

“Creo que mientras más uno sabe de literatura, menos le preocupa esa separación o inquietud respecto a si algo es o no literatura (...) En cualquier caso, ¿si no es literatura, qué importa?”

Entrevista con Federico Eisner y Fernando Pérez de *Orquesta de Poetas*

Entrevista realizada por Carolina Gainza¹

Fernando Pérez es escritor, traductor y académico. De sus publicaciones destacan; ‘Pasajes’ (2007), ‘Tour’ (2011), ‘30 y tantos’ (2013), entre otros. Federico Eisner es poeta, músico y químico. De su obra destaca su primer libro de cuentos ‘Desconciertos’ (2015). Participa de la banda uruguaya ‘Fotogramas Trío’ y es bajista y arreglador de la poeta y cantautora chilena Marcela Parra. Ambos entrevistados son fundadores de la *Orquesta de Poetas*. Este proyecto nace a comienzos de 2011, a partir de la búsqueda, estudio y experimentación entre el cruce de la poesía con la música. La entrevista se enmarca en el trabajo de investigación vinculado al proyecto Fondecyt “Cultura digital en Chile: literatura, música y cine”.

¿Cómo nace el interés por crear una *Orquesta de Poetas*? ¿De dónde viene?

Federico Eisner (FE): Nace de mi interés sobre cómo acercar mi lado músico con mi lado poeta o escritor. Comencé de varias formas, a través de sesiones de improvisación con músicos y poetas, haciendo distintas cosas, de un acercamiento curioso al Foro de Escritores, en que me pregunté; “¿cuántos poetas sabrán tocar música?”. Eso básicamente, no era mucho más compleja la pregunta. A mí se me ocurrieron pocos nombres y decidí consultarlo con Felipe Cussen. Lo invité. Yo sabía de su formación musical. Nos juntamos cuatro personas; Fernando Pérez, Felipe Cussen, Juan Pablo Pizarro y yo, y empezamos a trabajar con la idea de ver procedimientos o proyectos que se pudieran realizar de forma grupal entre artistas que tuvieran formación, práctica y teórica en música y en poesía o literatura. Ahí empezaron a salir lentamente las primeras cosas, en que experimentábamos con algunas técnicas; superposición de voces, loops y algunas ideas más tocadas en términos musicales. Nace así. La idea era crear un grupo de gente que pudiera manejarse en las dos cosas y dejar un poco de lado la idea del poeta con músicos en un escenario, en que uno toca y el otro lee, no queríamos que se diera eso. Queríamos que las mismas personas pudieran hacer las dos cosas.

¹ Académica de la Escuela de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales y directora del proyecto Fondecyt de iniciación N°11140247, “Cultura digital en Chile: literatura, música y cine”. Esta entrevista fue realizada en abril de 2017.

¿De qué manera lo digital facilita, o no, ese diálogo entre la música y la literatura?

FE: Felipe Cussen, de su trabajo en solitario, traía la idea de hacer poesía sonora con voz grabada y altamente manipulada, pasada por efectos, a través de procesos digitales. Por otro lado, Juan Pablo Pizarro tiene una formación musical y también es sonidista. Tiene un muy buen manejo de software e instrumentos digitales, como dispositivos midi, controladores de software computacional de sonido, etc. Ahí también teníamos una veta orientada al trabajo de registro permanente, que ha sido una estrategia muy común hoy en la música, y que nosotros utilizamos muchísimo. Por ahí entra, en principio, por las capacidades de Felipe y Juan Pablo y cómo todos nos vamos sumando a las estrategias tecnológicas y ventajas que eso tiene, sobre todo en el trabajo, en los ensayos, después en las performances y en la creación de obras o piezas en que esos elementos son centrales, protagonistas, aunque en otros no tanto.

Tú hablas de estrategias tecnológicas y ventajas que eso tiene, ¿qué tipo de ventajas podrías nombrar? ¿En qué obras ustedes trabajan más con lo digital? ¿Qué características tienen esas obras?

Fernando Pérez (FP): Complementando lo que decía Federico, la idea del proyecto era evitar los polos del formato 'canción' -una manera clásica de incorporar poesía y música- y el formato del trabajo ruidístico -sonido puramente no musical. En esas experiencias, la frontera es difusa y, diría que la voz hablada es muy importante, donde lo digital está bien presente como estrategia para transformar y procesar la voz hablada y jugar con los límites entre esa voz y el ruido, incorporando ruidos externos a las performances. Me refiero a este ruido grabado, que también se deforma, se acomoda a la música. Creo que lo digital es súper cómodo para guardar sonido y procesarlo como tú quieras, combinarlo con otro sonido de una manera muy fácil e integrarlo a una performance. Nosotros hemos realizado mucho de eso. Por otro lado, lo digital es también una técnica de grabación y de uso de instrumentos midi, cosa que hoy es omnipresente en la música popular. Todos los teclados son digitales, o sea, si uno lo usa solamente con sonido piano, está usando un mínimo de las posibilidades del teclado, pero igual está haciendo un proceso diferente y eso, obviamente, ha estado súper presente. Lo digital nos ha beneficiado en el modo de grabar, el modo de componer, a veces usando pistas de percusión porque no siempre tenemos baterista presente. Entonces, las pistas de percusión son digitales, hasta que llega el baterista y se suma a la grabación final, por ejemplo.

