse sacarlo con una cuadrafonía en una residencia artística que hice en Sabadell. Por suerte mía en ese lugar habían 16 altavoces e hice por primera vez un trabajo que fue espacialización de sonido. En ese espacio también había 2 *motus*. Uno en su casa a veces no puede porque cuentas con lo básico, pero cuando un espa- cio te lo otorga, puedes experimentar más.

Aquella generación de sonido se hizo a 16 altavoces y provocaba un efecto semejante a una lavadora sólo con este *track*. Luego comprendí que además podía girar mi voz. Hace muchos años atrás estuve en una escuela de danza sufi, y aprendí a hacer una danza derviche giratoria. Por lo cual, puedo girar sobre mi eje durante muchos minutos. Escogí dos grabadoras. Utilizan- do una cuadrafonía, con una amiga que iba disparando los *tracks* en distintos momentos, giré doce minutos con dos grabadoras en la mano. Quería la grabación de la grabación y obtener un nuevo resultado. A fin de cuentas fue un proceso de transmisiones de comunicación entre varios procesos artísticos que partían de un poema que fue escrito en el año 2004. Cuando empecé con esto me pregunté qué era la rítmica en la poesía. Llegué a transformarlo luego

en una pieza para radio con otros archivos de audio que tenía por ahí, recuperados de lugares para crear luego lo que llaman “paisaje sonoro”.

Cuando dibujo mis partituras siento que es un proceso autosíquico. Uno va y arroja. Empiezo a escribir esos sonidos que tiene la mente. Pero esos sonidos evidentemente tienen que venir dados por un recuerdo, imaginación, una recreación, un referente. Entonces las composiciones más por lo general son dibujos partituras, porque se construyen a modo de caligramas, con letras. Entonces yo voy jugando con tamaños, con colores, que si una erre es más punteada. “Transversiones” viene de este ejercicio, de una pieza que se convierte en otra y que es parte de una historia, ese traspaso, esa posibilidad que tiene una obra más que uno. El otro día le decía a una amiga: “es que no quiero terminar el poema ‘voy lejos catalejo’ porque no quiero morir”. Decía: “esta vez es la última vez que lo declamo”, pero volvía a aparecer. Tiene esa vida propia que tienen las obras.

Martín Bakero: La última pieza que hice era para 72 parlantes. Era un teatro, lo que se llama un *acusmonium*. Es como un viaje espacial y uno está con dos consolas y hay distintos tipos de parlantes. También trabajo mucho con pintores y otros artistas, entonces, aprendo mucho sobre sus técnicas. Como los pintores que hacen una capa de blanco, hago una base de ciertas sílabas que me interesa guardar en el poema, después las lleno y obtengo capas de sílabas. Trabajo en Illustrator con un spray de sílabas. Después voy borrando. Es un proceso que va entre el sonido, la imagen, el texto. El sentido, trato que se dé al final. Como escritor, siempre el sentido se queda chato. Cuando uno entendió algo, ya se perdió el sentido. Por eso intento aprender mucho sobre las técnicas de los otros artistas. De hecho con los que menos trabajo son con los escritores.

Pía Sommer: Hace un tiempo hablábamos con el Eduard Escoffet, un artista catalán que también trabaja en poesía sonora. Él hablaba de esta normalización de la ruptura. Estamos en un momento de democratización de los soportes y formatos. Entonces, al ser más democráticos pareciera ser que la codificación de las obras es más sencilla, porque tú tienes una responsabilidad como artista de entregar este trabajo lo más decodificado posible, para que el otro lo pueda entender. De modo que si estoy trabajando en soportes que son medianamente nuevos, o en formatos que medianamente extraños, voy a buscar la manera de democratizar todo este tipo de formato para que llegue de una manera democrática al oyente.

