

# UC Berkeley

## UC Berkeley Previously Published Works

### Title

Realismo sonoro y fidelidad literaria: Las obras de cinta de Eduardo Costa

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/7px7g98f>

### Journal

Revista de Estudios Hispánicos, 50(2)

### ISSN

0034-818X

### Author

McEnaney, Tom

### Publication Date

2016

### DOI

10.1353/rvs.2016.0031

Peer reviewed

## Realismo sonoro y fidelidad literaria: Las obras de cinta de Eduardo Costa

*This article proposes that the Argentine-born artist Eduardo Costa's critical and poetical sound works from the late 1960s through the 1980s experiment with magnetic tape and stereo sound to expand the material meanings of poetry off the page. The works join alternative strands of Peircean indexicality: the physical and even chemical indexicality familiar to photographic theory and the social, non-referential indexicality theorized in linguistic anthropology. Costa points to a materialist and linguistic media theory in works that reflect on the medium of the tape recorder even as they take on institutional violence and eulogize the diasporic art and life of Ana Mendieta.*

. . . . .

En 1968, apareció un nuevo y extraño accesorio en la revista *Vogue*. *Oreja* (1966), una copia en oro de una oreja humana, cubría completamente la oreja de la modelo Marisa Berenson. Una de las extensiones que el artista argentino Eduardo Costa incluyó en su *Fashion Fiction I*—había unos dedos (de mano y pie) y algunas mechadas de cabello también—*Oreja* ocupaba la frontera, ya inestable en 1968, entre *la haute couture* y el arte de vanguardia. La foto, sacada por Richard Avedon, demostró cómo la bijouterie de Costa pretendía parodiar la industria de moda aun cuando la incluía en sus páginas<sup>1</sup>. Escultura, prótesis, y joya, *Oreja* y las otras *Fashion Fictions* incorporaban el fetichismo de la cultura de la mercancía. Al convertir las partes del cuerpo en objetos, las obras hacían guiños a la reivindicación de la moda como una extensión del ser. Y, al recuperar el lenguaje de la moda, las obras de Costa formaban un conjunto con las de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg y otros artistas en las páginas de *Vogue*. Como sus contemporáneos del *pop art* o el neobarroco, los adornos de Costa se conformaban con la superficie en vez de condenar lo superficial.

Fue una fascinación que encontró su complemento en la fotografía de Avedon, la cual se enamoró del primer plano<sup>2</sup>. Con *Oreja*, el retrato de Berenson se hizo un testamento casi mítico a la modelo escultural, una imagen que nos recuerda a una víctima de Midas o a una Galatea al punto de abrirse un camino hacia el mundo auditorio.

Esta concentración en lo auditivo marcó un nuevo sendero en la objetividad del *pop art* y el papel del sonido en el arte y cultura popular. *Oreja* se distingue del canon del *pop art* no tanto por su parodia de la cultura de la mercancía o fetichismo, sino por la manera en que da cuenta del poder de la imagen auditiva. Como la película breve de Super 8, *Nombres de amigos: poema para sordo mudos* (1969), que presentó una imagen sin sonido de la boca de Costa en primer plano pronunciando los nombres de más de cincuenta amigos, en *Oreja* la escultura, o adorno, o prótesis demuestra lo que no dice: el sonido reside en su ausencia, en el objeto mudo de la oreja dorada. Demandando que sus espectadores miren la escucha, *Oreja* transforma un objeto sólido y material al mundo efímero del sonido.

La cosificación del sonido en el objeto de Costa se vincula con una revolución en la materialización del sonido en marcha durante los sesenta. Como nuestro propio momento de nuevas tecnologías y nuevos formatos para la producción y consumo del sonido, las innovaciones en la ingeniería de audio en las décadas después de la Segunda Guerra Mundial le dieron a su audiencia una nueva manera de experimentar y pensar el sonido. El advenimiento de materiales de grabación nuevamente populares, especialmente la cinta magnética, amplificaron un nuevo interés y refinaron problemas sobre la fidelidad y el realismo de la reproducción del sonido. A diferencia de la ansiedad sobre la falta de fidelidad en la reproducción digital, las tecnologías y los formatos de los sesenta contribuyeron a la producción del culto de *hi-fi* (la alta fidelidad) y a la creencia en que la reproducción del sonido podría ser idéntica a la fuente grabada (Bazin, “The Ontology” y “La ontología”). Después del desarrollo de la cinta magnética como un formato de reproducción sonora por los alemanes durante la segunda guerra mundial, y de la popularización comercial de la tecnología en los Estados Unidos al fin de los años cincuenta, la cinta se convirtió en la tecnología preferida a causa de su diferencia del gramófono. Desde los músicos quienes hablaron de las transformaciones acústico-químicas del sonido de la

cinta, hasta los periodistas que elogiaron la tecnología por su reproducción del sonido sin ruido superfluo, la cinta magnética se presentó a la audiencia en los años cincuenta y sesenta como un nuevo sendero a lo real (Patteson; O'Brien).