FE: Respecto a las ventajas, estas son muchas. Como dice Fernando, los procesos digitales permiten comodidad e inmediatez, en realidad, son procesos computacionales, que permiten simplemente registrar y reproducir, no necesariamente modificación, eso es muy importante. Por ejemplo, ciertos equipamientos pueden hacer cosas similares o del mismo tipo a lo digital, pero son equipamientos análogos, pesan más y se requieren más cosas para lograr un proceso o efecto, ejemplo; un pedal, una máquina diferente. Es muy importante nombrar a Martín Gubbins, poeta sonoro que trabaja exclusivamente con

herramientas análogas. Parte de la performance consiste en que en su mesa de 2x2 está llena de cosas, hay mucho cable, mucho pedal, mucha máquina análoga, no hay procesos computacionales, aunque son máquinas electrónicas, no hay procesos de digitalización.

FP: El último disco de Felipe Cussen, es íntegramente electrónico-digital. En cambio, la *Orquesta de Poetas* ha sido bien híbrida, tenemos sonidos generados por golpear a una olla, hasta grabar loops y deformarlos con programas digitales. Integramos instrumentos acústicos, instrumentos eléctricos y digitales, samples grabados, samples deformados, composición con herramientas digitales, composición con un lápiz y un papel, o sea, es un proyecto bien ecléctico que mezcla hartito lo tecnológico, pero de repente también aparecen cosas no-tecnológicas.

FE: Una diferencia importante, es que este proyecto no es una iniciativa personal, somos más gente. En general, para un ensayo necesitamos por lo menos a cuatro personas, cosa que hoy es muy difícil. Como decía Fernando, muchas veces hay que reemplazar gente digitalmente, principalmente en la percusión. Muchas veces trabajamos de forma online en avances de obras; en grabación, uso de instrumentos midi o instrumentos digitales, que van a ser realmente tocados en una etapa más avanzada del trabajo. Esto no es nada nuevo en el mundo de la música, es el estándar hoy en día y, quizás, esa es una diferencia con el mundo de la literatura, donde la inserción al mundo digital es súper diferente todavía. Muchos músicos y compositores, no se están preguntando por el uso de la tecnología digital o análoga. Hasta donde yo entiendo, no hay una preocupación muy importante, a excepción de ciertos nichos. En los 80's y 90's, desde que irrumpió masivamente la computación en la música, todo era electrónico. Hoy en día, la idea del sintetizador, del controlador midi o del teclado, es una idea súper líquida. Incluso, muchos intérpretes no tienen tan clara la diferencia entre un sintetizador análogo real de los 60's o 70's y un circuito electrónico que sintetiza el sonido. Los teclados de los 80's eran una mezcla entre sintetizadores y samplers, entre procesos electrónicos que sintetizaban sonidos, y procesos electrónicos que reproducían sonidos grabados. Da la impresión que uno conoce las herramientas, pero, la verdad, es que no tanto. No se conocen todos los procesos que hay adentro, que son súper importantes.

Desde la experiencia que han tenido ustedes con la Orquesta de Poetas, donde –por ejemplo- un poeta lee su obra y ustedes, luego de grabarla, van transformándola en vivo, ¿qué puertas creen ustedes que abre la tecnología para la literatura y para su experiencia de trabajo?

FP: Nuestra propuesta relaciona la literatura y música, y la performance en vivo. La performance es como el lenguaje oral, donde aparece la dimensión de la voz, el cuerpo. Con alguien discutíamos respecto a cómo es la dimensión de la voz, natural o procesada. Concluimos que la voz siempre está procesada cuando pones un micrófono. Incluso, si está en un teatro y no tiene micrófono, está procesada por el espacio, está deformada por el espacio en el que está haciendo la performance, por el público y por los materiales de la

