

Taquigrafonías: la tesitura mnémica del altavoz al alcance de las manos

André Ricardo do Nascimento

Performer e investigador (LCI)

Universidad Politécnica de Valencia, España

Resumen. El presente trabajo aborda el uso de la máquina de escribir en el arte y su aplicación en diferentes propuestas de creación sonora. El objetivo es exponer el uso de la máquina de escribir en la música y en el arte sonoro, ilustrando la situación sociocultural en la que cada composición está inserida¹. Exploramos el universo artístico donde la máquina de escribir asumió distintas funciones favoreciendo a escultores, fotógrafos y pintores, ampliando el concepto de *Typewriter art*.

Palabras clave. Tipomorfía, *Typewriter art*, ruido, *taquigrafonía*, máquina de escribir

Abstract. The present work addresses the use of the typewriter in art and its application in different sound creation proposals. The objective is to expose the use of the typewriter in music and sound art, illustrating the sociocultural situation in which each composition is inserted. We explore the artistic universe where the typewriter assumed different functions favoring sculptors, photographers and painters, expanding the concept of *Typewriter art*.

Keywords. Tipomorphy, *Typewriter art*, noise, *stenographony*, typewriter.

Antaño, el concepto de *Typewriter art* era conocido solamente por su estructura asociada a la poesía visual, resultante de la intersección entre la literatura y la experimentación visual. En nuestro trabajo expandimos la idea, aportando un nuevo significado para el uso de la máquina de escribir en el arte que denominamos tipomorfía².

La máquina de escribir, objeto creado para facilitar la labor de la escritura, adoptado por las industrias capitalistas, sonaba recurrentemente en las oficinas y en el hogar. Esta presencia sonora de la máquina, en las ciudades, complementaban la enorme cantidad de nuevos sonidos que eran parte de la gama sónica de la modernidad. Tal

¹ En la siguiente URL se pueden escuchar parte de las composiciones citadas a lo largo del artículo en orden cronológico: <https://taquigrafonias.bandcamp.com/album/typewriter-in-music>

² Según Khouri (2015), la tipomorfía es la forma de la letra impresa en el papel a partir de la escritura al tacto en la máquina de escribir. Nosotros decidimos ampliar este concepto, a partir de nuestras investigaciones, asumiendo que la tipomorfía en la máquina de escribir es el conjunto de características técnicas de las máquinas de escribir usadas en favor del artista en el momento de concebir una obra texto-sonoro-visual: forma de la letra, espaciado entre líneas, colores que se pueden generar con la cinta, forma y sonidos propagados por ella.

vez, por esta razón, solamente después de haberse transformado en un objeto obsoleto, nos damos cuenta del enorme vacío sonoro dejado por su destitución.

Es probable que el sonido de la máquina de escribir, asociado a su diseño, traiga un recuerdo fetichista hacia esta, transformándola en un objeto de adorno o de instrumento percusivo. Sin embargo, si sus calidades sonoras están conservadas en nuestros recuerdos es porque fue un catalizador social de la modernidad siendo utilizada en numerosos artistas y compositores como fuente de exploración sonora en sus obras.

La máquina de escribir como instrumento para la música: del ruido a instrumento musical

En 1917, el compositor francés Erik Satie estrenó, en el espectáculo de danza *Parade*³, el empleo de la máquina de escribir como instrumento en una obra musical. Satie simulaba no importarse por las calidades rítmicas de la máquina, pues sentía mayor interés en su carga simbólica, o sea, en su capacidad de hacer ruido y representar la mecanización de la escritura en la sociedad moderna.

En su primera composición para un ballet, Satie, tuvo como colaboradores a Pablo Picasso, encargado de crear los vestuarios y la escenografía; al coreógrafo Léonide Massine y al dramaturgo Jean Cocteau, mentor de Satie, quien ideó introducir los sonidos de la máquina de escribir, de un golpe de látigo y del disparo de una pistola. Para el dramaturgo estos ruidos serían indispensables.



Montaje de una máquina de escribir Remington sobre la partitura manuscrita de *Parade* de Erik Satie, 1917

³ SATIE, Erik: *Works*, Vol. 1. Spotify, 2011.

La máquina de escribir fue utilizada, específicamente, en una pequeña parte de *Parade, Petite Fille Americaine*⁴, con la función de complementar la pieza con ruidos rítmicos. Aparte de la máquina de escribir, Satie, finalmente, combinó la orquesta con otros sonidos y ruidos como la sirena de niebla y surtidos de botellas de leche⁵.

Una década después, en los años 20, se vuelve a introducir la sonoridad de la máquina de escribir en una composición musical, pero no ya con su sonido real (aunque sí con su presencia visual como objeto), sino que será emulado con instrumentos de percusión, como en la ópera cómica alemana *Neues vom Tage* (“Noticias del Día”, 1929) de Paul Hindemith, compuesta entre 1928-29. Este compositor ha sido relevante (al menos en sus inicios) en el contexto de la vanguardia musical, ya que compuso obras dentro del expresionismo atonal, además de experimentar con música específica para discos de gramófono y de instrumentos electrónicos como el *Trautonium*, en 1930.

Esta ópera que compuso junto al libretista Marcellus Schiffer, especializado en cabaret, se sitúa en la llamada *Zeitoper* (“ópera de la época”), al tratar problemáticas contemporáneas, y de la corriente denominada Nueva Objetividad, donde se crea un distanciamiento crítico social empleando el humor y la parodia, junto a géneros populares como el jazz y el cabaret. La obra retrata el mundo urbano y contradictorio de estos años “dorados” de la década de 1920, criticando la hipocresía de la época y el sensacionalismo de la prensa, que será la que terminará construyendo a los personajes en su propio espectáculo mediático e impedirles que puedan decidir sobre su propio destino.