Junto a estos cambios, un año después de que *Fashion Fiction I* apareciera en *Vogue*, y el mismo año en que *Oreja* fue publicada en la revista mexicana *Caballero*, Costa colaboró con el artista John Perreault en Nueva York para producir la antología sonora *Tape Poems* (1969). Un carrito de cinta con grabaciones de quince artistas de América Latina y los Estados Unidos, *Tape Poems* incluyó como parte de su envase un manifiesto impreso donde los editores establecieron su teoría y método. En su manifiesto, Costa y Perreault la declararon “the first ‘publication’ of works created specifically for stereophonic tape” (56). Con la temeridad típica de los documentos vanguardistas, los artistas se aprovecharon de este nuevo medio para convertirlo en el propio tema de la antología. Mientras que *Oreja* había materializado la anatomía de la recepción del sonido—lo auricular con lo auditivo—*Tape Poems* se enfocó en el almacenamiento material del sonido fuera del cuerpo. De esta manera, la obra trasladó la ansiedad que los audiófilos sintieron por la fidelidad previamente inaudita de la cinta estereofónica al lenguaje y a la habla. Para estos artistas la nueva materialización de la cinta podría servir como los medios para renovar el arte y la literatura.

La cinta estereofónica se hizo el medio para la antología de Costa y Perreault a causa de la creencia—establecida por los ingenieros de audio, aficionados de música, y comentaristas culturales—en la capacidad de la tecnología de captar nuevos aspectos de la realidad sonora. Esta convicción también prometió abrir nuevos campos de la representación estética. Insistiendo en que el medio material tiene consecuencias artísticas, Costa y Perreault escriben, “In a photograph the materiality is not the same as the materiality of the object represented. For instance, a photo of a person is not flesh, but paper. But when we play a tape we have sound as in the original phonic language” (57). Esta declaración desafió las teorías emergentes de la fotografía basadas en la opinión influyente de André Bazin de que “la existencia del objeto fotográfico participa . . . de la existencia del modelo como una huella digital” (Bazin, “La ontología” 29–30). En la formulación de Costa y Perreault, la co-extensión de la materialidad de la cinta con el objeto grabado le ayudaría al aparato sonoro a usurpar el sitio de la fotografía

como la tecnología más capaz de descomponer la división representacional. La cinta, no la fotografía, ofrecería la mejor manera utilizada por los artistas para indicar la realidad.

Insistiendo en este cambio material de la representación estética, Costa y Perreault vincularon su obra a la forma emergente de experimentos transnacionales para redefinir la literatura a través de la grabadora. Artistas, poetas, antropólogos, y novelistas durante los sesenta usaron la grabadora, muchas veces con la meta explícita de representar una realidad más objetiva, inventando lo que se podría llamar un “realismo etnográfico”: grabaciones que insistieron en la verdad del discurso de sus sujetos analfabetos o “populares”<sup>3</sup>. Podemos incluir en este grupo “la grabación, traducción, y edición” del estadounidense Paul Bowles del narrador marroquí Driss Charhadi en la “novela” *A Life Full of Holes* (1964); *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet; *Love With a Few Hairs* (1967) de Bowles y otro narrador marroquí Mohammed Mrabet; *¿Quién mató a Rosendo?* (1968) del argentino Rodolfo Walsh; y *a, A Novel* (1968) de Andy Warhol y Robert Olivo (aka Ondine)<sup>4</sup>. Al fin de los sesenta, parecía que la novela del futuro no existiría sin la ayuda de la grabadora.

Eduardo Costa ayudó en la teorización de las conexiones entre la grabación y la objetividad en una obra que él produjo en Buenos Aires en 1966. En “Primera audición de obras creadas con lenguaje oral” Costa y Roberto Jacoby declararon, “El grabador funcionaría, al almacenar el lenguaje que después se va a combinar para formar la obra, como una memoria objetiva y exterior al artista”. Tres años más tarde, en su “Introduction to Tape Poems”, Costa y Perreault conectaron tal “objetividad” al sonido y al lenguaje: “The works exist completely in terms of aural phenomenon, rather than in terms of visual systems of signs, thus beginning a new art of the tape recorder that has in common with written literature the fact that it refers to *real* language” (56). Alabando las virtudes de su tecnología elegida, el manifiesto de Costa y Perreault se sirve de la autoridad del nuevo realismo etnográfico para argumentar que la grabadora, a diferencia de la fotografía o el cine, posee una relación singular con lo real.