sala. Yo diría que agregamos a la performance, que tiene toda una dimensión propia, procesos específicos de transformación de ciertos materiales, como la voz. En el caso que mencionas, nos interesaba la voz del Carlos Cociña leyendo sus poemas como protagonista. Pero, en vez de respetar su voz y dejarla intacta, fuimos jugando a ver cómo podíamos cambiarla. Ahí hay una cosa, puedes traer la voz original del poeta a escena, pero para convertirla en otra cosa. Ahí, yo diría, aparecen facetas del poema, de la voz, de la interacción de la voz con otros sonidos que son curiosos, la voz se convierte en un instrumento, hay un contrabajo, hay sonidos de agua, hay unas copas de vidrio que vibran y la voz agarra características de saturación, de timbre, con otras cosas que no son voz. Entonces, diría que lo que estas tecnologías permiten, es convertir la voz en otra cosa; robotizarla, distorsionarla, cambiar la altura, eventualmente, convertirla en un instrumento, volverla irreconocible, como el caso de 'Oh, my God'. La base rítmica de ese tema, son un conjunto de exclamaciones de orgasmos descargados de videos, pero procesados hasta el punto en que no necesariamente se reconocen como voces humanas, suenan como instrumento y voz. En ese efecto, uno no sabe si identificar una voz o estática, un bombo electrónico, un ruido de algo, es una cosa electrificante, una experiencia de escucha muy particular. La performance de "A veces cubierto por las aguas" es bien entretenida, porque Carlos Cociña está ahí pero mientras habla se escucha una cosa que no es él, además como está amplificado, lo escuchas lejos aunque está físicamente cerca, eso modifica los cuerpos, la relación con el público, el espacio.

La experiencia estética, finalmente.

FP: Sí, yo diría que sí.

FE: Respecto a tu pregunta sobre cómo se puede alimentar la performance literaria a través de lo digital o del procesamiento sonoro, en realidad hay mucho que decir. Todo lo que está diciendo Fernando, todo lo que se centra en la voz, entendiendo que el link sería la voz, el link hacia la literatura. Después está la parte audiovisual que podría ser performance o no, entendiéndola como performance en vivo.

FP: A veces es una parte de la performance, a veces son performance con videos proyectados, a veces en un formato autónomo que funciona en línea o, eventualmente, proyectado.

FE: Sí, en ese sentido, el video y las plataformas nos han permitido una ubicuidad de participar de cosas en las que, en realidad, no hemos estado físicamente, ejemplo, algún festival de videopoesía, mostrar el material en instancias donde no se puede tocar en vivo, difundir la parte de la obra que está en el registro en video, eso ha sido súper importante. Para nuestra performance, ha sido súper importante también el apoyo audiovisual, ahí hay mucho proceso digital. Evidente, hoy se trabaja así. En algunos casos, en ciertos videos hay un segundo proceso digital, por ejemplo, procesos de sincronización, en el caso mismo de 'Oh, my God', donde todos los cambios de imagen están sincronizados con el

beat del tempo. Es interesante porque eso lo armamos en un mismo software. Donde normalmente se trabaja audio y video por separado, en el caso de 'Oh, my God', esa sincronización hacía más útil que se trabajara todo el montaje en una misma plataforma. Hay otros videos, como el de 'Las olas', donde hay bastante procesamiento digital de la imagen, más que en el resto. En general, nuestros videos son de un tratamiento más bien documental.

FP: Lo interesante es que los videos empezaron como registro simple, dijimos: "pongamos una cámara y grabemos lo que estamos haciendo". De a poco se fueron convirtiendo en una especie de ámbito autónomo que nos empezó a requerir más trabajo. Pablo Fante manejaba mejor lo de edición y empezó a meterse más en temas audiovisuales. Además, cuando nos pareció que lo que filmábamos estaba un poco fome, comenzamos a insertar imágenes extras, edición, etc. De nuestros registros, un tercio son videos autónomos. En algunos no hay registro de gente tocando o mostrando lo que estamos haciendo, son imágenes trabajadas en conjunción con la música, son una especie de videoclips, algunos de los cuales han funcionado como obras audiovisuales sin que pensáramos llegar a hacer eso. Se generaron en el proceso y tienen relación con lo que los software te permitan hacer en términos de edición de video, conjunción del sonido, etc. Entonces, en algún minuto, era absurdo no hacerlo.

¿Ven alguna propiedad estética en las herramientas que ustedes están utilizando o es solamente una herramienta que facilita o dificulta ciertos procedimientos?

FP: Por una parte, es una herramienta que facilita. Nosotros no somos tan digitales, yo en particular no soy demasiado tecnológico, ni tengo una fascinación profunda por lo digital como medio específico, pero, por otra parte, esta facilidad en algún momento gatilla un procedimiento de composición, que no se te ocurriría si estuvieras tocando con una guitarra de palo o eléctrica. En algunos casos, logramos a medias generar una transformación de la voz, dándole altura, tratando de asimilar las voces en un teclado, tocar frases, tocar palabras y modificarlas según parámetros musicales. Claro, el teclado es un instrumento que no es solamente un piano conectado a un computador, es un instrumento nuevo, propio. Otra cosa que nos interesa mucho y que la gente que trabaja con estéticas ruidísticas tiende a evitar a toda costa, son los ruidos reconocibles, un acorde de DO mayor, una trompeta, no todo tiene que estar distorsionado para producir un sonido no adjudicable a un objeto reconocible en el mundo externo. A mí me interesa mucho la posibilidad de lo digital de pasar de un ruido irreconocible, a un elemento grabado y reconocible. Por ejemplo, en una obra tenemos una nube de sonido estática, caótica, que se convierte en la voz de Sebastián Piñera. A mí me interesa muchísimo el momento en que la gente empieza a cachar que esto no es pura estática, que hay alguien hablando. Entonces, pasas del ruido puro a una voz muy distorsionada, en la que tú no puedes entender nada, pero reconoces que hay una voz, que hay algo así como lenguaje y, de repente, aparece una voz reconocible, una persona en particular, que se está

