



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación

Tesis Doctoral:

**TAQUIGRAFONÍAS:**

**LA MÁQUINA DE ESCRIBIR EN EL ARTE Y SU APLICACIÓN  
EN DIFERENTES PROPUESTAS DE CREACIÓN SONORA**

Presentada por:

**André Ricardo do Nascimento**

Dirigida por:

**Dr. Miguel Molina Alarcón**

Valencia, septiembre de 2015.

O proceso de criação é este enfrontamento desencontrado entre caos e ordem, entre desequilíbrio e equilíbrio. É preciso aprender a suportar as tiranías que as incertezas provocam. O caos da obra se fazendo, não é confusão indiferenciada mas a obra “em luta” com seu criador.  
(Sandra Rey)

Al Dr. Miguel Molina Alarcón por toda su dedicación, amistad y paciencia, a CAPES Foundation Ministry of Education of Brazil, por financiar la investigación a través de la Beca de doctorado pleno en el exterior. A los compañeros (becarios, técnicos y profesores) del Laboratorio de Creaciones Intermedia que me acogieron, demostrando amistad y respeto por mí y por mi trabajo.

Agradezco particularmente el apoyo recibido del EstudioFitaCrepeSP, Ricardo García por su colaboración, la artista Noelia Vera y los entrevistados en la investigación de campo, por la colaboración en este trabajo. A los profesores Gilbertto Prado, Maria José Martínez de Pisón (Mariajo), Marina Pastor, Emilio Martínez, Maribel Domenech, Trinidad García (Trini), Salomé Cuesta, Amparo Carbonell, Paco Giner, Chema de Luelmo, Moisés Mañas, el Máster AVM, ANIAV y a la plataforma Salven Cabanyal en especial a Bia Santos.

Agradezco a mi amigo y compañero de batalla Carlos García Miragall, por todos los proyectos desarrollados y a Paco Sanmartín que hizo este encuentro posible. Agradezco a los artistas Rosana Sánchez Rufete y Aris Spentsa, por haberme inspirado. Es importante agradecer a todos aquellos que de alguna manera colaboraron con mi formación y son muchos. Así dedico este trabajo a mis amigos cercanos que conocí en Europa y los nuevos y antiguos de Brasil.

Finalmente, dedico este trabajo a mi familia por la paciencia de vivir durante tantos años lejos y a mi compañera Tatiana Travisani que transformó mi vida, dejándola más sencilla y alegre.

## Resumen (castellano)

### **TAQUIGRAFONÍAS: LA MÁQUINA DE ESCRIBIR EN EL ARTE Y SU APLICACIÓN EN DIFERENTES PROPUESTAS DE CREACIÓN SONORA**

*Taquigrafonías* es un neologismo propio creado para reforzar la identidad sonora de la máquina de escribir en nuestro trabajo creativo. El término, fue originado con la finalidad de destacar la capacidad de la máquina de escribir que, a partir de sus potencialidades estructurales y sonoras, permite acceder a nuestra memoria, produciendo recuerdos. Al decir *Taquigrafonías*, hacemos alusión a la acción sonora de teclear del mecanógrafo utilizando la máquina de escribir en un contexto de reflexión sonora y artística con la función de producir recuerdos personales, colectivos, afectivos e históricos.

Para el desarrollo de este trabajo tuvimos como objetivo general: investigar el desenvolvimiento de la máquina de escribir, en distintos contextos, para actualizar su uso en un entorno artístico sonoro. Como objetivos específicos: comprender cómo la máquina de escribir fue capaz de convertirse en un símbolo de la modernidad. Analizar el impacto, posterior a su creación, en el imaginario social, averiguando cómo se ha utilizado para la producción de obras artísticas visuales y sonoras, además de elaborar una obra personal creativa utilizando la máquina de escribir y el sonido como elementos centrales de las piezas.

Para alcanzar los objetivos establecidos elaboramos una metodología transdisciplinar y aplicada que favoreció un abordaje más completo sobre la importancia, evolución y desuso de la máquina de escribir en la sociedad. En nuestra investigación afrontamos estudios ligados a la sociología y economía a través de los autores Boaventura Souza Santos y Ray Debraj, igualmente averiguamos cómo la máquina de escribir influyó en la entrada de las mujeres de clase media en el mercado laboral de las oficinas, a partir de estudios de Christopher Mantenga y Paul Robert. También a nivel metodológico profundizamos nuestro quehacer en el campo del arte, averiguando el uso de la máquina de escribir en las artes visuales, en el cine, en el arte sonoro, en la música y en los nuevos medios. Para esto trabajamos en colaboración con el grupo de investigación del Laboratorio de Creaciones Intermedia (Universitat Politècnica de València) y con el grupo Poéticas Digitais (Universidade de São Paulo), explorando obras relacionadas con las vanguardias artísticas, el arte sonoro y del

arte con los nuevos medios. Otro aspecto a destacar fue la realización de entrevistas con personas de diversas profesiones y distintas nacionalidades sobre sus experiencias personales y recuerdos de la máquina de escribir. Elaboramos también una obra personal creativa como estrategia metodológica desde nuestra propia práctica, utilizando la máquina de escribir y el sonido como elementos centrales del trabajo.

Como resultados obtenidos, podemos destacar la comprensión del impacto causado por la máquina de escribir en la sociedad y su influencia en los cambios de las estructuras laborales, además de la reestructuración del imaginario cultural de finales del siglo XIX. También juzgamos de extrema relevancia el legado dejado por nuestro trabajo de investigación en el campo del llamado *typewriter art* (“arte de la máquina de escribir”). Para esto elaboramos una significativa recopilación y comentarios sobre el uso de la máquina de escribir en el arte, separando por obras visuales, escultóricas, sonoras, musicales y filmográficas, presentados en un esquema cronológico.