Sin embargo, describir como “realistas” las obras incluidas en *Tape Poems* sorprendería a los colaboradores de la antología. Este grupo se compone de una colección profética de los nombres que definirían al mundo neoyorquino de poesía y performance en los setenta. Los poetas

Anne Waldman, Hannah Weiner, y John Giorno, entre otros, crearon una segunda “Escuela de Nueva York,” fundaron “los Poetas del Lenguaje,” y prepararon el terreno para la poesía de “slam”. Los ensayistas y artistas de performance Vito Acconci, Scott Burton, y Dan Graham redefinieron la representación espacial en el lenguaje y la escultura. Y el cineasta argentino Leandro Katz y colaborador Ted Castle fundaron la editorial independiente Vanishing Rotating Triangle Press en Nueva York en 1969 donde publicaron a John Ashbery, a Guy Debord, a Gerard Malanga, y a Kathy Acker. Por eso, *Tape Poems* se destaca como una obra clave de una vanguardia transamericana al momento de su ascenso.

Aun así, a pesar de los escritos teóricos de Costa, es difícil escuchar la conexión entre el realismo y los experimentos de estos artistas. En “Three Minutes of My Life” Anne Waldman utiliza la grabación al revés (o “backmasking”) para demostrar cómo la máquina puede desfamiliarizar la experiencia cotidiana, y exhibir el hecho de que la memoria—nuestros propios pensamientos como mensajes al revés—es una creación en sí, una nueva organización del tiempo y la experiencia. Del mismo modo, el silencio cageano en “Five Works for Tape Recorder: Two Minutes and Eighty Feet of Silence and / or Intermission and / or Do-It-Yourself-Tapes Poem and / or Tape Poem To Be Read From Tape And Recorded And Then Played Back” suena más como una de las pinturas en blanco de Robert Rauschenberg, con la máquina revelándose como un aparato. La conexión entre esta obra y el manifiesto que sirve de introducción a *Tape Poems* parece más clara en las palabras de Scott Burton, quien dice al fin de su propio “poema” en la antología, “There’s a real difference between real silence and recorded silence”.

En cuanto escuchamos *Tape Poems* nos encontramos con el extrañamiento de esta “diferencia real”. Vale la pena darnos cuenta de cómo la frase de Burton desafía la afirmación del manifiesto según la cual las huellas materiales del mundo dejado en la cinta magnética, o el proceso químico que imprime la luz compartida de un objeto en el negativo fotográfico necesariamente nos conceden acceso a lo real. Rompiendo con Bazin, y otros críticos—influidos por el filósofo pragmático estadounidense Charles Sanders Peirce—quienes sostienen que aquellas huellas materiales compartidas o “índices” desafían la división entre un objeto y su representación, Burton insiste en la diferencia real de la mediatización<sup>5</sup>. Nos sorprenderá que Costa y Perreault estén

de acuerdo. Justo después de argumentar en apoyo de la conexión material y radical con el lenguaje fónico, la desafían:

Of course, the fact that the materiality is the same does not mean that when we listen to a tape recording of language we are listening to the real language. We are only in front of language mediated through a different system of restrictions, through another code than that of written language. (57)

La mediatización sigue siendo importante para estos artistas. Como escribe Oscar Masotta, el mentor de Eduardo Costa en Argentina, en su libro sobre el *pop art*, tenemos que darnos cuenta de que la obra “representa lo representado” (Masotta, *Happenings*). El índice material no nos exime de prestar atención a las otras “restricciones” ni al “otro código”<sup>6</sup>. Sin embargo, Costa y Perreault no indican simplemente un eco infinito de mediatización. Más bien, ellos sintonizan “otro código” para escuchar lo que los críticos de los sesenta y de hoy a menudo fallan en notar porque su foco de atención reside en la imagen solamente. En *Tape Poems* la diferencia real es el sonido del espacio social.

Sin expresarlo así, Costa y Perreault insisten en el otro lado del índice de Charles Peirce: el índice social. En las palabras del manifiesto, la cinta

regains for “literature” tones of voice, pitch, and other characteristics of spoken language that are lost when it is translated into the printed Word. These nuances are linguistically relevant, since they can indicate age, sex, class, geographical origin and emotional state of the speaker. (56)

En el argot especializado de la antropología lingüística, estos atributos sonoros de una voz pueden servir como “índices no-referenciales” (*non-referential indexicals*) (Silverstein, “Cultural” y “Shifters”). De modo parecido a como el “tú” y el “usted” se refieren al mismo objeto pero indican distintos papeles sociales y, por eso, llaman la atención hacia la distribución del poder en una interacción, las calidades sonoras de una voz pueden indicar un cambio de significación sin cambiar el objeto al cual se refieren. Costa y Perreault intentan transformar la literatura para ayudarnos a escuchar estos sonidos de la atmósfera social y demostrar cómo la escucha “will call attention to ordinary speech as one of the most important ways of producing aesthetic emotion through

language”. Nos piden sintonizarnos al “paisaje sonoro” de la experiencia cotidiana, y usan la grabadora y la cinta estereofónica para desarrollar el alcance de la representación literaria<sup>7</sup>. Al combinar las capacidades materiales de la cinta con una revisión de la teoría estética hegemónica, ellos descubren una manera de cambiar la literatura a través de la nueva tecnología.