apropiando y que introduce un discurso. A mí, ese pasaje del discurso entendible, atribuirlo a un referente irreconocible del mundo real que va y viene, hacia o desde el ruido irreconocible, me parece que es una cosa que lo digital permite muy específicamente y que no habríamos hecho si no tuviéramos este diálogo con el software, con instrumentos digitales que en algún momento interactúan con una guitarra que está haciendo un ritmo que se podría grabar acústicamente. Eso me interesa, que haya elementos bien tecnológicos y enrarecidos, y elementos como un contrabajo, que es un instrumento grande y pesado, con cuerdas gruesas, con un arco. O sea, me interesa también mantener un pie en lo extra digital, en lo acústico, en lo análogo, que te vean pegarle a una cacerola. Aunque tú podrías grabar sonidos como los de la cacerola, a veces nos interesa hacerlos en vivo, con las fallas que tiene, con las distorsiones que implica, por ejemplo, el megáfono que utilizamos también satura los micrófonos. En eso, coexiste la tecnología digital que permite pasar de ruido a un sonido irreconocible, con otro tipo de lógica, la de lo acústico, de lo performático, de los objetos. Incluso algunas cosas casi no pasan por el micrófono, el megáfono a veces se usa fuera del micrófono. Lo mismo con la cacerola, a veces se escucha al aire. Eso es la crudeza de lo no cocinado. Yo diría que es una cosa interesante, estéticamente.

Es interesante, en términos estéticos, la llamada transmedialidad, ese paso de ciertos medios análogos, al uso de medios digitales, donde se utilizan las tecnologías para distorsionar el sonido, el video, etc., ya sea en la performance o en la web.

FE: En lo estético, es fundamental la velocidad y la facilidad de manejo que permite moldear ciertos sonidos, es una de las razones por la cual se ha impuesto lo digital en la música electrónica y en la música, en general. Justamente, este coqueteo con el mundo digital nos lleva en algunos temas o vertientes vinculadas a un sonido electrónico, que nos gusta, y que nos acerca a la estética de los DJ's. El solo hecho de que en el escenario haya siempre, por lo menos, dos o tres computadores andando y comandando gran parte de lo que suena es, incluso desde lo performático, una estética. El mismo Felipe (Cussen) postula la estética de 'no hacer nada', donde el DJ está atrás de un computador, sin sentimientos. Esa antiestética, es una estética, por supuesto. En cuanto al procesamiento del sonido, creo que es importante mencionar ciertas dificultades; la diferencia entre el trabajo en estudio con los medios digitales versus el trabajo en vivo. Hay cosas que resultan muy bien en estudio, en el cual uno no tiene que estar procesando en vivo, en tiempo real, y puedes hacer todas las mezclas y todos los empastes necesarios. Pero cuando estás en vivo, el hecho de que las fuentes sean análogas o físicas, que van a pasar por un sonido o que va a pasar por un circuito, pero que están siendo ejecutadas por alguien, hace diferencias importantes con fuentes que vienen desde un computador. Hay cosas que no resultan como uno quiere, se mezclan con la acústica del espacio, con la misma ingeniería que hay en el circuito para que todo salga por los mismos parlantes. Finalmente, todo eso se tiene que mezclar, llegar a una consola. Uno de los casos es 'Todo bien', un tema en donde asignamos pequeños trozos vocales, asignamos altura, cambios

de velocidad, para que fueran tocados en un teclado, y que intentaran al mismo tiempo decir algo, cantar. En la versión en vivo que grabamos en estudio, donde tienes todo muy controlado, logramos más o menos el efecto querido, pero en vivo, siempre hubo un grado de frustración, no solo por el hecho de que no resultara la ejecución que uno quería hacer, sino que la separación de los planos sonoros, por distintos motivos, nunca era suficiente como para que algo se entendiera. Lo que uno quería, que fuera como unas voces que cantaban, cambiando la altura, terminaron siendo ruido digital. Entonces, las herramientas de sonido digital, aplicadas en vivo, a veces, en algunos tipos de procesamientos, traen dificultades y eso también es importante mencionarlo.