Felipe Cussen: Una cosa importante sería preguntarse ¿qué es lo que quiero democratizar? Una cosa importante, al menos yo lo veo así, es democratizar el acceso. Con Martín Gubbins nos hicimos esa pregunta hace cinco años. ¿Por qué vamos a hacer estas cuestiones, por ejemplo, lectura de poesía, y la gente se pone hablar mientras nosotros hacemos “ruiditos”? Ante esto, nos

dijimos, hagamos un trabajo crítico y expliquemos de qué se trata esto... Pero no se pretendió nunca simplificar la obra, sino ofrecer las vías de acceso, porque además muchas de esas vías están bloqueadas simplemente por prejuicios. Me parece que estas obras no son más difíciles que un poema barroco. Y que eso sí se enseña en el colegio, en la universidad...

Martín Bakero: Yo, por mi parte, siempre hago una diferencia entre la poesía y el teatro. La gran diferencia es que la poesía es presentación y no representación. En mi caso, en el momento del encuentro con el público trato de olvidarme de todo, justamente para que haya ese contacto de algo nuevo. No estoy representando, no repito, no ensayo exactamente lo que va a pasar. Para esta noche tenemos un set hecho y distintos tipos de temas, pero hay siempre una libertad para que algo pase, y que tiene que ver con el encuentro con el otro. Si haces un disco, eso es diferente, pero en el momento de la escena misma hay un encuentro con el otro y ahí se produce algo que no tiene que ver con una representación sino con una acción. Entonces en ese sentido hay mucha preparación anterior, pero también hay mucho vacío. Mucho vértigo. Los taoístas dicen eso: pasos al vacío.

Pía Sommer: Cuando estoy en el escenario es una situación única. Se produce algo mágico y potente. El sonido es una experiencia muy subjetiva y lo que yo intento es acercarme a esa objetividad lo que más pueda. El lugar de la improvisación es algo que ocurre allí con el otro. Es el cuerpo poético de uno a disposición del oyente. Incluso en este trabajo que hacemos nosotros, yo encuentro que libera un montón la cuarta pantalla. Nosotros estamos situados justo en un escenario, pero hay muchos conciertos que se hacen en redonda. Hay muchas cosas que se ensayan en casa, luego al momento de entrar en acción es un instante poético único.



Federico Eisner, Pía Sommer, Fernando Pérez y Felipe Cussen.

Federico Eisner: Cuando estudié el magister en musicología en la Universidad de Chile, al que entré como poeta, me dediqué en hacer mi tesis en casos de poesía y música. Lo hice sobre “Alturas de Machu Pichu”. No pretendo hablar específicamente sobre eso. Tuve que revisar una gran cantidad de textos teóricos. Creo que estamos todavía en un nivel proto-teórico en el tema. Si bien hay investigadores, hay psicólogos, hay semiólogos... Hay un trabajo, hay un corpus teórico, que si uno lee con cuidado, se da cuenta de que hay un campo específico. Pero todavía faltan trabajos teóricos que ordenen estas relaciones múltiples. Cuando uno lee las propuestas de los musicólogos al respecto, no terminan de calzar. Si uno lee a los franceses; ellos estaban trabajando con partituras, con notas, cosa que muchísimos casos no aplican. Por otra parte, respecto a la fusión de poesía y música, defiende esa idea para mi práctica, pero no necesariamente para mi investigación. El campo es mucho más grande.

La tercera cosa que me interesa decir, sobre poesía y música, que son campos determinados. Me interesa casi a nivel de sociología del arte. De cómo los intereses por el otro, del músico por el poeta, del poeta por el músico, no son para nada simétricos. Incluso entra allí el concepto de industria. Tengo chorrera de amigos, muy buenos cantautores que se definen como poetas pero con cueva leen a Pablo De Rohka, y que lo consideran contemporáneo y experimental, cosa que podríamos estar de acuerdo, pero el problema va más allá. En el caso de los poetas hay casi un interés pop, yo diría, sobre la música: invitar un músico para que la lectura sea amena. En realidad funciona. Más o menos siempre funciona. Por lo tanto casi siempre hay una cierta aspiración de los poetas en su oficio de acercarse a la música.