El último punto significativo a destacar de los resultados, está en la obra personal creativa que hace uso de la máquina de escribir y del sonido, para el cual hemos elaborado una serie de piezas que están divididas en tres grupos: ejercicios taquigráficos, restituciones de las vanguardias históricas y acciones sonoras o audioperformances. Estas piezas fueron producidas bajo un contexto de investigación de autores, compositores y artistas que relacionaron la experiencia interna, la memoria, el territorio y la subjetividad, temas que han sido discutidos en el apartado de la producción creativa personal.

**Palabras Claves:** máquina de escribir, sonido, arte.

## Abstract (English)

### TAQUIGRAFONÍAS: TYPEWRITER IN ART AND ITS APPLICATION IN DIFFERENT SOUND PROPOSED CREATION

*Taquigrafonías* is a neologism created to enhance the sound identity of the typewriter in our creative work. The term was originated with the aim of highlighting the typewriter ability to access our memory, through your structural and sonic potential, and remembrances produces. When we say *Taquigrafonías*, we make reference to the sound action of typing typist using the typewriter in a sound and artistic context, with the feature to produce personal, collective, emotional and historical remembrances.

For this work our main objective was to explore the typewriter development, in different contexts, to updating your use in a sound artistic environment. Like specifics objectives: understand how the typewriter was able to become a modernity symbol. Analyze, following its creation, the social imaginary impact, finding out how It have been used on visual and sound art works productions, and also develop a personal artwork using the typewrite and your original sound as central elements.

To achieve the objectives we elaborate a transdisciplinary and applied methodology that favored a comprehensive approach to the importance, evolution and disuse of the typewriter in society. In our research we face studies of sociology and economy areas by the authors Boaventura Souza Santos and Ray Debraj, also figured how the typewriter influenced the middle-class women entry in the labor market offices, by Christopher Mantenga y Paul Robert studies. Methodological level also deepen our work in the field of art, finding out the use of the typewriter in the visual arts, cinema, sound art, music and new media. For this, we worked in collaboration with the research group *Laboratório de Creações Intermedia* (Universidad Politecnica de Valencia) and *Poéticas Digitais* group (Universidade de São Paulo), exploring the vanguard artistic works in sound art and new media art. An another important aspect was the interviews made with people from different professions and nationalities about their personal experiences of typewriter remembrances. We also developed an authorial creative work as a methodological strategy from our own practice, using the typewriter and sound as central elements of the work.

As results, we highlight the understanding of the typewriter impacts caused in society and its influence on changes in laborare structures, in addition to the cultural imagination

restructuring of the late XIX century. We also judge as extremely relevant the legacy of our research in the *typewriter art* area. For this, we developed a significant collection of typewriter art apart from visual, sculptural, sound, music and films released works, presented in a chronological scheme.

As a last significant results, we can mention the authorial artwork serie developed with typewrite and its own sound, split in three groups: *taquigráficos* exercises, historical vanguard recoveries, and sound actions or audioperformances. These artworks were produced in a research context of authors, composers and artists that related themes like your internal experiences, remembrances, territory and subjectivity, discussed topics on the chapter dedicated to our creative work.

**Key words:** typewriter, sound, art.

## **Resum (valencià)**

### **TAQUIGRAFONIES: LA MÀQUINA D'ESCRIURE EN L'ART I LA SEVA APLICACIÓ EN DIFERENTS PROPOSTES DE CREACIÓ SONORA**

taquigrafonies és un neologisme propi creat per a reforçar la identitat sonora de la màquina d'escriure en el nostre treball creatiu. El terme, va ser originat amb la finalitat de destacar la capacitat de la màquina d'escriure que, a partir de les seues potencialitats estructurals i sonores, permet accedir a la nostra memòria, produint records. Al dir Taquigrafonies, fem al·lusió a l'acció sonora de teclejar del mecanògraf utilitzant la màquina d'escriure en un context de reflexió sonora i artística amb la funció de produir records personals, col·lectius, afectius i històrics.

Per al desenrotllament d'este treball vam tindre com a objectiu general l'investigar el desenvolupament de la màquina d'escriure, en distints contextos, per a actualitzar el seu ús en un entorn artístic sonor. Com a objectius específics: comprendre com la màquina d'escriure va ser capaç de convertir-se en un símbol de la modernitat. Analitzar l'impacte, posterior a la seua creació, en l'imaginari social, esbrinant com li han utilitzat per a la producció d'obres artístiques visuals i sonores, a més d'elaborar una obra personal creativa utilitzant la màquina d'escriure i el so com a elements centrals de les peces.