FP: Por ejemplo, tienes un piano de verdad, donde nunca va a pasar que tú aprietes una tecla y no suene. En cambio, a mí me ha pasado en tocatas en vivo, que se congela el programa y para alguien que está acostumbrado a pegarle a un piano es muy raro, aprietas las teclas y no suena nada, se puede haber acabado la batería del computador, congelado el programa, algún ajuste se te fue o hubo alguna falla y, de repente, suena el sonido que no era. Entonces, lo digital introduce un peligro y dificultades. ¿Qué pasa en vivo? Creo que a veces hay un mal manejo del programa, del instrumento, de la tecnología, pero otras fallas vienen con la tecnología, porque los programas se pueden congelar por exceso de peso de algunos archivos, etc. A veces nos ha pasado que se cae el sistema, a veces pasa piola y nadie se da cuenta, a veces se nota. En el Festival PM, a alguien no le agarraba el computador y no podía sonar. El teclado conectado a un computador es un instrumento que no emite ningún sonido por sí solo y si la interfaz digital falla, quedaste mal. Eso no le pasa a alguien que está con una guitarra de palo.

FE: Aunque pasan otras cosas, ejemplo, se te corta una cuerda.

FP: Cuando lo digital falla, es una falla más completa.

FE: Es binaria, digamos. Ahora, el computador es como una ortopedia, igual como un violín, es una extensión de tu cuerpo. Mientras no estés haciendo voz, pegándote en el pecho y cantando, todo el resto es ortopédico. Reconozcámoslo, se puede cortar la cuerda u otras cosas, y pasa bastante, el micrófono no suena cuando tenía que amplificar un instrumento acústico. Pero sí, muchas de nuestras preocupaciones tienen que ver con la performance, ya que en el espacio del ensayo y de la creación es todo mucho más controlable y usamos muchas más herramientas digitales.

FP: Yo tendía a hacer partituras más en papel y me he pasado un poco al computador, pero no tanto, a hacer maquetas. Puedes hacer un tema completo compuesto por una maqueta, muchas veces con herramientas digitales y, claro, yo tendía a escribir música o a tomar nota, a tomar instrucciones y, en algunos casos, me he pasado al método de maquetas.

FE: Las herramientas digitales permiten otro medio de transcripción de la música, diferente a la partitura. Aunque también la partitura se puede transformar en un midi, y el

midi lo haces sonar en un computador, pero también lo puedes hacer en un espectrograma, que puede hacer un análisis en un computador, o a través de una maqueta que, en el fondo, es un mapa de sonido que está activándose en un software. Eso también se puede entender como una transcripción, no necesariamente la partitura.

Pensando en las performances en vivo que realizan, donde se utilizan ciertos procedimientos de repetición, ¿qué papel juega lo digital en esos procedimientos?

FE: Juega un papel importante, tal como podría jugarlo una maquina análoga también. En ese sentido, uno podría responder a la pregunta respecto al papel que juega lo electrónico en la capacidad de registrar y reproducir, otra cosa es que al registro le apliques procesos, que al loop le apliques procesos. El digital tiene mucha mayor capacidad de superposición, es un proceso simple superponer una capa sonora encima de otra, pueden ser voces o ruidos de distinto tipo y puede llevar rápidamente las voces al ruido.

Y, ¿de qué manera afecta eso al poema?

FP: Creo que los procesos de escritura literaria tradicional tienden a cierta linealidad. Yo diría que, en la *Orquesta de Poetas* me ha tocado hartito trabajar con la idea de que hay varias líneas simultáneas posibles, activadas simultánea o alternadamente. Yo diría que eso es propio de lo musical. Para mí es como pensar en varias voces, acordes, polifonía, pero cuando tú vas a escribir un texto para este tipo de trabajo, en varios casos me imagino a varios integrantes de la *Orquesta de Poetas* recitando en voces superpuestas. Yo diría que lo digital es como una de las dimensiones posibles que toma ese trabajo por capas, que ya no es lineal, sino que implica conjunción de varias líneas sonando al mismo tiempo, lo que además dificulta la comprensión del texto. A veces he escrito a propósito textos que no son muy buenos, porque sé que nadie va a estar escuchando cada pedazo del texto. Si coordino un poema de una página, donde vas a tener a cuatro voces leyendo al mismo tiempo, lo más probable es que digas; *“lo que diga la voz número tres da lo mismo”*. No tiene por qué ser algo de una coherencia o de un cuidado estilístico tan intenso, sino que puede estar diseñado para formar una textura de conjunto. Creo que lo digital te saca de lo tradicional respecto al proceso de escritura puramente verbal. Lo musical incluye un fuerte componente digital, porque puedes hacerles cosas a las voces, puedes convertirlas en instrumento, puedes pasarlas por teclado, todo eso es súper fuerte. Pero diría que la cosa de las capas es algo musical bien básico.