Más específicamente, *Tape Poems* emplea la nueva disponibilidad de la cinta estereofónica para enfatizar cómo estos asuntos del espacio social dependen de nuestra capacidad de escuchar al espacio. Rompiendo con la grabación monofónica que fue el estándar de la industria, el énfasis en el estéreo nos presenta con una historia que trata de la nueva periferia sonora del espacio y la creciente movilidad del sonido grabado. Del primer corte de Vito Acconci, a la contribución de Eduardo Costa, a la obra de Hannah Weiner y a la conclusión de la antología, *Tape Poems* narra una historia de los cambios de tiempo, espacio, y sonido al fin de los sesenta.

“Untitled” (Sin título) de Acconci suena como una voz y su cuerpo caminando en una habitación vacía, acercándose y retirándose de un micrófono inmóvil. La voz marca el tiempo por contar ocasionalmente y sin patrón perceptible aparte de estar desfasado con las pisadas. A causa del título de la antología—*Tape Poems*—la obra llama la atención hacia un juego con la métrica, y un intento de disolver la artificialidad o convencionalidad del “pie” de la métrica para reemplazarlo con los casuales, contingentes pasos de la vida cotidiana. Lo que Acconci mide o marca aquí no es más que la obra haciéndose en sí. No obstante, se le recuerda al oyente la singularidad de la técnica que Costa y Perreault declaran en su introducción: “Written literature can be thought of as consisting of some of the possible combinations of the letters of the alphabet arranged on a plane; but aural literature, such as *Tape Poems*, consists of sounds arranged in space” (57). El movimiento de Acconci alrededor del micrófono llama atención hacia el espacio de la habitación justo como el performance ese mismo año por Alvin Lucier, “I Am Sitting In A Room”. Nos recuerdan que la acústica estructura nuestra experiencia sonora, y las obras sintonizan nuestras orejas a las propiedades del cuarto y su espacio negativo. De esta manera, las dos obras dejan que la arquitectura y las paredes hablen, en un sentido, a través de sus ecos<sup>8</sup>. Pero mientras Lucier se sienta para su autorretrato

sonoro, Acconci camina contra la métrica de la poesía, y la grabación del segundo nos da una lección sobre la ecolocación: sobre cómo percibir el espacio sólo a través del sonido. Escuchamos en Acconci una nueva poesía únicamente posible con la invención del sonido estéreo.

“Sin título” nos prepara los oídos para percibir una narrativa que trata de la desorganización de nuestro sentido del espacio y del tiempo a través de las obras de *Tape Poems*. En los otros poemas, los artistas trabajan para perturbar la orientación espacial del oyente al utilizar voces múltiples, mensajes al revés, distintos filtros de sonido, campos profundos de ruido agregado, y la sencilla grabación del silencio. Los artistas de *Tape Poems* remodelan los sueños en *hi-fi* de los ingenieros acústicos para transformar el sonido estereofónico en los medios para desarmar el espacio en vez de tejerlo sin costuras.

La contribución poética de Costa sintetiza sus principios teóricos, y vincula el trabajo con el espacio acústico que encontramos en Acconci con esos índices sociales de la lingüística antropológica para abrir y extender lo que la poesía puede decir. En “Four Works”, Costa empieza con algunas instrucciones para sus oyentes. La obra consiste de dos cuentos o “tales”, y con ellos Costa ya se aprovecha del sonido estereofónico: se oye el primer cuento en el parlante o canal izquierdo y el segundo en el parlante o canal derecho. Antes de que escuchemos estos cuentos la voz de Costa sugiere que los oyentes escuchen en un orden específico: el primero seguido por el segundo, y, al fin, los dos a la vez. Ya con esta forma de escuchar Costa demuestra cómo la grabación estereofónica puede añadir niveles espaciales y temporales al texto impreso. De modo semejante a un palimpsesto, la grabación explora la experiencia simultánea de información, aprovechándose de las lecciones formales que los de la vanguardia aprendieron del diseño de periódicos para darse cuenta de conexiones temáticas y semiológicas a través de la técnica de montaje.

Entonces, no nos debe sorprender que los dos cuentos en “Four Works” sean artículos escogidos de periódicos. El primer cuento incluye dos artículos periodísticos, uno que se trata de un debate sobre las leyes relacionadas con la enseñanza de la religión en las escuelas de Nueva York y el otro sobre la legalidad de la ley de detención y cacheo en esa misma ciudad. El segundo cuento empieza con un breve artículo sobre unas monjas en la ciudad de Los Ángeles que quieren reformar y suavizar los códigos de vestimenta. La segunda parte del segundo cuento

ofrece una explicación científica y especializada del uso de la hemoglobina en la respiración. Pese a que los oyentes del 2015 podrían escuchar en esta grabación una resonancia casi profética de la violencia policial en Staten Island, la conexión entre estos cuentos puede parecer aleatoria y aún desconectada en su propio contexto histórico. No parece que haya algún tema para darle coherencia al texto.