Per assolir els objectius establerts elaborem una metodologia transdisciplinària i aplicada que va afavorir un abordatge més complet sobre la importància, evolució i desús de la màquina d'escriure en la societat. En la nostra investigació afrontem estudis lligats a la sociologia i economia a través dels autors Boaventura Souza Santos i Ray Debraj, igualment esbrinem com la màquina d'escriure va influir en l'entrada de les dones de classe mitjana en el mercat laboral de les oficines, a partir d'estudis de Christopher Mantinga i Paul Robert. També a nivell metodològic aprofundim el nostre treball en el camp de l'art, esbrinant l'ús de la màquina d'escriure en les arts visuals, en el cine, en l'art sonor, en la música i en els nous mitjans. Per a açò treballem en col·laboració amb el grup d'investigació del Laboratori de Creacions Intermèdia (Universitat Politècnica de València), explorant obres relacionades amb les avantguardes artístiques, l'art sonor i de l'art amb els nous mitjans. Un altre aspecte a destacar va ser la realització d'entrevistes amb persones de diverses professions i distintes nacionalitats sobre les seues experiències personals i records de la màquina d'escriure. Elaborem també una obra personal creativa com a estratègia metodològica des de la nostra pròpia pràctica,



utilitzant la màquina d'escriure i el so com a elements centrals del treball.

Com resultats obtinguts, podem destacar la comprensió de l'impacte causat per la màquina d'escriure en la societat i la seua influència en els canvis de les estructures laborares, a més de la reestructuració de l'imaginari cultural de finals del segle XIX. També jutgem d'extrema rellevància el llegat deixat pel nostre treball d'investigació en el camp del cridat typewriter art ("art de la màquina d'escriure"). Per a açò elaborem una significant recopilació i comentaris sobre l'ús de la màquina d'escriure en l'art, separant per obres visuals, escultòriques, sonores, musicals i filmogràfiques, presentats en un esquema cronològic.

Com últim punt significatiu a destacar dels resultats, està en l'obra personal creativa que fa ús de la màquina d'escriure i del so, per a la qual hem elaborat una sèrie de peces que estan dividides en tres grups: exercicis taquigràfics, restitucions de les avantguardes històriques i accions sonores o audioactuacions. Estes peces van ser produïdes davall un context d'investigació d'autors, compositors i artistes que van relacionar l'experiència interna, la memòria, el territori i la subjectivitat, temes que han sigut discutits en l'apartat de la producció creativa personal.

**Paraules Claus:** màquina d'escriure, so, art.

## Resumo (português)

### **TAQUIGRAFONÍAS: A MÁQUINA DE ESCREVER NA ARTE E SUA APLICAÇÃO EM DIFERENTES PROPUESTAS DE CRIAÇÃO SONORA**

*Taquigrafonías* é um neologismo próprio criado para reforçar a identidade sonora da máquina de escrever no nosso trabalho criativo. O termo foi inventado com a finalidade de destacar a capacidade que tem a máquina de escrever, a partir de sua estrutura geradora de som, em acesar a nossa memória produzindo lembranças. Quando dizemos *Taquigrafonías*, fazemos alusão a ação sonora gerada por um datilógrafo, utilizando a máquina de escrever em um contexto de reflexão sonora e artística, com a função de produzir lembranças pessoais, coletivas, afetivas e históricas.

Para o desenvolvimento deste trabalho tivemos como objetivo geral: investigar o desenvolvimento da máquina de escrever, em diferentes contextos, para atualizar sua utilização em um entorno artístico sonoro. Como objetivos específicos buscamos: compreender como a máquina de escrever foi capaz de se converter em um símbolo da modernidad; analisar o impacto, posterior a sua criação, no imaginário social, averiguando como foi utilizada na produção de obras visuais e sonoras. Finalmente, propomos a elaboração de uma obra pessoal criativa, utilizando a máquina de escrever e o som como elementos centrais das peças.

Para alcançar os objetivos estabelecidos, elaboramos uma metodologia transdisciplinar e aplicada que favoreceu uma abordagem mais completa sobre a importância, evolução e desuso da máquina de escrever na sociedade. Em nossa investigação utilizamos como referência, pesquisas anteriores em sociologia e economia, através dos autores Boaventura Souza Santos e Ray Debraj, igualmente averiguamos como a máquina de escrever influenciou a entrada das mulheres de classe media nos trabalhos em escritórios, a partir da leitura de textos de Christopher Mantenga e Paul Robert. Também, desde nossa metodologia, aprofundamos nosso trabalho sondando a utilização da máquina de escrever nas artes visuais, no cinema, na arte sonora, na música e nos novos meios.

Para isso trabalhamos em colaboração com o grupo de pesquisa do Laboratorio de Criaciones Intermedia (Universidade Politénica de Valencia), explorando obras relacionadas com as vanguardas artísticas, a arte sonora e a arte e os novos meios.

Um aspecto importante a destacar no nosso trabalho foi a realização de entrevistas com pessoas de distintas profissões e nacionalidades sobre suas experiências pessoais e lembranças sobre a máquina de escrever. Elaboramos também uma obra pessoal criativa. Como estratégia metodológica do nosso trabalho, utilizando a máquina de escrever e o som como elementos principais de cada peça.

Como resultados obtidos, podemos destacar a compreensão do impacto causado pela máquina de escrever na sociedade, assim como sua influência na mudança estrutural do trabalho y colaboração na reestruturação do imaginário cultural no final do século XIX. Julgamos de extrema relevância, o legado que deixamos, por nosso trabalho de pesquisa no campo do chamado *Typewriter art*. (“arte com máquina de escrever”). Para a construção desse legado, elaboramos uma recopilación com comentários sobre a utilização da máquina de escrever na arte, separando por obras visuais, escultóricas, sonoras, musicais e filmográficas, apresetadas em um esquema cronológico.

Como último ponto significativo a destacar nos resultados obtidos, é a obra pessoal criativa que utiliza a máquina de escrever e o som. Nesse momento apresentamos a elaboração de uma série de peças que estão divididas em três grupos: exercícios taquigráficos, restituições das vanguardas históricas e ações sonoras ou audioperformances. Estas peças foram produzidas segundo um contexto de pesquisa de autores, compositores e artistas que relacionaram a experiência interna, a memória, o território e a subjetividade, temas amplamente discutidos no capítulo dedicado a produção criativa pessoal.