FE: Con el poema ‘Declaración de Principios’ de Jorge Velásquez, uno de los primeros que hicimos, aplicamos la simple idea de que el poema se fuera leyendo por las mismas personas y, sabiendo que nunca sale perfecto, tratamos de hacer una lectura sincrónica entre distintos timbres para un mismo texto. Ahí se activan un montón de procedimientos literarios de escucha, semióticos finalmente, y ahí, desde el ámbito sonoro, creo que las lecturas con medios digitales se pueden enriquecer muchísimo.

FP: Por ejemplo, si estás haciendo un trabajo literario con software de grabación y comienzas a grabar ruidos, te empiezas a preocupar del parámetro del ruido como algo independiente, donde te resulta obvio mezclar lo textual y lo sonoro. En algún momento pasa que lo visual se te mete, porque en lo digital, ya que todo es información intercambiable, es muy obvio que te aparezca información visual trabajando con sonido y, por tanto, la frontera entre lo que tú haces y lo que hace un artista sonoro, por ejemplo, se vuelve difusa. Yo no hago arte sonoro, pero en algún minuto me decían que era similar porque estaba grabando con una grabadora y estaba procesando en un software, trabajando con ruido y con palabra. Yo creo que el trabajo literario con sonido conserva un énfasis diferente, público diferente, hábitos diferentes a los del arte sonoro. Uno trae el bagaje de la persona que se va a sentar a escribir y que lee el libro, pero efectivamente se difumina hartito el quehacer. En diálogos con gente que hace video arte o arte sonoro y algunos tipos de performance, me comentan que no puedes trazar una línea divisoria entre lo que hace una persona de literatura que esté metida en estos ámbitos, y otras zonas. Creo que es lo más indefinible, la separación y eso igual es interesante y te modifica un poco la cabeza.

¿Ustedes creen que, por ejemplo, hubiesen podido hacer algo como lo que ustedes hacen en la *Orquesta de Poetas*, sin las tecnologías digitales?

FE: Es un tema demasiado contemporáneo, demasiado inherente. Hay que abstraerse un poco.

FP: Yo pienso lo que hacemos como una continuidad con los trovadores, la recitación oral griega, el mundo del recitado del siglo XIX, con la voz grabada con mecanismos análogos. Para mí hay una historia ahí, está inscrito en esa tradición de músicos que usaban el lenguaje. Aunque sí creo que hay un estímulo asociado al contacto cotidiano en el mundo actual, o sea, la tecnología está presente. Te levantas, abres el computador, miras tu correo, el teléfono, los modos de escuchar música, los modos de mirar cine, está tan omnipresente que a mí me parece extraño no probar qué tipo de combinatoria se puede hacer entre esa tecnología omnipresente y el tipo de trabajo del que viene uno en literatura y música. Creo que la omnipresencia de lo digital en el mundo hace muy natural probar ese tipo de cosas, aunque en la literatura no se haga tanto y mucha gente continúe usando Word para escribir, como si estuviera escribiendo en un cuaderno. Yo creo que las disciplinas tienen una inercia, incluso saludable, de mantener su visión de túnel.

FE: Creo que podríamos haber hecho gran parte del trabajo o la idea de la *Orquesta de Poetas*, sin las tecnologías digitales. Sin embargo, creo que nosotros, particularmente nosotros cuatro, no hubiéramos sobrevivido, no lo hubiéramos logrado o habríamos necesitado más ensayo. El ensayo común en casi todas las tradiciones musicales. Parece que no importa mucho, desde la literatura, donde no hay mucho trabajo en cuerpo presente, de grupo. Te puedes juntar una vez por semestre y seguir siendo un colectivo, en música en general eso no es posible. Pero, las tecnologías digitales vinieron a poner

una pregunta respecto de eso del cuerpo presente en música y por lo tanto creo que nosotros con nuestras vidas en los últimos años, no hubiéramos sobrevivido, quizás no hubiéramos logrado sacar el disco, grabar todos los videos que hicimos o no hubiéramos estado en todas las instancias que pudimos estar, lo que nos dio cierta figuración para poder hacer otras cosas, pero por supuesto, no es central en nuestra idea de hacer música y poesía.

En las performance en vivo, donde conectan y ponen en dialogo distintos lenguajes, donde hay más interacción que contemplación, ¿creen ustedes que podríamos hablar de un cambio en la experiencia estética?