Pía Sommer: Para mí la relación no es tanto de poesía y música, sino de poesía y sonido, porque no tengo los conocimientos sobre el lenguaje musical, aunque sí algunos. Pero no es el eje de mi brújula. Una relación entre texto y sonido, ese es el principio de mis composiciones. Respecto a todo lo que se puede teorizar en torno a los conceptos actuales, como el arte sonoro, la poesía de sonido, la poesía fonética, la poesía sonora, la poesía experimental.

Leí a un buen amigo mío que hablaba sobre el consumo de ideología. Nuestro trabajo a veces, pienso, es mucho más delicado y humano como para ponerle ciertas casillas. No estoy buscando que se diga si esto es música o es poesía. Más bien me gusta que la comunicación sea algo que tiene que ver con un espacio de participación directa con el público, donde hay un margen de interpretación de los códigos que uno trabaja. Tiene que ver con una cosa humana entre el artista y la gente. Recobrar toda esa naturaleza que tiene la poética. No sé si mi propuesta será muy campesina, la cual tiene que ver con eso de que poesía y música es algo de la naturaleza. Es algo que viene desde los inicios del hombre. Hablar entre la relación entre poesía y sonido, poner el acento en esa gran bisagra en el momento en que la poesía fonética pasa a

llamarse poesía sonora, cuando aparece la cinta magnetofónica y uno puede grabar su voz, oír su voz, reproducir su voz, echarse a sí mismo. Ahí está ese antes y después, de lo fonético a lo sonoro. Que sigue siendo sonido y que en ningún caso a mi me parece que es música, aunque podría serlo. Un oído bien educado distinguirá armonías. Distinguirá cosas y conceptos que son propios del lenguaje de la música. Si nos acercamos hacia el otro extremo, podemos hablar de la ecología del sonido, que más bien busca sacar todo lo que podría llamarse ruido. Incluso los ruidos se podrían incorporar a esa gama de experiencia sobre el sonido experimental...

Felipe Cussen: En mi caso la unión entre poesía y música es más por cuestiones biográficas. Primero empecé estudiando música antigua, como a los doce o trece años. Llevaba más tiempo dedicado a eso, a música medieval, renacentista. Después entré a estudiar flauta dulce en el antiguo instituto de música de Santiago. Ahí estudié flauta dulce, más música rock. Después entré a la Católica. Pero no hice una carrera de música completa, hice curriculum libre. Entremedio empecé a estudiar literatura. Antes de crearme poeta, me creía músico. Y tendía a mirar cosas de la poesía o de la literatura desde la música, y era habitual. De hecho gran parte de mi formación literaria, indirecta al menos, era con los textos que me interesaban, que eran musicalizados por Monteverdi o textos poéticos del Renacimiento, de los trovadores. Como tuve una pésima formación en literatura europea en la Universidad Católica, aquel fue el único espacio donde pude conocer algo. Después en el doctorado trabajé con literatura medieval y literatura barroca, mi conocimiento era desde la música y no desde lo literario. Entonces me ha tocado compartir con los dos mundos bastante, con poetas, con músicos, me costaría decir cuáles son más aburridos. Dudo que haya algo más aburrido que un carrete con puros flautistas dulces.

Entonces conozco ambos circuitos. Primero conocí más el circuito de música de conservatorio. El ámbito de los poetas lo conocí un poco después. Me parece que hay dos problemas superpuestos. Hay géneros y tradiciones que no sólo es imposible negar, sino que están ahí y que nos determinan mucho cómo recibimos las obras. Para mí no se trata sólo de tradiciones que hay que conocer y ojalá manejar. O sea yo, mientras más antiguo conozcamos, mejor. Soy muy tradicionalista en ese sentido. Me interesan mucho las tradiciones experimentales de todas las épocas. Hay que conocerlas, pero hay que reconocer los marcos de lectura que nos imprimen y los prejuicios que involucran. Cuando uno dice esto es un poema o esto no es un poema, está poniendo muchos límites, y una conciencia muy específica que luego determina lo que haces con ese poema en tu cabeza, o con esa música.