La utilización de la máquina de escribir corresponde a dos cuadros de las tres partes de la ópera (tercero, de la primera parte; y al primero, de la tercera parte) y que refleja a las secretarías de la *Büro für Familienangelegenheiten* (“Oficina para Asuntos de Familia”), que cantarán a coro expedientes familiares junto al acompañamiento del teclear y de la campana de tabulación de las máquinas de escribir, realizado con instrumentos de percusión. Estas escenas del coro de secretarías se justifica en la ópera cuando el matrimonio protagonista, Laura y Eduardo, no encuentran una razón para divorciarse y acuden a la oficina para buscar ideas, es cuando el coro les canta expedientes bajo la dirección del galán Sr. Hermann, que participará en la trama de la separación.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Parade*. Ballet. http://en.wikipedia.org/wiki/Parade_%28ballet%29 [Consulta en: 12 de mayo de 2011]



Neues vom Tage, ("Noticias del Día", 1929) de Paul Hindemith. Escena del Sr. Hermann y el coro de secretarias que cantarán acompañadas con los sonidos de la máquina de escribir realizados con instrumentos de percusión. La imagen corresponde a una representación de la ópera en Mannheim (1930-31)⁶

Es significativa la imagen de esta escena de la oficina con el coro de secretarias y en el centro su propietario, que representa la condición inferior laboral y de género de una oficina de la época. Esta imagen de la mujer como secretaria de una oficina con la máquina de escribir, aparecerá en otras obras de esta década, pero ya no desde una perspectiva cómica, sino también dramática, como la obra teatral expresionista americana *Machinal* (1928), de Sophie Treadwell, convertida en musical de Broadway, que examina el papel de una mujer limitada a ser una máquina en su múltiple función de esposa, madre, ama de casa, obrera y pareja sexual.

La protagonista, Helen, es una secretaria que para escapar de su situación desesperada se casa con su jefe, al que asesinará en complicidad con su amante. Está basado en un caso real, concretamente de Ruth Snyder. Asesinó a su marido en 1927 y fue ejecutada en la silla eléctrica en 1928, el mismo año del estreno de *Machinal*, y que la autora, Treadwell, lo recogió como periodista. Su condición de secretaria asociada a la máquina de escribir, crea ese paralelismo de convertir la máquina de escribir subordinada a las reglas dictadas por el sistema protagonizado por hombres. Especialmente a resaltar en la obra: la sonoridad y ruidos en la escena inicial de la oficina, con el zumbido incesante de máquinas de escribir, teléfonos y máquinas.

⁶ «Neues vom Tage» [En línea] [consulta en: 03 de abril de 2015]. Disponible en: <http://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1927-1933/werk/neues-vom-tage/>



Escena del drama *Machinal* (1928), de Sophie Treadwell, en una versión interpretada por Rebecca Hall y dirigida por Lyndsey Turner (Broadway, 2014)⁷. Imagen de la derecha portada del diario sensacionalista *Daily News* de fecha 13 de enero 1928, mostrando la muerte de Ruth Snyder en la silla eléctrica, protagonista real del drama⁸

Curiosamente, en *Enter the Typewriter as a musical Instrument* (1937)⁹, publicado por *The Etude Music Magazine*, del mismo año. El artículo recoge la nota de prensa de una maestra de música que propuso la utilización de la máquina de escribir como instrumento musical de la banda del instituto en el que trabajaba, el *William Horlick High School of Racine*, en Wisconsin, Estados Unidos.

Según tenemos constancia, esta sería la primera propuesta documentada sobre el uso de la máquina de escribir como instrumento percusivo en la enseñanza musical, para la construcción de la cadencia rítmica, aplicado a una banda. De esta manera, la maestra Lois M. Hanke, no solamente proponía el uso de la máquina de escribir como elemento de percusión, sino también introducir su uso en la educación musical, algo completamente nuevo en aquél momento.

Para la presentación de aquella primavera de 1937, la maestra añadió tres máquinas de escribir a la banda, en la sección de percusión. Para Lois M. Hanke, la máquina de escribir permitía una precisión, al tocar, bastante similar a los instrumentos de percusión. Según el artículo, la maestra sabía del uso de la máquina de escribir como efectos sonoros que complementaban la composición (como por ejemplo la imitación rítmica de los sonidos de un tren), sin embargo, la idea de utilizar el artilugio como instrumento musical fue original suya.

⁷ Rebecca Hall in thrilling revival of Sophie Treadwell's 'Machinal' [En línea] [consulta en: 03 de abril de 2015]. Disponible en: <http://nypost.com/2014/01/17/rebecca-hall-in-thrilling-revival-of-sophie-treadwells-machinal/>

⁸ Rebecca Hall stars in 'Machinal,' 1928 play based on infamous husband killer Ruth Snyder. [En línea] [consulta en: 03 de abril de 2015]. Disponible en: <http://www.nydailynews.com/entertainment/music-arts/rebecca-hall-stars-machinal-killer-ruth-snyder-article-1.1549421>

⁹ EDGERTON, Howar H: «Enter the Typewriter as a musical Instrument», *The Etude Music Magazine*, Philadelphia, December 1937, p. 822.

Para tocar las máquinas, la maestra no invitó a los percusionistas, sino a sus tres mejores pianistas, dejando para cada uno de ellos, una partitura con el tiempo que debería ser tocada la máquina de escribir en las canciones. Otra cuestión interesante de su pieza es que las máquinas deberían ser tocadas solamente con cuatro dedos (índices y dedos medios). Una de las piezas tocadas fue *In th Old Frog Pond*, con la imitación de ranas y grillos. Según el artículo, la mezcla entre la máquina de escribir y los clarinetes generaba la perfecta sensación de que se trataba de grillos.

Enter the Typewriter as a Musical Instrument

A FRIEND AND ENTHUSIAST FOR THE ETUDE, Miss Lois M. Hanke, Director of Music in the William Horlick High School of Racine, Wisconsin, tells how she has used the typewriter as a percussion instrument in her high school band.

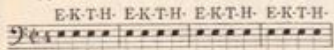
"I am enclosing a program and 'write ups' of our Spring Concert.

"A few weeks before the concert I added three typewriters to the percussion section of the band, feeling that their precision would be a noticeable addition to the organization in some of the numbers. I knew that typewriters had been used to produce special effects; such as, imitations of a train, but the particular use of the typewriter as a special rhythmic instrument, actually 'playing' music especially written for it, is an idea entirely original with me. I have written to one of the typewriter companies about it, and they have expressed an unusual interest in the experiment.

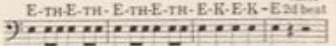
"I am enclosing quotations from the music we used at the concert. Three of my best piano students, also typists, played the typewriters. They went through both numbers at the concert without a single error in tempo, rhythm, or letters; and this is quite a feat.

"We had worked out every little detail, so that the three of them would act as one. Their shift in *On the Mall* by Goldman was at the end of every line, exactly on the second beat of the last measure.