FP: De hecho, antes y durante la *Orquesta de Poetas*, me interesaba proponer obras que implicaran usar al público como instrumento, o sea, pasarles textos, pedirles que lo leyeran y generar sonidos con texto, con voz hablada del público, no sólo con la voz propia, sino que también dándole instrucciones al público para generar sonido. Otra cosa que es bien difícil de trabajar performáticamente, es que en varios casos tú le pides al público que haga cierto sonido y no lo hacen, les da vergüenza, lo hacen muy despacio, no entienden la instrucción o hacen otra cosa distinta a lo que tú esperabas. Entonces, hay un interés en la interacción con el público, la performance produce eso. Creo que es una característica de muchas estéticas contemporáneas que en nosotros aparece, pero no necesariamente es algo fácil y espontáneo. Yo diría que las tecnologías digitales a veces producen un público un tanto cómodo, que quiere observar y no necesariamente involucrarse. Ahí hay una cosa curiosa, que nos ha pasado con la *Orquesta de Poetas*, en el hecho de experimentar la reticencia del público, si tú haces el loco es fantástico, los ves felices. Pero si dices; *“súmense a esto”*, a veces ves gente que dice; *“no, yo soy espectador. Aquí hay una línea invisible y no pretenderás que yo salte, diga algo o me mueva, eso no”*, y esa reticencia no es tan controlable o regulable. Yo pienso, a nivel teórico, que el tipo de cosas que estamos haciendo y que hace mucha gente que experimenta con poesía y música, es hacer visible un aspecto virtualmente presente en la literatura. O sea, la poesía siempre tuvo voz, lo que pasa es que en el formato libro se oculta esa dimensión de la experiencia estética. Diría que estas prácticas nuevas la ponen al centro, la exploran, le dan otro color, pero no es que la voz no estuviera, la voz estaba y estas prácticas le dan espacio, juegan con ella. Esos elementos estaban en la literatura, pero en potencia en tecnologías previas, como la del libro.

Muchas veces estos fenómenos nos vuelven a la pregunta respecto a qué es la literatura y qué es la poesía. Cuando surgieron siempre se decía que tal o cual obra no eran poesía o literatura. En el trabajo de la *Orquesta de Poetas*, ¿qué hace que su trabajo sea poesía? ¿Creen que lo digital juega un papel ahí?

FE: En mi experiencia, nadie nos ha cuestionado nuestra vinculación con la poesía, nos han dicho que algunos son malos poemas, pero tenemos más negación desde el mundo de la música, pese a que nosotros estamos hablando como músicos. El mundo de la música es

el que entiende menos lo que hacemos. Creo que eso también da para pensar. De alguna forma, es en el mundo de la literatura donde somos novedosos, refrescamos la lectura, nos invitan mucho, porque va a hacer que el evento sea diferente, no solamente gente leyendo, la performance ha sido un gran quiebre.

FP: Sí creo que hay algunos grupos literarios que dicen; *“Todo eso está muy mal y no hay que hacerlo, hay que escribir textos buenos”*, pero principalmente nos dicen; *“Qué entretenido esto, no amenaza nada la práctica tradicional de la literatura así que bienvenido”*.

FE: Cualquiera pensaría que esa gente a la que no le interesa estéticamente lo que hacemos y que encuentra que escribir es escribir y no hacer estas cosas, diría que no estamos trabajando con poesía. Sin embargo, nosotros, en general, trabajamos con material poético bastante presente, bastante evidente, y no nos vamos al límite de la poesía sonora ininteligible, sino que usamos la poesía sonora como un instrumento más.

FP: No somos locos por lo digital, pero hay cosas ahí que son súper interesantes.

FE: Hay poetas sonoros que trabajan con lenguaje de programación.

FP: Claro, para algunos en el grupo eso es una discusión importante, pero para nosotros no. Una cosa curiosa es que varios somos bien literatos; hemos publicado libros, hacemos clases de literatura, estamos bien anclados a la literatura en el sentido tradicional. Creo que mientras más uno sabe de literatura, menos le preocupa si algo es o no literatura, porque las prácticas literarias siempre han sido muy múltiples y muy variadas. En cualquier caso, si no es literatura, ¿qué importa? Pero, hay gente que te puede decir que no le gusta lo que haces. Incluso entre nosotros, que somos bien diferentes, no a todos les gusta siempre todo lo que hacemos.

FE: Si comparamos la música y la literatura, los procesos y resultados no necesariamente tienen la misma presión. En general, la música es súper resultadista. El hecho de que tú seas músico y que estés aplicando procesos digitales, no es en general de interés de otro músico, le importa lo que va a escuchar y lo reconoce dentro de sus parámetros. Nosotros producimos algo medio raro; el hecho de tener mucha voz hablada y que nadie esté cantando es medio sospechoso.