A veces me baja la neura contra las etiquetas y todo, pero digo, bueno, fílo, están ahí. Por más que una etiqueta me parezca mala no puedo negar que están existiendo en la mente de un receptor. Hay que lidiar con eso. Por otro lado está el material de las prácticas: uno está trabajando con palabras, con

imágenes, con sonidos, con distintas variables, de manera muy precisa o también azarosa. Parte de mi experiencia como flautista dulce consistió en hacer polifonías renacentistas a cuatro voces, y esa cuestión, si te perdís, no te encontraste hasta el final. Me pasó tocando en vivo. Piezas complejíssimas de un nivel de contrapunto ya imposible, que nunca tienes la seguridad si vas bien o vas mal. Generalmente vas mal. Entonces toda esa cuestión de tener esa conciencia, tan matemática y al mismo tiempo, manejar de manera muy precisa las imprecisiones. Para mí es una cuestión bien bonita pensar en términos puros y matemáticos.

Y lo último que quería decir, acerca de lo que dice Fernando sobre la relación entre poesía y música. Me gusta mucho esa tensión que existe y esos mal entendidos, que creo además que son muy productivos. De hecho a mí lo que me ha interesado en la relación entre poesía y música, artes en general, es principalmente cómo los procedimientos de una disciplina que tienen un sentido y una utilidad y un funcionamiento ahí se pueden traspasar a otra disciplina y funcionar de otra manera y producir otras cosas. Algo tan común como el *sampling*, en el *hip-hop* o la música electrónica, en otras artes como la literatura es un pecado mortal, te abren un juicio. Es interesante ver esos desencuentros.

Fernando Pérez: Yo insisto en mi idea, siendo kantiano, que sin categorías no hay acceso directo a la experiencia. Uno accede con categorías a la experiencia. Lo que pasa es que las categorías hay que revisarlas y tener claro que son un filtro, y tener claro que plantean un problema y que invisibilizan.

Yo pensaba desde mi trabajo: “Tú que estudias literatura... ah, te pasai el día leyendo...libros”. Y por ejemplo, desde que existe la posibilidad de registrar la voz, (incluso antes que el sonido, se partió con la voz), los poetas han grabado sus voces leyendo sus poemas y sólo hace muy poco los estudios literarios dijeron “en realidad la poesía en el soporte de grabación acústica puede ser un objeto de estudio y a lo mejor si no hemos mirado eso nos estamos perdiendo un corpus gigante”. Hoy en día se dice “estudiamos”... qué se yo.... “a Jorge Teillier en el disco que grabó con sus poemas”. Dicen “Pero ¿cómo hago eso?” “Es que no sé, dónde están los cortes de versos? en qué página están los poemas?” Entonces los literatos entran en pánico. Salvo muy poca gente que ha dicho: ok, encontremos maneras de entrar en esto, que claro no son de la musicología no son de la literatura, en algunos casos son de la lingüística, la fonética, y hacen estudios más bien descriptivos, uno se pregunta: “¿qué hacemos con eso?” Ahí efectivamente entramos en territorio de nadie.

Pasa eso de asociar literatura y libros, en ese caso uno está excluyendo un objeto que es intrínsecamente literario: las grabaciones de poetas. Me obliga a salirme de lo que yo sé. Me obliga a salirme del lugar cómodo. Una herramienta para trabajar con el sonido es pasar por una interfaz gráfica. La gente de fonética lo hace. Pero yo diría, está la experiencia de la escucha. Con mis

alumnos, cuando vienen de letras y trabajan música popular me preguntan: “pero yo ¿cómo lo hago?” Yo les digo: “es que no pueden trabajar la pura letra. Escucha y trata de hacerte cargo la experiencia de lo que se escucha”. Y de nuevo, el pánico: “¿pero cómo? cuando escucho, se va”. “Bueno” les digo “anota que se va”.

© 2017 Martín Bakero, Pía Sommer, Federico Eisner,
Fernando Pérez, Rodolfo Reyes Macaya y Felipe Cussen.
Licensed under the [Creative Commons Attribution-Noncommercial-
No Derivative Works 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).