Ex. 1
Typewriters
E-K-T-H E-K-T-H E-K-T-H E-K-T-H



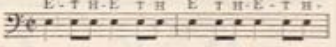
E-TH E-TH E-TH E-TH E-K E-K E-K E-K ^{shift} E-TH



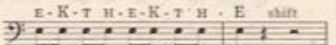
"We used only four letters and four fingers (the middle and fore fingers of each hand) throughout the numbers, for all the different rhythms.

"Another rhythm in this composition is,

Ex. 2
E-T H-E T H E T H-E T H

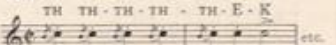


E-K-T H E-K-T H E ^{shift}



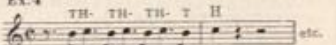
"In the *Old Frog Pond* (with its imitations of frogs and crickets) the typewriters certainly assisted the clarinets in their imitations of the crickets, as in

Ex. 3
TH TH TH TH TH E-K etc.



and perhaps even more literally in

Ex. 4
TH TH TH T H etc.



"Our typing teachers said they would like to send all their students into the Music Department to learn how to shift rapidly and rhythmically. We tested paper to find which was best sounding, and this was fastened around the rollers with gummed labels."

Enter the Typewriter as a Musical Instrument, (1937) que recoge la nota de prensa de Miss Lois M. Hanke. Extraída de *The Etude Music Magazine*, Philadelphia, diciembre, 1937

Entre los años 1930-1940 en EUA, el compositor e ingeniero de sonido Raymond Scott, presentaba su jazz descriptivo, centrando sus trabajos en lo que llamaba "composición de oído". Este tipo de composición, abandona por completo toda la música escrita, donde la pieza se hace a través de la escucha, con el compositor tarareando el tema. Scott utilizaba este método, pues creía que el mejor de los rendimientos se salta al oído. A esto lo llamaba de acuerdos de cabezas.

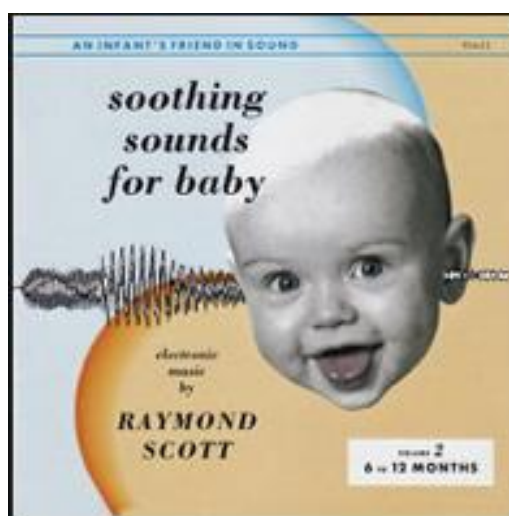
Entre 1930 y 1940, el director de orquesta, compositor, y el futuro pionero de la música electrónica Raymond Scott hizo muchos registros -algunos de ellos populares- que replica los sonidos de una variedad de experiencias modernas. Los títulos lo dicen

todo: Casa de Máquinas, Las chicas de la máquina de escribir, Tiempo Lleno de baches sobre Newark, A esquina de calle en París¹⁰.

Entre los muchos trabajos de jazz descriptivo, hay uno dedicado a la máquina de escribir: *The a girl at the typewriter*, tema instrumental influenciado por la composición *Parade*, de Erik Satie. Además del tecleo de la máquina de escribir, Scott graba el chorro de aceite, revelando que él mismo es hijo de la era de la máquina. Sus composiciones representan una confluencia de la era moderna con la línea de producción, el automóvil y la imagen irregular de los rascacielos de Nueva York¹¹.

Raymond Scott también es conocido por sus trabajos dedicados a los estudios Warner, componiendo piezas para los dibujos animados *Looney Tunes Meroly Melody Shows*. De igual importancia y reconocimiento es su labor e investigación en el campo de la electrónica. En su dedicación a la música electrónica creó la empresa Manhattan Research Inc., destinada a la fabricación de dispositivos electrónicos para uso propio y para la creación de una serie de dispositivos destinada a la música concreta y electrónica.

Había un exclusivo interés por instrumentos como el theremin Keyboard, Chromatic generadores de batería electrónica y generadores Círculo. Scott muchas veces describía Manhattan Research Inc. como más que una fábrica de cosas, en realidad un centro de sueños, donde la emoción de mañana está disponible hoy¹².



Portada del disco *Sonidos Relajantes para el Bebe*, reedición 2005

Durante el período en que trabajó en la construcción de instrumentos musicales electrónicos, Scott tuvo entre sus colaboradores a Bob Moog que diseñó durante la década de los 60 circuitos para sus instrumentos. En 1964, el compositor lanzó un

¹⁰ NEL, Philip: *The Avant-Garden and American Postmodernity: Small Incive Shocks*, University Press of Mississippi, 2002, p. 170 [traducción propia].

¹¹ NICHOLSON, Stuart: *Jazz and Culture in a global age*, Universty Press of New England, 2014.

¹² CHUSID, Irwin: *Manhattan Research Inc. Raymond Scott*. Holland: Basta Áudio/Visuals, 2000 p. 25.

innovador y pionero trabajo de Sonidos Relajantes para el bebe, en colaboración con el Instituto Gesell de Desarrollo Infantil. El disco tiene una canción llamada *Toy Typewriter*¹³ y está compuesta por una cantidad de sonidos que se aproximan al teclear de una máquina de escribir.

Teniendo en cuenta la influencia de las calidades sonoras de la máquina de escribir, necesitamos retroceder hasta el año 945 en España, donde el dramaturgo y poeta sevillano Luis Fernando de Sevilla compuso en colaboración con Pablo Sorozábal, el sainete lírico en dos actos *La eterna canción*¹⁴. Justo en el mismo período que Raymond Scott comenzaba su labor como compositor de jazz descriptivo y ensayaba sus primeros experimentos con la electrónica sonora.

En España, bajo la influencia de la generación del 27, Fernando Sevilla escribió un libreto siguiendo la estructura clásica del sainete, utilizando, sin embargo, las terrazas como ambiente de la acción y la máquina de escribir, que a partir de su tipomorfía participaba de la obra como un elemento híbrido entre un objeto que escribe y una máquina portadora de sonidos que complementaban la composición.

El apartado que particularmente nos interesa presentar en este artículo es el segundo acto, que ocurre dentro de una comisaría. Después de una pelea, durante la interpretación de *Eterna canción en un café*, algunos de los personajes son encaminados a la comisaría. En ese momento comienza el cuadro segundo, del segundo acto.