No obstante, un método vincula el contenido de los textos y su forma sonora. La voz del cuento uno empieza en un tono grave y un ritmo lento, y la profundidad del tono suena masculino—las voces graves se relacionan con la masculinidad normativa a causa de la fisiología, y específicamente el grosor y la longitud de las cuerdas vocales<sup>9</sup>. Sin embargo, durante la lectura el tono de la voz empieza a cambiar, y después de un minuto una voz que empezó grave se ha hecho sutilmente más suave y más rápida hasta que suena como una voz más aguda, y más cercana a la femineidad normativa. Mientras tanto, la voz del cuento dos ha comenzado con un tono agudo y rápido, como si el locutor o la locutora fuera un niño o hubiera inhalado helio. Pero esta voz también cambia su velocidad y tono. Al fin escuchamos una voz lenta y menos aguda cuyo ritmo y timbre suena como una mujer mayor. Como dice Costa en su “explicación” al fin de la obra, “The changes in voice tones are narrating a certain reality. First, a change of sex, and then a change of age are told to us, irregardless of what the speakers say (*sic*)” (“Four Works” 60). Anticipando la teoría de Friedrich Kittler, Costa entiende y demuestra aquí cómo el aparato de la grabadora ha creado un cambio en el sexo y la edad de la voz del locutor o la locutora al cambiar la velocidad de su reproducción. Por eso, Costa puede conectar la cinta con lo real a la misma vez que revela que el sexo y la edad de la voz son construcciones sociales con sus propios códigos semiológicos. La grabadora, en este caso, se revela a sí misma como un aparato y desfamiliariza las normas del género y la edad.

Además, aunque Costa desprecia el contenido de los cuentos, es importante notar cómo se relacionan con estos cambios formales y sonoros. Ambos cuentos tienen que ver con la ley. Más específicamente, se tratan de la libertad de expresión y la Primera Enmienda de los Estados Unidos—citada en el artículo sobre la ley de detención y cacheo. El caso de la religión en el primer cuento vuelve en el segundo en el cual las monjas quieren más elección en sus vestidos. Y esta llamada por más autodeterminación femenina concluye con el entendimiento

científico de la hemoglobina en el proceso de respirar. Esta conclusión nos recuerda el papel del cuerpo y los procesos fisiológicos en la cuestión de la expresión libre: no nos deja dividir la biología y la cultura. Teniendo en cuenta estas conexiones entre los textos, volvemos al sonido de las voces, y se entiende que los cambios de las voces exhiben la lucha por una nueva forma de expresión y una nueva valoración de las luchas planteadas en los sonidos más básicos de nuestras voces cotidianas. La grabadora emerge aquí como “el inconsciente acústico”, para modificar una frase de Walter Benjamin, una nueva manera de escuchar y entender el mundo de nuestros sentimientos y desafiar la naturalización de los códigos semánticos<sup>10</sup>.

En “Four Works” y su introducción a *Tape Poems* Costa utiliza la grabadora para reconsiderar los límites de la literatura escrita frente a la voz grabada. En contraste con las teorías de Theodor Adorno, Marshall McLuhan, y otros quienes imaginan una homogénea cultura de “oralidad” como un marco de neo-primitivismo y regresión cultural, Costa nos demuestra que la escucha y las tecnologías sonoras nos ofrecen un sistema más sofisticado para trabajar con el lenguaje y extender lo que se puede decir y hacer con la literatura. Rompiendo con la página impresa, Costa descubre una simultaneidad de voces que renueva la poesía al separarla del “yo” lírico. El sonido, la escucha, y la palabra hablada, en la obra de Costa, se hacen los materiales de una nueva poesía material.

\*\*\*

En 1985, Costa pone en uso esta nueva forma de poesía para elogiar a su amiga, la artista cubana Ana Mendieta. Escuchando esta obra sonora podemos oír como él combina las cuestiones de fidelidad acústica con los índices del lenguaje oral para convertirlos en un tipo de mimetismo estético que permanece “fiel” a las condiciones del trabajo de otro artista. Este apéndice a sus teorías y prácticas con el sonido y la grabación viene con un título que explica la historia de su producción: “Ana Mendieta llama en la semana de su muerte. Scott Burton llama de Londres dos días después de la muerte de Ana. Raquel Mendieta Harrington (la hermana de Ana) llama algunos días más tarde”. Extra- yendo de las grabaciones de su contestador en casa, a través de la escucha Costa conmemora a Mendieta. De modo semejante a la antología

multinacional de los *Tape Poems*, esta nueva grabación reúne voces de varias regiones del mundo para presentar los respetos a Mendieta, cuya obra, incluyendo moldes de su cuerpo en la arena y la roca, se centró en los temas de la tierra y el exilio. Eligiendo conmemorar a la artista cubana con el contestador—la tecnología construida para recibir llamadas cuando uno está fuera de casa—Costa descubre un medio afectivo para honrar y responder al trabajo con el exilio que es la obra de Mendieta.