**Palavras Chaves:** Máquina de escrever, som, arte.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>14</b>
<b>1. LA MÁQUINA DE ESCRIBIR: DEL PIANO TAQUIGRÁFICO A CATALIZADOR ECONÓMICO Y SOCIOCULTURAL MODERNO .....</b>	<b>26</b>
1.1 La controvertida historia de la máquina de escribir.....	26
1.2 La patente de Sholes, Glidden y Soulé.....	32
1.3 La olvidada máquina brasileña.....	35
1.4 Los cambios socioculturales producidos con la máquina de escribir .....	51
<b>2. LA MUTACIÓN ARTÍSTICA, VISUAL Y SONORAS DE LA MÁQUINA DE ESCRIBIR .....</b>	<b>74</b>
2.1 La primera mutación artística de la máquina de escribir.....	74
2.2 La conversión visual de la máquina de escribir.....	78
2.3 La tipomorfía en la máquina de escribir .....	116
<i>2.3.1 La tipomorfía de la máquina de escribir en la poesía visual .....</i>	<i>129</i>
2.4 La tesitura mnémica del altavoz al alcance de las manos .....	154
<i>2.4.1 La máquina de escribir como instrumento para la música: de la escritura de partituras a instrumento musical .....</i>	<i>155</i>
<i>2.4.2 La máquina de escribir en su singularidad sonoro-visual; desde el arte sonoro a los lenguajes audiovisuales .....</i>	<i>188</i>
<b>3.TAQUIGRAFONÍAS: PROPUESTAS PERSONALES DE CREACIÓN SONORA CON LA MÁQUINA DE ESCRIBIR.....</b>	<b>208</b>
3.1 Taquigrafonías: Poéticas Sonoras para la máquina de escribir ....	214
<i>3.1.1 Ejercicio 1 - Ensayando el error: quitando palabras para fabricar sonidos - La poética sonoro-visual, 2010 .....</i>	<i>215</i>
<i>3.1.2 Ejercicio 2 - Poesía de la repetición - El Silencio y el ruido de la Máquina de Escribir, 2010 .....</i>	<i>220</i>
<i>3.1.3 Ejercicio 3 - La máquina de escribir como instrumento de apoyo sonoro en el proyecto de música algorítmica Pdp-11, 2010 .....</i>	<i>227</i>

3.1.4 Ejercicio 4 - Lo público de las cartas privadas, 2011 .....	229
3.2 Taquigrafonías: Restituciones de la máquina de escribir en las vanguardias históricas .....	241
3.2.1 Tu corazón batiendo como una máquina de escribir (Valencia, 1928) - Homenaje a Maximilà Thous Llorens, 2012. .	243
3.2.2 Carrera entre máquina de escribir y máquina de coser (Berlín, 1919) de Walter Mehring y George Grosz – revisión, 2013 .....	247
3.2.3 El Triteclado Sincrónico Universal (Valencia, 1944) - Homenaje al Padre Castillejo, 2013 .....	254
3.3 Taquigrafonías - acciones sonoras en el espacio público, 2015 ...	262
3.3.1 Concierto para máquina de escribir y laguna .....	266
3.3.2 Concierto para máquina de escribir y vía .....	268
3.3.3 Concierto para máquina de escribir y escalera pública.....	270
3.4 Taquigrafonías: Una propuesta audiovisual en tiempo real, 2015	273
3.5 Taquigrafonías - Una propuesta audioperformativa, 2015 .....	297
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>310</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>326</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>338</b>

## INTRODUCCIÓN

Presentamos *Taquigrafonías: La máquina de escribir en el arte y su aplicación en diferentes propuestas de creación sonora*, como Tesis Doctoral dentro del Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación, realizado en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València.

Motivados por los sonidos generados en el proceso de escritura en una máquina de escribir, y estimulados por la curiosidad hacia este dispositivo en desuso, planteamos una investigación en formato de proyecto aplicado donde la máquina de escribir pueda, a través de sus cualidades mecánicas y sonoras, acceder a las memorias afectivas y producir recuerdos.

La decisión de investigar las potencialidades sonora y visual de la máquina de escribir partió de la memoria sonora y afectiva de la infancia. Mi padre trabajaba en la central administrativa de un banco y, recuerdo, al visitarle en el trabajo de su labor con la máquina, eran unos cuantos trabajadores en la sala que mecanografiaban sin parar. Tenía siete o ocho años de edad, y, el ambiente formal y sonoro de su oficina me fascinaba de manera que cuando había una máquina de escribir libre, me ponía a trabajar con ellos. Mis padres, percibiendo la curiosidad que tenía hacia la máquina de escribir, esperaron hasta que completara once años para regalarme una.

La máquina, una portátil Olivetti con una tapa gris, contenía dos botones para abrir su caja, que convertía el dispositivo aún más curioso. La intención de la máquina no era jugar, decía mi padre, con una voz casi profética, sino, concretar las ideas y pensamientos a través de historias, cuentos y poesías. Aparte

de los compromisos literarios, tenía por obligación, tres veces a la semana, un curso particular de mecanografía para aprender a “manosearla”. En 1991 aún se creía, por lo menos en mi familia, la necesidad de aprender las técnicas de la escritura táctil. Las técnicas las asimilé muy bien, sin embargo, concretar pensamientos en palabras todavía no.