Mientras el comisario coge las informaciones de los detenidos, el sargento Martínez, trata de redactar el informe de la pelea en el café. La máquina de escribir tiene un valor sonoro que excede la función percusiva en una orquesta. En esta situación su función es visual, como elemento escenográfico, perpetuando el papel de cada actor en la situación.

Situamos al personaje que interroga, a los que acusan y, finalmente, el elemento neutro que actúa con la máquina sin hacer juicio entre la acusación y los culpables. En el sainete, la máquina de escribir asume una segunda función que es producir texto, presentado por los personajes al ritmo de la música. Con su velocidad industrial, es posible capturar y almacenar toda la información presente en la escena para una apreciación futura, su carga en la obra es simbólica, representa la memoria del conflicto. Finalmente, la función percusiva que conjuga la seriedad de la situación con la velocidad que las cosas necesitan para ser resueltas.

Cuando la sociedad asume la máquina de escribir como un elemento indispensable para la manutención de la escritura, ella se transforma igualmente en un elemento clave para la formación de la cultura social. Siendo la máquina de escribir un símbolo de la tecnología del hogar y del trabajo, influyó en la moda, en la música, en la forma de vivir y comportarse.

¹³ Para escuchar la canción: Pablo Sorozábal - «Número de la Comisaría» de "La eterna canción" (1945).

En 1956, el mexicano Pepe Luis compuso un tema clásico que relaciona la máquina de escribir y la secretaria. El *Cha, cha, cha de la secretaria* fue todo un éxito, estuvo versionada por cantantes en distintos países. La canción obtuvo tamaña notoriedad que fue grabada por intérpretes en Brasil, Italia y Francia. También es el tema principal de la película francesa *Populaire* de 2012, donde se presenta la cultura creada en torno a la máquina de escribir en la Francia de los años 60.

A partir de la observación de la cultura hacia la máquina de escribir, la composición *The Typewriter* (1950), presentada por The Boston Pops Orquesta, del autor norteamericano Leroy Anderson, fue la primera música que aprovechó los mecanismos de la máquina para crear un diálogo sonoro entre la composición, tocada por la orquesta, y la mecanización de la escritura. *The typewriter* es el complemento más perfecto entre la utilización y la organización del ruido de la máquina de escribir.



Portada del disco del italiano Michelino & Cha, Cha, Cha band, 1962

Aunque el interés surgió en 1950, no fue hasta 1963 cuando se popularizó; en parte, debido a una performance del actor Jerry Lewis, en la película *¿Who's miding the store?*, del director Frank Tashlin. La escena en cuestión narra de manera cómica el trabajo diario del mecanógrafo en una oficina.

Esta obra para máquina de escribir y orquesta despierta interés porque crea una relación entre la música y el dispositivo, ironizando la labor repetitiva del trabajo de mecanógrafo en una oficina. El éxito de la pieza se generó, en buena parte, porque la gente se veía representada en una de las escenas de la película, añadiendo a la interpretación cómica una composición para orquesta sinfónica.



Imágenes de la película *¿Who's midding the store?*, 1963

En *¿Who's midding the store?* la máquina de escribir se materializa bajo dos fórmulas: espacial y temporalmente. Espacialmente, a través de la performance del actor, configurando la labor de la escritura al tacto en una oficina. Al tocar en una ficticia máquina de escribir, el personaje hace tomar conciencia de la existencia del objeto al espectador y, además, le hace comprender las posibles situaciones del espacio que le rodea. La temporalidad se ajusta con la composición de Leroy Anderson, *The Typewriter*, revelando el paso del tiempo a través de los cambios sonoros que son generados a lo largo de la música, pues es el tiempo de la canción lo que estructura toda la acción corporal que compone el espacio.

Todos estos artistas utilizaron la máquina en su esencia, de manera purista sin alterar sus formas o su estructura. Ninguno de ellos optó por romper el dispositivo, utilizar otras herramientas para cambiar su sonido o el resultado del tacto en el teclado. Otros artistas generarán una mutación del dispositivo, tanto en su forma como en el resultado sonoro al romperlo.

En la década de 1960, la máquina de escribir era un artilugio indispensable, fuese en el hogar o en la oficina. Su utilización en la música tenía una relación directa al ruido del tecleo, el objeto de escritura al tacto era tocado como instrumento percusivo. Los sonidos de la mecanización de la escritura se mezclaban con las orquestas, con el cine y con la danza. Sin embargo, en 1967, el grupo argentino Les Luthiers propuso otra utilización para una máquina de escribir en la música, modificándola, para aplicar las calidades de un instrumento musical.

Les Luthiers potenciaron la plástica de una máquina de escribir, desarrollando otras posibilidades sonoras, a través de tubos de distintos tamaños, relacionados mecánicamente con cada tecla, el Dactilófono o Máquina de tocar (1967), produce sonidos con un timbre específico, si se tocan varias teclas a la vez, se puede, incluso, generar acordes mayores y menores. Esta pieza que fue elaborada por Gerardo Masana simula un xilófono con dos octavas de la escala cromática.



Dactilófono o máquina de tocar. Les Luthiers, 1967

El creador argentino aplicó su experiencia sonora, vinculando la máquina de escribir a un instrumento musical bajo las reglas de las consonancias pitagóricas¹⁵, distribuyendo matemáticamente los sonidos a lo largo del dispositivo. Les Luthiers utilizaron las reglas matemáticas propuestas por Pitágoras para desarrollar su instrumento. Como objeto artístico es una escultura que despierta curiosidad. El Dactilófono o máquina de tocar:

(...) es uno de los primeros instrumentos de Les Luthiers. Fue ideado y armado por Gerardo Masana. Este instrumento consta de dos partes, el intérprete y el instrumento, el intérprete se hace de la manera tradicional, mientras que para armar el instrumento se usó una vieja y venida a menos máquina de escribir a la que se le adosaron unos tubos que, al ser golpeados por los estilos al tocar las teclas, producen las distintas notas. Este instrumento es accionado por un teclado, no el de un piano sino el propio de la máquina de escribir. Es tocado casi siempre por Carlos Núñez Cortés. Y aparece en obras como “El polen ya se esparce por el aire” (del trío de canciones levemente obscenas), y en “Teresa y el oso” como la mariposa golosa entre tantas otras. Se estrenó en 1967, en el show “1 Musicisti y las óperas históricas” en la obra “Canción a la cama del olvido”.¹⁶