Lo que Costa llamó “la riqueza del lenguaje oral” en su teoría en Buenos Aires evita la cuestión de la fidelidad del grabador. Como explican los teóricos de los medios sonoros, incluyendo a Michel Chion, Frances Dyson, Jonathan Sterne, Ana María Ochoa Gautier, y Bryan Wagner, la fidelidad plantea sus propios problemas en su representación de lo real. Por un lado, Chion observa que los expertos del espectrograma o “la impresión vocal” en las cabinas de ingeniería a menudo amplifican los sonidos agudos en la voz para aumentar su “definición,” produciendo, por lo tanto, “un efecto hiperreal que no tiene mucho que ver con la experiencia de la audición directa” (Chion 99). El sonido de alta-definición, en este caso, evita la fidelidad al original fuera del proceso de grabación, a favor de ser más fiel al medio de grabación en sí. Por otro lado, la investigación de Bryan Wagner sobre las grabaciones de John y Allan Lomax de la Gran Depresión en Estados Unidos, argumenta que la urdimbre y el silbido del disco fonográfico ayudaron a producir la autenticidad de la voz popular, la distorsión del disco significó la “realidad” de esa voz en su alteridad. Por eso, en las comunidades de oyentes que Wagner describe, la fidelidad tiene una relación inversa a la autenticidad—mientras más distorsión haya en el disco, más cercano será su reclamo a lo real. Tomados en conjunto, los análisis de Chion y Wagner se abstienen de una teoría sintética de la fidelidad para ayudar a sintonizarnos a un espectro de cambios en varias disciplinas, y en distintos contextos históricos, para entender como se usa el discurso sobre la fidelidad grabada en la evocación de lo real.

Teniendo estas teorías en cuenta, quiero interpretar el elogio a Mendieta por Costa como otro toque de la cuestión del arte de la fidelidad sonora. Las voces dejando mensajes en esta obra unen el destinatario a otros desplazamientos. Recordando el énfasis de Costa en la significación adicional que proveen los códigos no escritos del lenguaje oral, escuchamos en la grabación una voz estadounidense que ofrece

sus condolencias desde Londres, y una hispanohablante—Ana—en Roma, quien lamenta la experiencia de hablar a otro contestador más. Estas voces itinerantes, y su asimetría tonal con sus lugares regionales y nacionales de enunciación, deben recordarnos el exilio de Mendieta y el de Costa, quien se había instalado en Nueva York para escapar la persecución del gobierno militar en Argentina. Estos desplazamientos se reafirmaron por la falta de fidelidad en las voces, la distorsión que viene de la cinta y quizás la llamada de larga distancia, registran la distancia y recalcan la cualidad grabada de la voz, amplificando el papel de memoria en la cinta. Esta función conmemorativa se hace más clara a través del largo bip o tono entre las voces. Al principio, este sonido nos hace recordar el orden conocido, “Deje un mensaje después del tono”, pero también evoca el sonido plano de un electrocardiograma. Por último, los sonidos disruptivos del proceso de la edición de la cinta misma antes de que escuchemos la voz de la hermana de Ana no simplemente “revelan el aparato” (Shklovsky). También, ellos nos sintonizan a la tentativa de Costa para entender, o, por lo menos, recordar adecuadamente la muerte de Mendieta al crear una narrativa, muy básica y muy simple, de tres voces distintas.

El artista, en este caso, se convierte en editor, reuniendo una comunidad de locutores conectados por sus relaciones afectivas, una red en que Costa y Mendieta son los dos nudos que hacen posible la cinta. Después de la llamada de Mendieta—la primera voz que escuchamos en la cinta—el silencio de Costa imita el silencio de ella. En este ejemplo, el silencio que escuchamos invoca el silencio mortal de Mendieta. Y, como ya hemos visto, el uso del contestador para reunir estas voces desplazadas imita, dentro de las limitaciones de otro medio, el trabajo con el exilio que aparece en la obra de Mendieta. Sin embargo, al incorporar los ruidos de su edición en la narrativa, Costa también cuestiona su propia reivindicación a la “memoria objetiva” que él había teorizado en la introducción de *Tape Poems*.

Y todavía, en esta sencilla historia, la obra se acerca a lo que Costa, en esa misma introducción, durante un momento más exuberante sobre las nuevas capacidades de la tecnología, había afirmado sobre la cinta: “La grabadora ya es tan necesaria como la máquina de escribir. Puede ser que la reemplace muy pronto. En el futuro puede ser que no se necesitará aprender a leer y escribir. Quizás todo lo que se necesitará saber será como agarrarse un micrófono y oprimir algunos botones”

(“An Introduction to Tape Poems” 57). Si la grabadora no resuelve los problemas del lenguaje, por lo menos en la obra de Costa encontramos una nueva riqueza de lenguaje a través del uso de las mismas tecnologías que tantos han temido como la destrucción de la literatura.