Con el tiempo me costaba más escribir historias, cuentos o poesías, pues, lo que me fascinaba era hacer ruidos con la máquina de escribir. Todo sonaba: la palanca, las teclas, el timbre, había sonidos graves y agudos, todo parecía estar allí, mi primer instrumento musical. Al final de cada día, debería prestar cuentas de mis trabajos literarios que, para frustración de mis familiares, resultaban en letras desconectadas y espaciadas. Para empeorar la situación, aquella “partitura”, de mis primeras composiciones, ni sonaban ni indicaban nada. Ellos no comprendían que era el potencial sonoro de la máquina de escribir que me motivaba en el proceso de creación y no la literatura.

Los sonidos de la máquina de escribir se alejaron de mi vida cuando ingresé en el conservatorio para estudiar guitarra y después contrabajo. Pero ha sido retomado el contacto con ella, a través del proyecto final en el Máster de Artes Visuales y Multimedia, cuando decidimos investigar sus cualidades visuales y musicales a partir de las investigaciones en arte sonoro.

Sabiendo que la máquina de escribir es un objeto cotidiano que ha perdido su uso en el presente, teníamos, de antemano, la evidencia de que su presencia en cualquier circunstancia o medio provocaría el acceso a una serie de recuerdos, especialmente para aquellos que la han utilizado. Aunque se pueda dudar de la capacidad que posee la máquina de escribir

como símbolo, es importante mencionar que el objeto (máquina de escribir) fue reanudado como una de las alegorías de la retomada de la cultura *hipster*<sup>1</sup> a partir de la década de 1990, posibilitando a personas más jóvenes aproximarse al objeto.

Intuyendo esto, decidimos averiguar cómo se ha producido este fenómeno, donde una máquina de escritura al tacto es capaz de acceder a los recuerdos personales. Además, mantuvimos el propósito inicial de la investigación, donde deberíamos hacer un planteamiento artístico, creativo y personal utilizando la máquina de escribir y la producción sonora.

Al iniciar el trabajo disponíamos de poca información sobre la máquina de escribir y en especial sobre su relación con lo sonoro, el que nos llevó a plantear las primeras preguntas relacionadas con el artilugio. ¿Cómo y dónde fueron producidas las primeras piezas? ¿Con qué función social? ¿Qué impacto tuvo en la sociedad? ¿Cómo llegó al arte? ¿Qué tipo de producción artística y sonora podríamos plantear con ella? Bajo estos cuestionamientos, decidimos iniciar nuestras primeras incursiones sobre la máquina de escribir.

## **Objetivos e hipótesis**

Con la finalidad de obtener resultados que las contesten, definimos como objetivo general de nuestro trabajo: producir una investigación que haga un recorrido histórico sobre la máquina de escribir que actualice su uso en un contexto

---

<sup>1</sup> La cultura *hipster* es una subcultura asociada en mayor medida con la música independiente. Se caracteriza por una sensibilidad variada, alejada de las corrientes culturales predominantes (*mainstream*) y afín a estilos de vida alternativos. El interés por los medios de comunicación incluiría películas de cine independiente, revistas como *Vice* o la publicación mexicana *Bold Magazine* y sitios oficiales como *Pitchfork Media*.



artístico y la incorporación de sus cualidades sonoras. Como objetivos específicos nos planteamos tres de ellos para ser desarrollados en esta investigación:

1- Examinar el proceso de desarrollo de una máquina de escritura al tacto, explorando sus aspectos económicos, sociales y políticos.

2- Averiguar el uso de la máquina de escribir en el arte a partir de sus inicios y de las vanguardias artísticas, haciendo un recorrido histórico hasta su utilización en los nuevos medios y especialmente en la música y el arte sonoro.

3- Proyectar una serie de piezas dentro del arte sonoro (bajo la denominación de *Taquiografías*) que utilicen la máquina de escribir y su expresividad sonora como elementos centrales de la obra.

Bajo estas premisas planteamos las siguientes hipótesis:

Por un lado, podemos afirmar que la máquina de escribir no solo sirvió como catalizador económico y social de la sociedad postindustrial, alterando el imaginario social y colaborando con los cambios estructurales del sistema laboral de inicio del siglo XX, sino que también tuvo su consecuencia en la inclusión de la máquina de escribir en la vida cotidiana y en el arte, fomentando una amplia producción artística de este dispositivo en distintas disciplinas artísticas.

Por otro lado, planteamos que a pesar de la pérdida del uso de la máquina de escribir, todavía mantiene su interés creativo actual, tanto en su revisión como símbolo visual y sonoro del pasado, como para la creación de piezas artísticas contemporáneas en el campo del arte sonoro donde la máquina de escribir puede ser un activador de los recuerdos personales y

de conciencia de aspectos del presente, donde ha sido una precursora.

## **Metodología**

Nuestro trabajo es transdisciplinar y utiliza la máquina de escribir como elemento central de la investigación. Para comprender su uso y contexto optamos por hacer un recorrido pasando por distintas teorías y metodologías de trabajo.

El primer abordaje metodológico de nuestro trabajo, consistió en la recuperación de textos críticos y análisis bibliográfico, para rescatar el proceso de desarrollo de una máquina de escritura táctil en sus aspectos políticos, sociales, económicos y culturales. Este apartado, sirvió para ampliar la comprensión de cómo la máquina de escribir se tornó un símbolo, modificando parte del imaginario social de la modernidad.