En España, el grupo Cabo San Roque, influenciado por la escena electrónica y la cultura *punk*, construyó el artilugio Tres tristos trons, un instrumento autónomo que utiliza de modo virtuoso percusionista, creado con peines, motores, latas, máquina de escribir y muelles¹⁷. Creada para el disco *12 rounds (chesapik)*, la máquina fabricada por el dúo

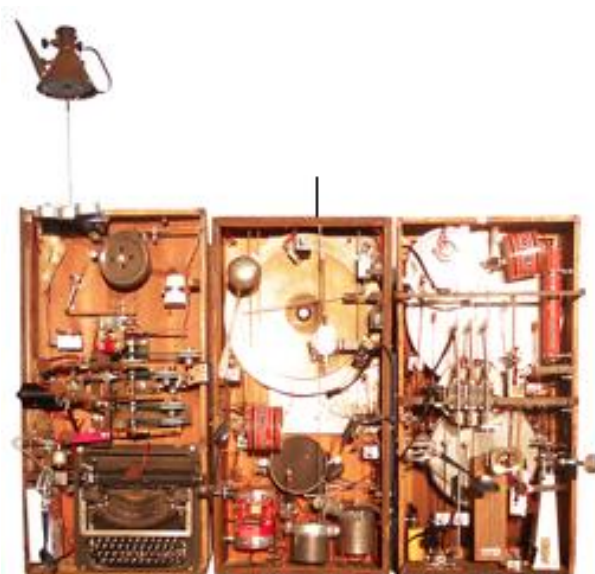
¹⁵ Este concepto conecta con las investigaciones del filósofo que permitió vincular la música con las matemáticas, relacionando números enteros y fraccionados a partir de los sonidos sacados en una cuerda vibrante, produciendo determinados intervalos sonoros. El experimento de Pitágoras fue el primer ensayo registrado en la historia, en el sentido de aislar un dispositivo para observar fenómenos artificiales.

¹⁶ Dactilófono o Máquina de tocar, Les Luthiers, [en línea] [consultado en: 18 de marzo de 2015] disponible en: <http://paseatodo.caligrafix.com.ar/instrumentos/dactil/info.html>

¹⁷ Cabo San Roque, máquinas con alma, [en línea] [consultado en: 30 de marzo de 2015]. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/cabo-san-roque-maquinas-con-alma-3605180>

proporcionó todas las posibilidades rítmicas para el disco más musical de los artistas que también producen con esculturas sonoras.

Distinto de los argentinos Les Luthier, Cabo San Roque opta por una construcción más compleja donde la máquina de escribir actúa como uno de los elementos del instrumento. La máquina no tiene el papel protagonista en el mecanismo, sino parte integrante de él, sirviendo de complemento a los demás y contribuyendo para la automatización rítmica de la canción. Los artistas también tiene la función de performer, pues cada uno de ellos actúan durante la música con instrumentos: sintetizadores analógicos, teclados y guitarra eléctrica con efectos.



Instrumento Tres tristos trons

En la actualidad, el grupo norteamericano Boston Typewriter Orchestra utiliza la máquina de escribir como dispositivo para componer piezas sonoras. Sus presentaciones, una mezcla de concierto musical con sátira de lo cotidiano, transforman el dispositivo generando una experiencia donde el sonido de diferentes máquinas, combinado con la actuación del grupo, desarrolla un nuevo espacio que estimula el jugar para construir.

Jugar para construir significa alimentar y potenciar la creatividad, como medio de recuperación de objetos y dispositivos pudiendo, sin temer, cambiar su naturaleza inicial, en una práctica donde el acierto y el error son recursos aptos para la construcción de un innovador proyecto sonoro.

The Boston Typewriter Orchestra retoma el sonido de la escritura mecánica al tacto, provocando al espectador, desarrollando patrones rítmicos que buscan el sonido más puro de la máquina de escribir. Al tocarlas ellos no solamente presentan una textura sonora, sino que accede a la memoria sonora de los oyentes de dos maneras: la primera, a partir del reconocimiento de las características percusivas que se pueden generar con la máquina de escribir; y la segunda, el reconocimiento de estos patrones de escritura en su capacidad de generar una canción.

El investigador canadiense S. Marquis defiende que la práctica del artista sonoro funciona bajo la idea de arquetipos. Según él, cada artista que utiliza el sonido como medio de producción funcionaría según estas estructuras internas: inventor de conceptos, fabricante de máquinas, improvisador de gestos escénicos, contador de historias, compositor de notas y contemplador del fenómeno sonoro¹⁸.

Desde Satie hasta la orquesta de Boston, compartimos la idea presentada por Marquis, en cuanto a la estructuración interna del artista sonoro en relación a los arquetipos. Esta organización será la responsable para la construcción de la obra personal en *Taquigrafonías*, sin embargo, antes de presentar nuestra propuesta, es importante finalizar este apartado que se refiere a la música, reflexionando sobre cómo otros artistas utilizaron sus calidades mecánicas y propiedades sonoras como complemento a la obra.

La máquina de escribir en su singularidad sonora

La visión puede facilitar el oír, pues mirar al emisor sonoro aumenta la comprensión y percepción de la escucha. Esta regla también era defendida por Fluxus que tenía como base de sus conciertos “la manipulación y uso de objetos, siendo el aspecto sonoro y visual el centro de atención de la obra”¹⁹. El manejo del objeto artístico, bien como su función, eran realizadas mediante la aleatoriedad y la causalidad. La pieza, como objeto, sería lúdica, seduciendo al espectador por sus formas y manejo, el resultado de esta ensambladura es el sonido extraído del objeto.

Como movimiento, Fluxus representa la hibridación e interrelación entre disciplinas artísticas, la aglutinación generada por este grupo permitía la manifestación de distintos géneros artísticos que hasta entonces estaban separados. En sus obras, Fluxus crea una nueva concepción del arte donde la interpretación del artista es el punto principal de la obra. De este modo, surgieron las performances, el arte de acción y los happenings, en un intento por destrozarse “los límites que separaban las disciplinas artísticas tradicionales y reconciliar el mundo del arte desde otra perspectiva”²⁰.

Fluxus rompe con el mundo institucional del arte. La acción tiene más importancia que la obra. Ariza, defiende que es necesaria una renovación de la postura artística, donde lo más importante es la conciencia de que el escenario es el propio cuerpo y este es el medio de interpretación de la obra. La consideración más grande en Fluxus estaba en agregar las distintas categorías artísticas para generar una obra en común.