CORNELL UNIVERSITY

## NOTAS

<sup>1</sup> Ya en 1966 Costa había iniciado la teoría de los medios de comunicación en América Latina con Roberto Jacoby y Raúl Escari, cuando escribían la *Primera obra del arte de los medios, obra conocida también como Happening para un jabalí difunto*. El profesor, crítico, y mentor de Costa, Oscar Masotta, incluía el texto en su libro *Happenings*.

<sup>2</sup> “The point is that you can’t get at the thing itself, the real nature of the sitter, by stripping away the surface”, Avedon escribía en “Richard Avedon: Portraits” (1993). “The surface is all you’ve got. All you can do is to manipulate that surface—gesture, costume, expression—radically and correctly” (cit. en Gefter).

<sup>3</sup> La historia de la grabación y el creciente interés en la fidelidad han sido narrados en varios libros. Quizás los más importantes son Anderson, Sterne, (2003 y 2013), Ochoa Gautier, Chion, y Wagner. “Ethnographic realism” aparece en otro contexto en Gallagher y Greenblatt (28).

<sup>4</sup> Aunque críticos han leído las obras de Barnett y Walsh como ejemplos paradigmáticos de la literatura del testimonio, cuando las leemos con los libros de Bowles, Charhadi, Mrabet, y Warhol podemos identificar un subgénero internacional que conecta el realismo y el trabajo etnográfico a través de la grabadora. Además de estos experimentos, la técnica de la grabación aparece en una forma ficcional en *Tres Tristes Tigres* (1967) del cubano Guillermo Cabrera-Infante, y en la novela mexicana *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata Quiroz. Más tarde, Manuel Puig utilizaba la grabadora para componer *Sangre de amor correspondido* (1982), y Diamela Eltit usa la máquina en su novela corta *El padre mío* (1989). La antología de Costa y Perreault toma prestado de las obras de los sesenta y crea una nueva forma de arte y teoría de lo real con la grabadora.

<sup>5</sup> Con “La ontología de la imagen fotográfica” de Bazin en 1945 o el comentario de Walter Benjamin en 1936 donde las fotos de Eugène Atget funcionan como evidencia, los críticos han tomado los procesos químicos que graban una imagen en la plancha como registros de una huella material de lo real (Bazin, “La ontología”; Benjamin, *Obras*). Después de Bazin y Benjamin, críticos como Rosalind Krauss (1977) y Roland Barthes (1980) canonizaban el concepto de la fotografía como un “índice”.

Ellos siguieron a Peirce para argumentar que la conexión material de la foto con el objeto representado establece la fotografía como una semiótica distinta a aquella lógica convencional asociada con la significación “simbólica”. Algunos años después de la publicación de estos estudios, el teórico alemán Friedrich Kittler planteaba su teoría del gramófono y la capacidad de esta máquina para registrar lo real en las ranuras del disco que captaban las vibraciones de la voz humana (1986). Tomadas en conjunto, estas teorías comparten un interés en una objetividad mecánica que busca una manera de escapar de la intromisión del ser humano en la inscripción de la realidad material.

<sup>6</sup> El énfasis en los “códigos” de la voz se conecta con dos ensayos de Barthes, y su argumento de que la fotografía—a diferencia del lenguaje—no tiene códigos (Barthes, “Le message photographique” y “Rhétorique de l’image”).

<sup>7</sup> Aunque el término “paisaje sonoro” (soundscape) se originó en las teorías ecológicas de R. Murray Schaefer, lo uso aquí para conectar la obra de Costa y Perreault con teorías de literatura y de los nuevos medios de comunicación. Véanse Picker, Thompson y Schaefer.

<sup>8</sup> Como escribe Brandon Labelle, “in acoustical occurrence . . . sound sets into relief properties of a given space, its materiality and characteristics, through reverberation and reflection, and, in turn, these characteristics affect the given sound and how it is heard” (123).

<sup>9</sup> Christine Ehrick nota que la longitud y el grosor de las cuerdas vocales, la edad del locutor, y el tamaño de la cavidad vocal—todo lo que se incluye en lo que los lingüistas llaman “rasgos anatómicos de la calidad vocal”—coinciden para establecer los parámetros de la gama de notas en la que una voz puede hablar cómodamente. Los locutores pueden trabajar con sus cuerpos para reafirmar sus identidades o los presupuestos de género y edad. También, pueden intentar crear nuevas formas de identidad, pero se quedarán los parámetros fisiológicos. La conexión entre la fisiología y la cultura ha sido importante en la historia de la radio. Ehrick remarca que las antiguas radios se construían para voces graves y profundas. Por eso, las radios distorsionaban las voces más agudas—a menudo voces de mujeres (26).