Para comprender el proceso de creación de una máquina de escritura al tacto, pleiteamos a autores e investigadores que se dedicaron a recopilar datos y patentes sobre la máquina de escribir. Así, requerimos a los escritos de la Herkimer County Historical Society (1923), además analizamos el texto del biógrafo Ataliba Nogueira, con su libro *Un inventor Brasileiro* (1934), dedicado a narrar la historia de un posible robo de patente de una máquina de escribir producida en Brasil, a finales del siglo XIX. Igualmente, leemos el trabajo de Le Duc Willian, que escribió en 1916 un libro dedicado a contar la historia de la máquina de escribir desde la perspectiva estadounidense.

Una vez presentados los inicios del objeto de escritura táctil, llegamos, cronológicamente, al punto donde deberíamos averiguar el impacto social generado por una máquina capaz de imprimir letras sobre papel, cuando empezó a venderse en el mercado para consumo masivo. El primer impacto, es conocido también por algunos investigadores de las ciencias económicas como el accidente del QWERTY. Para establecer esta comprensión utilizamos los textos del economista Paul David, *Clío y la economía QWERTY* (2006), Ray Debraj y su escrito sobre la *Economía del desarrollo* (2002) y artículos como los de la revista *Discovery* (1998) con el texto *La maldición del QWERTY*. Esta fue una de las transformaciones sociales generadas con la comercialización de la máquina de escribir.

Sin embargo, el cambio más intenso y que ha producido más debates ha sido la entrada de las mujeres de clase media en el mercado laboral de las oficinas. Aquí recurrimos a autores ligados a la sociología como Christopher Mantenga con *La obra cultural de la chica de la máquina de escribir* (1997), a Paul Robert con el *Sex, Lags and Typewriters: Women in office-related advertinsing humor, glamour and erótica* (2003), entre otros autores.

Para abordar metodológicamente el segundo objetivo específico, hicimos un itinerario sobre el uso de la máquina de escribir en el arte, dividimos su uso por arte pictórico, fotografía, literatura, poemas visuales, poemas objetos, arte sonoro, música y cine, y para esto visitamos galerías, museos, buscamos información en catálogos y también realizamos una extensa revisión bibliográfica, ya que no existe ninguna monografía sobre este ámbito. El texto *El arte en la era de la Máquina. Conexiones entre tecnología y obras de arte pictórico 1900-1950* (2011) de Carlos Molinari, nos ha servido para

comprender las transformaciones ocurridas en el arte a partir de la revolución industrial y las nuevas tecnologías que surgieron para la creación artística.

A partir de aquí, se ha analizado las obras creativas realizadas con la máquina de escribir, desde las primeras incursiones en el siglo XIX, como la primera propuesta artística presentada por el *Pitman's Phonetic Journal* (1898), hasta los diferentes movimientos de las primeras vanguardias, como el futurismo italiano (fotodinamismo de los Hnos. Bragaglia, Lucio Venna, entre otros), el dadaísmo (Marcel Duchamp, Raoul Hausmann), o el surrealismo (Man Ray, Lee Miller, Óscar Domínguez). También se han recogido movimientos de la vanguardia de la segunda mitad del siglo XX, como el Pop Art (Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen) y la poesía concreta brasileña (Augusto de Campos, Dias Pinto y Décio Pignatari), donde ampliamos el concepto de “tipomorfía”, acuñado por el investigador de poesía concreta Omar Khouri, que fue discutido en persona con él durante una entrevista concedida para este proyecto en el apartado de investigación de campo. En este contexto llegamos a una disciplina artística conocida como *Typewriter Art*, que se ha apropiado de los puntos y líneas para generar formas geométricas y tridimensionales.

Después de la investigación sobre la máquina de escribir en las artes visuales, nos dedicamos a explorar su uso en la música, en el arte sonoro y en el cine. El punto de partida de nuestra investigación fue la canción *The typewriter* (1950) de Leroy Anderson, quizás el tema más conocido que hace uso de la máquina de escribir en la música. Sin embargo, muchos otros compositores y artistas crearon temas donde la máquina de escribir podría funcionar como instrumento de percusión,

instrumento simbólico o complemento de la estructura textual de la canción.

Así, separamos su uso en: la música erudita, en el arte sonoro y en el texto de la canción de la música pop. Para llegar a estas informaciones buscamos diversos autores que hayan utilizado la máquina de escribir. De este modo, abordamos el jazz descriptivo de Raymond Scott, las composiciones de vanguardia de Erik Satie, Paul Hindemith, Pendereckiy y John Cage. Luego la música latina de Pedro Luis Rodríguez Ortega, la música concreta de Michel Chion y Tristan Cary, los instrumentos inventados de los argentinos Les Luthiers, los catalanes del Cabo San Roque, entre muchos otros grupos que se ocuparon de investigar la máquina de escribir y aplicarla a la música o al arte sonoro.

En cuanto al cine, vimos una cantidad considerable de series y películas donde la máquina asume un protagonismo poético. Es el elemento de conexión entre los personajes, es un ente que participa como parte integradora de la acción. Las películas que consideramos relevantes para esta investigación son: la mexicana *Puerta joven. El portero* (1949), *¿Who's miding the store?* (1963), *Naked Lunch* (1991), las francesas *L'Écume de Jours* (2012) y *Populaire* (2012) y en el film de videoarte *Rheinmetall/Victoria 8* (2003).

Como este trabajo es un proyecto aplicado, para el tercer objetivo específico abordamos una metodología desde nuestra producción creativa personal en torno a la máquina de escribir. Para contextualizar mejor la práctica revisamos algunos aspectos de la poesía sonora, que se inició en el siglo XX con las vanguardias que renovaron la manera de concebir el arte.