En 1962, George Maciunas organizó una pieza llamada *In memoriam a Adriano Olivetti*. En el homenaje, el fluxista propone que cualquier cinta de una máquina de sumar

¹⁸ NICOLLET, Brunot, 2004, apud. MARQUIS, S.: «Manitas y Luthier, Automatofonía en la Artes sonoras», en *Arte Sonoro*, La Casa Encendida, Madrid, 2010, p.12.

¹⁹ ARIZA, Javier: *Las imágenes del sonido*, Colección Monografías, nº 39, Universidad de Castilla y la Mancha, Cuenca, 2003.

²⁰ *Ibid.*

Olivetti puede ser empleada como partitura de esta pieza²¹. El trabajo reunía seis posibilidades distintas de actuación: poema, ballet 1, ballet 2, coral, cuarteto de cuerdas o conjunto, solo para cuarteto de cuerdas.

Aunque en el homenaje sea utilizada la máquina de sumar, la Olivetti fue una importante fábrica italiana constructora de máquinas de escribir. Maciunas decía que todos los sonidos podrían combinarse para formar nuevas versiones.



In Memoriam a Adriano Olivetti (1962), de George Maciunas²²

EJEMPLO (versión combinada de 2 y 4) 8 intérpretes (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0)

16387 - apuntar con el dedo, abrir el paraguas, sentarse en la silla, peder (imitar sonido de pedos) con los labios, inclinarse.

0086 - levantar el bombín, levantar el gorro de mariner, peder con los labios, cerrar el paraguas.

1057 - apuntar con el dedo a otro sitio, colocar el sombrero de derby en la cabeza, inspirar el aire (como un cerdo), alzarse.

608 - abrir el paraguas, levantar el bombín, peder con los labios.

300 - levantarse de la silla, colocarse el bombín en la cabeza, colocar la gorra marinera en la cabeza.

3798 - sentarse en la silla, inclinarse, saludar militarmente, peder con los labios²³.

Influenciado por las reglas de Fluxus del año 1965 y durante un concierto de música contemporánea organizado por Alvin Lucier, en el Rose Art Museum, de la Universidad

²¹ A la memoria de Adriano Olivetti [en línea] [consulta en 02 de abril de 2015]. Disponible en: <http://www.uclme.es/ARTESONORO/macuias/html/adriano.html>

²² Fluxus, un movimiento tra poesia, musica e arti visive [en línea] [consulta en 02 de abril de 2015]. Disponible en: <http://inpoesia.me/2011/06/04/fluxus-un-movimento-tra-poesia-musica-e-arti-visive>

²³ A la memoria de Adriano Olivetti, *Op. Cit.*

de Brandeis, Maciunas presentó obras del propio Lucier, de John Cage y de Christian Wolff. Mientras entraba en el museo, el público era recibido por los ruidos fuertes procedentes de altavoces situados en distintos puntos del espacio²⁴.

Para la sorpresa del público, los ruidos que se escuchaban al entrar al teatro, venían de la composición preparada por John Cage para esa velada: *Signs of Change: 0' 00''* (1962). La pieza sonora consistía en el compositor sentado entre las dos plantas del museo, cubierto por micrófonos que captaban los sonidos mientras tecleaba una máquina de escribir, acompañada cada cierto tiempo, con el sonido del trago de agua que hacía durante la presentación. A través de la colocación de una serie de micrófonos, cualquier sonido producido por John Cage era inmediatamente amplificado para el público. La presentación de *Signs of Change: 0' 00''* terminó a la vez que Cage paró de escribir con la máquina.

El público de la Universidad de Brandeis fue testigo en esta noche de la actuación de Cage con la composición *0' 00''* (4' 33'' nº 2). Compuesta en 1962. La banda sonora de la obra consistió en una sola frase: siempre con la máxima amplificación (sin retroalimentación). Con este concepto John Cage realizó una acción disciplinada²⁵.

Tanto el ruido como el silencio formaban parte de la obra, lo que en sus obras ganó el estatus de música. Cage fue pionero en el proceso de composición basado en la aleatoriedad y algunos de los elementos eran dejados al azar. La armonía, para Cage, funcionaba como una pared de cristal que permitía ver todo lo que el edificio sonoro, que él ayudaba a construir, dejaba fuera.

John Cage no “choca con esta pared, simplemente hace desaparecer los muros del edificio musical para invitar a descubrir la abundancia que oculta esta delimitación”²⁶. La ruptura que él propone, representa el razonamiento sobre la relación entre el sonido, el ruido y el silencio. Cage propone, además, una teoría hacia la música, que discute tanto el proceso de composición e interpretación, como plantea una nueva actitud de escucha, denuncia “el carácter intelectual del oído frente al oído sensible durante la ejecución”²⁷. Según Carmen Pardo Salgado: Cage escucha la música y lo que oye es una armonización que le resulta extraña. En ella, el sonido y el oído son acordados gracias a la clave que ofrece un pensar que no lo satisface. Cage presta entonces oídos a la música y siente los prejuicios, las delimitaciones, y los sobrentendidos con los que el pensamiento conduce el sonido²⁸.

²⁴ PRITCHETT, James: *Music in the 20 th centuries, The Music of Jonh Cage*, Syndicate of the University of Cambridge, New York, 1993, p. 138. [traducción propia].

²⁵ *Ibid.*

²⁶ CAGE, John: *Escritos al oído*, Colección de Arquitectura. Ed. Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia. Murcia, 1999, p. 10.

²⁷ PARDO SALGADO, Carmen: *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Colección letras humanas, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2001, p. 7.

²⁸ *Ibid.*



0'00'' (1962) de John Cage, interpretado por él por primera vez en un Tour por Japón, 1962.
Extraída del libreto del CD: John Cage Shock Vol. 3. [cd-audio] Japan: EM Records, Omega Point, 2012

El pensamiento crítico hacia la música, propuesto por Cage, conduce a la escucha al camino de la materia bruta, que es el sonido. Ya no hay obligación de componer una obra donde los sonidos estén ordenados, de tal manera que ya no se puede distinguir cada parte por separado. Además, los elementos sonoros están en un camino contrario al entorno que participa, aportan un carácter artificial y en busca de sensaciones específicas.