FP: Yo creo que hay músicos que tienen cosas muy segmentadas. Por ejemplo, si tú estás vinculado al pop, lo tuyo no va a ser del agrado de los vinculados al jazz, por su parte, los del jazz también son bastante cuidadosos respecto a si esto es o no jazz, lo electro acústico también es un ámbito bien independiente que no se mezcla con lo pop. En general, la literatura pueda ser un poco menos segmentada, donde en la presentación performática de lo literario hay espacio para muchas cosas. También creo que hay algo respecto de las disciplinas; existe una preocupación fuerte por reafirmarse. Hoy en día, en literatura particularmente, creo que estamos en un momento en que la propia disciplina postula

elementos flexibles para sí misma y los teóricos de literatura no intentan definir lo literario, creo que están más interesados en los fenómenos no específicos, transmediales, no hay muchos defensores de que la literatura sea esto o aquello, ni los profesores de literatura están defendiendo el castillo inmaculado de literatura.

Dentro del mundo de lo digital, el tema de la autoría es súper relevante. La explosión de las prácticas colaborativas ha despertado un cuestionamiento respecto al autor. En ese sentido, considerando que la práctica literaria tradicionalmente se ha concebido como un trabajo individual, que ustedes constituyen un colectivo y que los espectadores, en algunos casos, incluso pueden intervenir en la performance, ¿de qué manera piensan la autoría?

FE: En general no nos preocupa mucho, aunque en algunas cosas muy concretas, es importante para nosotros saber quién trajo la idea, por ejemplo, un compositor, incluyendo muchas veces el texto. Otras veces se marca la diferencia entre autor y compositor, sobre todo cuando trabajamos con textos de otros, siempre me ha parecido interesante y hay bastante trabajo en la *Orquesta de Poetas* a raíz de eso, donde nosotros aportamos desde la interpretación o la música. Sin embargo, sí decimos quién es compositor y quién es autor.

FP: Es un proyecto muy colaborativo, de trabajar en grupo, aclanado, un proyecto que solo funciona con un grupo de cuatro, pero que tiene autoría definida y, en parte, porque una persona trae una idea y los otros la ejecutan. Hemos mantenido la estructura de que, dentro de todo, uno compone y, aunque la composición sufre un montón de transformaciones por el input del resto, incluso si nos peleáramos y tuviéramos que repartir la autoría, podríamos reconocer qué obra es de autoría de quien. Hay autorías individuales más o menos claras, incluso estilos. Ejemplo, los temas pop son más de Felipe, los más acústicos o chistosos son de otro integrante, y así se ven las manos individuales. Como si coexistiera un nivel de autoría individual más o menos nítido, con una colaboración más o menos estrecha.

FE: Lo que pasa es que, como *Orquesta de Poetas*, no nos ha importado comunicar la autoría individual hacia afuera.

FP: Pero en el disco pusimos la información.

FE: Sí, está en el disco.

FP: Lo pusimos porque nos parece importante el dato, no por una cosa de propiedad. Pero si alguien quisiera saber quién hizo qué, está la información más o menos clara.

Pensando que ustedes tienen mucho material en la web, desde donde hoy es súper fácil extraer algo, mezclarla, etc. ¿Qué les pasaría a ustedes como autores si alguien agarrara sus obras, las mezclara e hiciera otra cosa?

FP: Tenemos un disco de remixes que, de hecho, le pedimos a gente que lo hiciera. Respecto a eso, tenemos diferentes posturas. Aunque discutimos el tema, yo diría que tenemos una postura más bien liberal con la propiedad intelectual, nadie tiene la obsesión de defender la propiedad de lo que hacemos, aunque algunos tienen más interés en temas de registro, otros somos más resistentes. Pero, en general, hay un interés porque las cosas circulen, no es un proyecto potencialmente lucrativo, entonces no hay un tema de defender los derechos, no ha aparecido eso como posibilidad. Obviamente nos interesa mucho esto de agarrar grabaciones y poemas ajenos, reutilizarlos y transformarlos. Hay una consecuencia en el fomentar que eso ocurriera con lo que hacemos. Nosotros ya habíamos colaborado con gente que había transformado cosas que habíamos estado haciendo y se nos ocurrió pedirles a amigos que colaboraran con un disco de remixes que sale el 20 de mayo.

FE: Esos amigos, que están en las perillas, son tanto músicos como poetas.

FP: Casi todos hicimos como un remix o versión de los temas del disco anterior y, claro, a varios amigos les pedimos que hicieran algo con los temas. Eso sí, no sé si puramente con lo digital, pero esta idea de lo colaborativo está presente en el hecho de invitar a harta gente a hacer cosas con nosotros o que nos inviten a apoyar algo. Eso se lleva muy bien con el proyecto, prolonga un poco la idea de que los límites de la *Orquesta de Poetas* no son tan nítidos. Ejemplo, Felipe pudo estar un rato como miembro pero ahora no, aunque sigue siendo un colaborador, Martín Gubbins no era de la Orquesta de Poetas pero hemos hecho un montón de cosas con él, hicimos un texto suyo, lo vamos a tocar en vivo. Entonces, la *Orquesta de Poetas* es ampliable para los que quieran sumarse en algún momento y los temas mismos también son reversionables.