Otro aspecto estudiado en nuestra propuesta creativa es la relación entre el territorio y la memoria, aplicando estos dos conceptos a la reflexión artística. Basamos partes de nuestra labor en los conceptos de la psicología, pues facilita la comprensión de los aspectos teóricos, además de permitir una mirada más compleja sobre el proceso de construcción de los recuerdos. De esta manera, exploramos el concepto de arquetipos presentado por Jung, igualmente investigamos la propuesta de Freud, a través de su teoría de la memoria mnémica y para ampliar nuestra comprensión del fenómeno generado por los cambios en el imaginario cultural, averiguamos los trabajos de representación social y las memorias sociales, aplicados por Serge Moscovici y Celso Pereira de Sá.

Proponemos en nuestra investigación que *Taquigrafonías* puede acceder a la memoria de dos formas: la primera, recupera los recuerdos de las personas; y la segunda, restituye la memoria histórica de las vanguardias artísticas. Para restituir la memoria en las vanguardias históricas contamos con el apoyo del Laboratorio de Creaciones Intermedia (UPV) a través de actividades realizadas dentro del proyecto de *Recuperación de obras pioneras del arte sonoro de la vanguardia histórica española y revisión de su influencia actual*, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación [Proyecto ref.: HAR2008-04687].

En el último apartado de la propuesta práctica creativa, abordamos la performance sonora ocupando distintos espacios de la calle. Para estas acciones nos hacemos valer del concepto sobre el “territorio” aportado por Deleuze y Guattari, que defienden que él (el territorio) tiene la función de delimitar el espacio entre el yo y el otro.

## **Estructura de contenidos**

Distribuimos la investigación en tres capítulos que presentan perspectivas distintas sobre el uso de la máquina de escribir. Nuestra intención es posibilitar diferentes miradas sobre el tema, examinando cómo impactó sobre la cultura en el período de la postrevolución industrial.

En el primer capítulo nos dedicamos exclusivamente a:

- Comprender el proceso de creación de escritura táctil.
- Averiguar el impacto de la máquina de escribir sobre la sociedad moderna.

En el segundo capítulo de nuestro trabajo nos dedicamos a explorar el uso de la máquina de escribir en el arte, averiguamos cómo y en qué disciplinas artísticas es utilizada y cómo el arte ha utilizado o alterado su forma y patrones para la composición de piezas artísticas. Con esto separamos el capítulo en:

- Investigar sus primeros usos en el arte.
- Explorar cómo sus cualidades mecánicas fueron exploradas en el arte pictórico, en la poesía visual, en poemas-objetos y en la literatura.
- Examinar cómo la máquina de escribir fue alterada para creación de obras escultóricas.
- Rastrear obras que utilizaron la máquina de escribir en la música, en el arte sonoro y en el cine.

El último capítulo de nuestro trabajo está dedicado exclusivamente a una producción creativa personal que utiliza la máquina de escribir y el arte sonoro como medios de producción artística, hacemos una reflexión sobre todos los apartados anteriores, además de proponer una nueva mirada hacia la memoria, los recuerdos y la producción de subjetividad. De esta manera dividimos el capítulo en cuatro partes específicas como memoria de obras presentadas en festivales, galerías, conciertos y residencias artísticas. Para este capítulo dedicado a la memoria de producción artística tenemos las siguientes descripciones de obras dedicadas al arte sonoro, a la memoria y a la máquina de escribir:

- Presentación de cuatro ejercicios taquigráficos, creados como investigación inicial de las propuestas artísticas, contiene descripciones técnicas, objetivos de cada propuesta, conclusiones sobre cada ejercicio, imágenes y enlaces para la visualización o escucha de las propuestas.
- Descripción teórica y técnica de una serie de acciones realizadas en las calles de São Paulo, Brasil, en formato concierto.
- Descripción de una residencia artística realizada en São Paulo, Brasil con la finalidad de construir una performance formato *Live AV* (live cinema) en *Work in progress*.
- Documentación de una pieza en formato audioperformance presentada en la exposición *Flat Pack Art to São Paulo*, realizada en la Galería Ponto Aurora, en São Paulo, Brasil.



Al final, en los anexos, presentamos una serie de entrevistas dedicadas a la memoria personal de la máquina de escribir y un álbum con canciones relacionadas al dispositivo, compuestas a lo largo del siglo XX y principios del XXI.

# **1. LA MÁQUINA DE ESCRIBIR: DEL PIANO TAQUIGRÁFICO A CATALIZADOR ECONÓMICO Y SOCIOCULTURAL MODERNO**

## **1.1 La controvertida historia de la máquina de escribir**

Confirmar quien es el responsable del hallazgo de una de las más importantes creaciones modernas es bastante complejo pues, al principio, los órganos administrativos encargados de legalizar las invenciones, recibían relatos literarios sin ningún tipo de esbozo o datos ilustrativos que comprobasen la producción de tal invento. Además, en general, estas patentes podrían ser simplemente algo pensado por mentes creativas que desarrollaban ideas imposibles de ser producidas en aquel momento.

Cuando hablamos de máquinas de escribir Inglaterra, Alemania, Austria, Francia, Italia y Estados Unidos redactaron historias sobre su invención, exigiendo para sí el derecho de haber construido la primera máquina de escritura táctil. La idea principal de estos países era postular el nativismo, exigiendo para sí la paternidad del artilugio que tuvo su apogeo en ventas en el siglo XX y, además, contribuyó al cambio estructural de las oficinas de la sociedad de la postrevolución industrial.