El oído intelectual, comentado anteriormente, es el receptor de una música organizada por complejas estructuras armónicas y melódicas, cerradas en un espacio concreto que es el pentagrama. Está confinada a una estructura concreta, Cage como compositor, denuncia que hay “una escucha dramatizada, que se denomina música y ésta se corresponde con el deseo de un oído intelectual”²⁹.

La propuesta de la no-intencionalidad, permite reflexionar acerca de la relación jerarquizada construida entre la música y el oyente. Es la liberación del oído. El espectador tiene la autonomía para comprender los sonidos en su estado puro. Lo que hizo Cage fue proporcionar al oyente la oportunidad de intuir que la escucha de la música es acción suya, pero con la comprensión de que el compositor ejerce una función distinta del oyente. Uno de los factores que contribuyó fue la disposición espacial de la sala, y también la distribución de las fuentes sonoras de la sala.

Sin embargo, hasta hoy los espectadores experimentan las representaciones sonoras construidas con la finalidad de satisfacer oídos cultos u oídos intelectualizados bajo a la presión estética ejercida por unos cuantos. Lo más curioso en Cage, distinto de otros compositores que utilizaban el ruido en sus temas, es que él defendía: que los ruidos no amplían el espacio, su función es suprimir sus límites, postulado en 1948 con la intención de: “(...) marcar una inversión en el sentido del trabajo musical. En lugar de

²⁹ *Ibid.*

anotar las ideas musicales con los símbolos del solfeo, y confiar su realización concreta a instrumentos conocidos, se trataba de recoger el concreto sonoro de dondequiera que procediera y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia”³⁰.

La música concreta formuló obras a partir de sonidos de cualquier origen o naturaleza, en este caso era utilizado también el ruido como fuente de creación sonora. En sus composiciones, Schaeffer elegía previamente todos los sonidos para posteriormente, a través de técnicas electroacústicas, montar y mezclar la obra sonora.

La manipulación de los sonidos es una particularidad de las composiciones concretas, sus propósitos residían en mover el real sonoro al abstracto musical, expandiendo la narrativa y proponiendo un novedoso vocabulario operacional.

Después de escuchar las principales obras de los compositores concretos, se podría definir como la música que privilegia los sonidos en su estado más puro. Para estos compositores, no importa ni la naturaleza ni el origen del sonido: instrumental, acústico, sintético, objetual o ambiental. Esta música nació de las posibilidades del sonido fijado en un soporte y no es una música definida por las fuentes sonoras, sino por la naturaleza de la “sonofijación”³¹.

Antes del descubrimiento de la grabación, existía la necesidad de la presentación física de los instrumentistas, generando, según Schaeffer, una confusión entre el fenómeno sonoro y visual. No obstante, Schaeffer, a diferencia de los fluxistas, defendía que el único control estable para la percepción del sonido es el oído, no permanece la necesidad del contacto visual con el objeto sonoro. Con esto el compositor asume el adjetivo acusmático, como una condición esencial de la escucha reducida, de la noción de objeto sonoro y de la concepción misma de la música concreta.

Schaeffer llamó escucha indirecta a la escucha del sonido grabado y para comprenderlo, estableció dos propiedades: encuadre (planes) y aumento (detalles), que son propiedades objetivas de la escucha. Se pueden comparar estas propiedades sonoras con la fotografía, que es una medida visual ya conocida. Aunque privando a quien la mira: la fluidez de la visión del espacio real, aporta una mirada hacia un marco, una mirada profundizada de un espacio u objeto específicos. Lo mismo funciona para el sonido grabado. El gran responsable de capturar y representar sonoramente estas propiedades es el micrófono.

Aquí es donde el micrófono toma su revancha: aunque podamos decir que no posee, como el oído, inteligencia para distinguir el sonido directo del sonido reverberado, no se puede negar que es “capaz de captar todo un mundo de detalles que escapan por lo general a nuestra escucha”³².

³⁰ SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*, Alianza, Madrid, 2003, p. 23.

³¹ BARJANO CALVO, Carlos Mauricio: *Música concreta, tiempo destrozado*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Bogotá, 2007, p. 5.

³² SCHAEFFER, Pierre: *Tratados de los objetos musicales*, Ed. Alianza, Madrid, 2003, p. 52.

El micro es la puerta de entrada del sonido, a través de él se puede captar, grabar o utilizar como instrumento de amplificación. Luego, en el proceso de mezcla permite la reconstitución del sonido para establecer parámetros que permitan una reproducción más fiel a la realidad. Además, permite manipular y controlar los sonidos según la necesidad del compositor, posibilita el desarrollo de sensaciones psico-fisiológicas en el oyente.

Al final se puede decir que la situación acústica: prohíbe, de manera simbólica, la relación con lo que es visible, tocable y medible; y acerca de ella Schaeffer dice que hace tiempo ese dispositivo fue una cortina. Hoy, la radio, y la cadena de reproducción, nos vuelven a colocar como “modernos oyentes de una voz invisible, en las condiciones de una experiencia similar”³³.

Basado en la estructura acústica de composición, presentaremos, brevemente, a tres compositores que crearon obras utilizando la máquina de escribir con la preocupación de seguir la idea de escucha indirecta propuesta por Schaeffer. En condiciones distintas hablaremos de las obras de Michel Chion, Tristan Cary y David Smyth.

Las tres obras confluyen con la utilización de la máquina de escribir como elemento central para la producción sonora, sin embargo, la motivación y el proceso es distinto para cada artista. El primero, va en busca de los orígenes de la música concreta; el segundo, más próximo a la música comercial, realiza un proyecto bajo la contratación de una empresa de máquinas de escribir; mientras que, el tercero, que no es compositor, tampoco artista sonoro, realiza una pieza sonora basada en sus experiencias plásticas.

En 1979, el compositor e investigador francés Michel Chion, produjo *Diktat*, una pieza de música concreta grabada en los estudios GMEM (Groupe de Musique Expérimentales de Marsella). Compuesta de dos partes, divididos en 7 *tracks*, *Diktat* retoma distintos sonidos-ruídos para componer la obra. Entre los sonidos-ruídos, Chion hace uso de la máquina de escribir que, según el autor, reverberan las expectativas sonoras modernas y futuristas.

Como punto central de la obra, Chion opta por el melodrama, articula la composición en siete movimientos: “Despertar; Amor; El profeta; La virgen loca; El Trabajo; Agitación; Noche, correspondientes a escenas de la vida del personaje central de Del alba a la *noche*, Melquisedec”³⁴. En la composición Chion utiliza los sonidos de la máquina de escribir eléctrica para denunciar la tiranía y su conducta. La máquina de escribir suena en *Diktat*, así como el título de la composición, la voz del dictador.