<sup>10</sup> La frase de Benjamin es “el inconsciente óptico” (“La obra de arte”). La frase “acoustical unconscious” aparece en Ryder.

## OBRAS CITADAS

Anderson, Tim J. *Making Easy Listening: Material Culture and Postwar American Recording*. Minneapolis: Minnesota UP, 2005. Impreso.

Barthes, Roland. *La Chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Seuil, 1980. Impreso.

———. “Le message photographique”. *Communications* 1 (1961): 127–38. Impreso.

———. “Rhétorique de l’image”. *Communications* 4.4 (1964): 40–51. Impreso.

- Bazin, André. "La ontología de la imagen fotográfica". ¿*Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP, S.A., 2008. Impreso.
- . "The Ontology of the Photographic Image" (1945). Trad. Hugh Gray. *Film Quarterly* 13.4 (verano 1960): 4–9. Impreso.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica". Trad. Andrés E. Weikert. México, D.F.: Itaca, 2003. Impreso.
- . *Obras*. Madrid: Abada Editores, S.L., 2010. Impreso.
- Costa, Eduardo. "Four Works: First Tale, Second Tale, and Third Tale". 1969. Greaney 58–60.
- Costa, Eduardo, and John Perreault. "An Introduction to Tape Poems". Greaney 56–57.
- Costa, Eduardo, and Roberto Jacoby. "Primera audición de obras creadas con lenguaje oral". Reimpreso en *Listen, Here, Now!: Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*. Ed. Inés Katzenstein. New York: The Museum of Modern Art, 2004. Impreso.
- Chion, Michel. *Audio-Vision*. New York: Columbia UP, 1994. Impreso.
- Ehrick, Christine. *Radio and the Gendered Soundscape in Latin America: Women and Broadcasting in Argentina and Uruguay, 1930-1950*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2015. Impreso.
- Gallagher, Catherine y Stephen Greenblatt. *Practicing New Historicism*. Chicago: U of Chicago P, 2000. Impreso.
- Geffer, Philip. "In Portraits by Others, A Look That Caught Avedon's Eye". *The New York Times* 27 ago. 2006. Impreso.
- Greaney, Patrick, ed. *Conceptualism and Other Fictions: The Collected Writings of Eduardo Costa, 1965-2015*. Los Angeles: Les Figs Press, 2016. Impreso.
- Kittler, Friedrich. *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkman and Bose, 1986. Impreso.
- Krauss, Rosalind. "Notes on the Index: Seventies Art in America". *October* 3 (primavera 1977): 68–81. Impreso.
- Labelle, Brandon. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. London: Bloomsbury Academic, 2006. Impreso.
- Masotta, Oscar. *Happenings*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967. Impreso.
- . *El "pop-art"*. Buenos Aires: Columba, 1967. Impreso.
- O'Brien, Robert. "Magnetic Tape Reels off Changes in Way We Live". *Life* (agosto 1957): 74–91. Impreso.
- Ochoa Gautier, Ana María. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century-Colombia*. Durham: Duke UP, 2014. Impreso.
- Patteson, Thomas. *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*. Berkeley: U of California P, 2016. Impreso.
- Picker, John M. *Victorian Soundscapes*. Cambridge: Harvard UP, 2008. Impreso.
- Ryder, Robert G. "When Only the Ears Are Awake: Günter Eich and the Acoustical Unconscious". *Germany in the Loud Twentieth Century*. Ed. Alexandra Merley & Florence Feiereisen. Oxford: Oxford UP, 2012: 35–47. Impreso.
- Schafer, R. Murray. *The Soundscape*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994. Impreso.
- Shklovsky, Victor. *Theory of Prose*. New York: Dalkey Archive, 1991. Impreso.

- Silverstein, Michael. "‘Cultural’ Concepts and the Language-Culture Nexus". *Current Anthropology* 45.5 (diciembre 2004): 621–51. Impreso.
- . "Shifters, Linguistic Categories, and Cultural Description". *Meaning in Anthropology*. Ed. Keith H. Basso & Henry A. Selby. Albuquerque: U of New Mexico P, 1976. 11–55. Impreso.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past*. Durham: Duke UP, 2003. Impreso.
- . *Mp3: Meaning of Format*. Durham: Duke UP, 2013. Impreso.
- Thompson, Emily. *The Soundscape of Modernity*. Cambridge, Mass: MIT P, 2002. Impreso.
- Wagner, Bryan. *Disturbing the Peace*. Cambridge: Harvard UP, 2009. Impreso.

**Keywords:** tape recorder, sound poetry, stereo, indexicality, Ana Mendieta.

**Palabras clave:** grabadora, poesía sonora, estéreo, indexicalidad, Ana Mendieta.

Fecha de recepción: 15 junio 2015

Fecha de aceptación: 15 noviembre 2015