³³ *Ibid*, p. 56.

³⁴ MARCHETTI, Lionel: «Introducción del Folleto», DIKTAT, Nuun records, 1979.



Portada DIKTAT (1979) de Michel Chion.
Nuun records, 2010

Como compositor Michel Chion defiende la desterritorialización de la esteriotipación del ruido en las composiciones sonoras. En *Diktat* este aspecto se ve reflejado en toda la obra, considerado el melodrama más delirante de su carrera, la pieza fue construida bajo sus obsesiones sónicas. En el texto de su autoría “Rehabilitación/afirmación del ruido”, afirma la importancia de re-significar su uso en el cine:

(...) los ruidos, esos oscuros soldados de infantería, han permanecido como los despreciados por la teoría, que no les ha concedido hasta aquí sino un valor puramente utilitario y figurativo, y los ha descuidado por ello. Esta negligencia es, para una gran parte del cine clásico, proporcional a su escasa presencia en las películas mismas. Todos guardamos en el oído, sonidos cinematográficos? El silbato del tren, los disparos, el galope de los caballos en los westerns; los tecleos de la máquina de escribir en las escenas de comisaría? pero olvidando que sólo intervienen puntualmente y son siempre extremadamente estereotipados³⁵.

La segunda composición acusmática que comentamos fue compuesta dotada de una orquesta formada por: una máquina de facturación electrónica, un micro-computador P 603, una calculadora electrónica, 5 máquinas de escribir eléctricas, 1 máquina de escribir manual, patrón y copia de 305 hojas de cuadernos alimentados por una copiadora electroestática. El compositor y pionero de la música electrónica Tristran Cary conducía la pieza *Divertimento* (1973), para máquinas Olivetti, 16 voces y batería de jazz. La obra, un encargo del diseñador industrial italiano Olivetti, consistió en componer una pieza basada en los ruidos de sus equipos de oficina. El divertimento resultante, integra a 16 vocalistas, un baterista de jazz y las máquinas de la marca Olivetti.

³⁵ CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Ed Paidós Ibérica, Barcelona, 1993, p. 114.



Divertimento (1973) – for Olivetti machines, 16 singers and jazz drummer
Referencia extraída del sello discográfico Trunkrecords³⁶

Finalmente, en 1982, el doble vinilo *Revolutions Per Minute*, producido por Jeff Gordon de la The Art Records, consistió en una proposición al galerista Ron Feldman de la Ronald Feldman Gallery, para que algunos de sus artistas pudiesen grabar en el estudio. Cada uno de los 23 artistas participantes, grabaron su colaboración que entre 30 segundos a 8 minutos.

Nos interesa particularmente la grabación del artista David Smyth. Para su pieza sonora, Smyth, invitó al estudio a cuatro mecanógrafos con sus respectivas máquinas de escribir, prefirió para la obra grandes máquinas eléctricas. “Él creó un ambiente similar a una orquesta de cámara y directamente empezó a tocar el *Typewriter para D menor*”³⁷.

Typewriter In D (1982), del artista visual David Smyth, para 3 máquinas de escribir eléctricas que han sido interpretadas por Sondra Hartman y Sandro Pelligrini. Esta obra la concibió como un concierto de cámara en la interpretación del *Canon in D*, de Pachelbel. Las 3 voces que participan en el *Canon* de Pachelbel son realizadas por 3 máquinas de escribir eléctricas, convirtió el tecleo de estas máquinas como dispositivos polifónicos que juegan el mismo sonido/música, entraron en secuencia cada una de ellas. Al no tener las máquinas de escribir tono distintivo una de otra,

³⁶ [En línea] [Consulta en: 17 de mayo de 2015]. Disponible en: http://www.trunkrecords.com/turntable/tristram_cary.shtml

³⁷ GORDON, Jeff: *The Per Contra Interview with Miriam N. Kotzin*, [en línea] [consultado en: 02 de abril de 2015]. Disponible en: <http://www.percontra.net/archive/15gordoninterview.htm>
Traducción: Miguel Molina.

remarcan, por otro lado, la estructura básica del *Canon* a través de la superposición de su teclear en cada una de las secuencias.

El tema de Smyth, parece una marcha militar entre los pasos y la repetición de la vida mecanizada. La obra fue construida a partir de la memoria de cada mecanógrafo, retomó la idea presentada en el primer capítulo para el éxito del sistema QWERTY de escritura. El encuentro sonoro con la máquina de escribir en esta pieza se integra en la interrelación técnica y compatibilidad de los sistemas, teniendo el teclado como *hardware*, y la memoria de los mecanógrafos frente a las propiedades de la máquina de escribir como *software*. Es esta relación la que permite el encuentro perfecto entre la escritura y la música en *Typewriter D menor*.

Con el surgimiento de la máquina de escribir, fue puesto en marcha el sonido de la mecanización de la escritura que posibilitó una conexión simbólica entre el sonido del tecleo a la producción de texto. En el período anterior a la máquina de escribir, la escritura se asociaba al sonido a través del contenido escrito. El sonido no llegaba por la escritura, sino por la lectura. Así el lector accedía a la información sonora contenida en el texto a partir de sus recuerdos. El sonido, de esta manera, es además de un fenómeno físico, una percepción histórica. Está insertado en una cultura, en una localidad geográfica específica.

Las máquinas de escribir música, tuvieron su pronta aparición en el siglo XIX, dado que se adaptaba como dispositivo a un lenguaje musical común, que se había establecido a nivel internacional. No podemos afirmar lo mismo al aceptar la incorporación de los sonidos de la máquina de escribir como un instrumento más en la música, esto surgió en la primera mitad del siglo siguiente.

Hay ejemplos excepcionales como la introducción de una orquesta de 18 yunques en la ópera *Das Rheingold* ("El oro del Rin", 1853, 1869), de Richard Wagner, dada sus cualidades rítmicas y tímbricas, pero en el caso de la máquina de escribir había un problema añadido, al ser una invención moderna y demasiado actual para emplearlo fuera de su función. Es por ello, que la introducción de la máquina de escribir como un instrumento musical que podría acompañar a una orquesta, aparecerá en el contexto de las vanguardias musicales, por ese afán de la incorporación de nuevos sonidos a los ya establecidos.