Posiblemente la idea de construir una máquina capaz de escribir al tacto, surgió con la necesidad de facilitar la comunicación de personas ciegas y con dificultades motoras para escribir. La primera documentada con esas características fue fabricada por el italiano Pellegrino Turri quien en 1808, desarrolló un artefacto con la función de ayudar a una amiga, hija del conde Fantoni que se perdió la vista en su juventud. Su

máquina fue creada con la función de intercambiar correspondencia.

Con ocasión del cincuentenario de la máquina de escribir, la *Herkimer County Historical Society*, en Estados Unidos, publicó un libro con la intención de contar el proceso de construcción del artilugio, a partir de una mirada norteamericana de la historia. Según la publicación (1923), la noticia más antigua registrada de intento de producir una máquina capaz de generar caracteres al tacto, fue patentada en la Secretaría Británica de Patentes el 7 de enero de 1714<sup>2</sup>. Según la publicación de la *Herkimer Couty Historical Society*, la carta patentada concedida empezaba con las siguientes palabras:

Ana, por la gracia de Dios Reina, a todos, cuyas manos llegaren las presentes letras, saludos. Nuestro súbdito fiel y bien amado, Henry Mill, en su humilde petición, referido como, por sus grandes estudios y trabajo, y por los demasiados gastos, inventó últimamente una máquina artificial o un método para la impresión o transcripción de letras, singular o progresivamente una después de la otra, como en la escritura; medios por los cuales se puede marcar en papel o pergamino toda y cualquier materia escrita, tan clara y exactamente que no puede ser distinguida de la impresión; que dicha máquina o método puede ser de gran utilidad en los testamentos o en los documentos públicos, la impresión es más profunda y duradera que cualquier otra especie de escritura, es imposible de apagar o imitar, sin el descubrimiento inmediato del delito; y teniendo, así, humildemente nos ha rogado que le concediésemos nuestras Reales Cartas Patentes para la utilización única de dicha invención, por el plazo de 14 años, etc.<sup>3</sup>

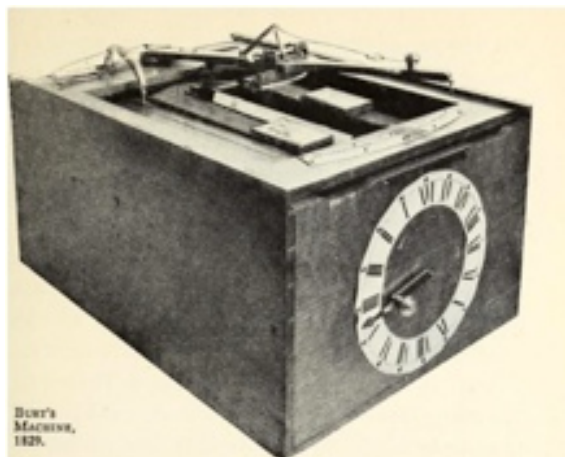
Esta era la fórmula común para la patente de los productos: la palabra escrita. Efectivamente, desde aquel momento ya

---

<sup>2</sup> *The Story of the Typewriter 1873-1923*, Herkimer, New York, 1923, p.17 [en línea]. [consulta: 2 de noviembre de 2014]. Disponible en: <<https://archive.org/stream/storyoftypewrite00unse#page/16/mode/2up>> [traducción propia].

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 18 [traducción propia].

existían ferias para la demostración y difusión de los artilugios creados, empero, muchos de ellos tenían elevado coste y algunas veces sus creadores omitían partes esenciales para la reconstrucción del mecanismo.



*Burt's Machine* (1829). Extraído del libro *The Story of the Typewriter 1873-1923*, de Herkimer Couty Historical Society, 1923.

La primera patente norteamericana de una máquina con la calidad de escritura al tacto pertenece a Willian Austin Burt, en Detroit, y fue presentada en la exposición de Columbia, en 1836. Desafortunadamente, el modelo original se perdió en el incendio de la Secretaría de Patentes de Washington.<sup>4</sup> La importancia del aparato de Burt, radica en la originalidad del funcionamiento mecánico usado décadas más tarde, en el que se sustituyen las palancas por un segmento con ruedas y cilindros. Además, Burt demostró teóricamente la posibilidad de construir un aparato que utilizaba la escritura mecánica.

Siguiendo las históricas patentes de una máquina capaz de facilitar la escritura al tacto, Xavier Projeam, en Marsella, pide la patente en 1833, de una máquina *Ktypographe* o *Plume Ktypographique*. Noguera (1934), cuenta que el invento

---

<sup>4</sup>NOGUEIRA, Ataliba, *Um inventor brasileiro*, São Paulo: Emp. da Revista dos Tribunais, São Paulo, 1934, p. 163 [traducción propia].

consistía en un grupo de palancas, dispuestas en círculo que convergían en un punto común de la impresión. Le faltaba, sin embargo, el teclado y el carro que hacía mover la hoja. Otro francés reclama la paternidad de la máquina, Pedro Foucault, profesor del Instituto Parisino de Ciegos, que obtuvo la patente en 1849, ganador de la Medalla de Oro en la Exposición Universal de Londres dos años después<sup>5</sup>. Su máquina consistía en imprimir letras en relieve para ciegos.



*Máquina de Foucault (1849). Extraído de Um inventor Brasileiro, 1934 de Ataliba Nogueira.*

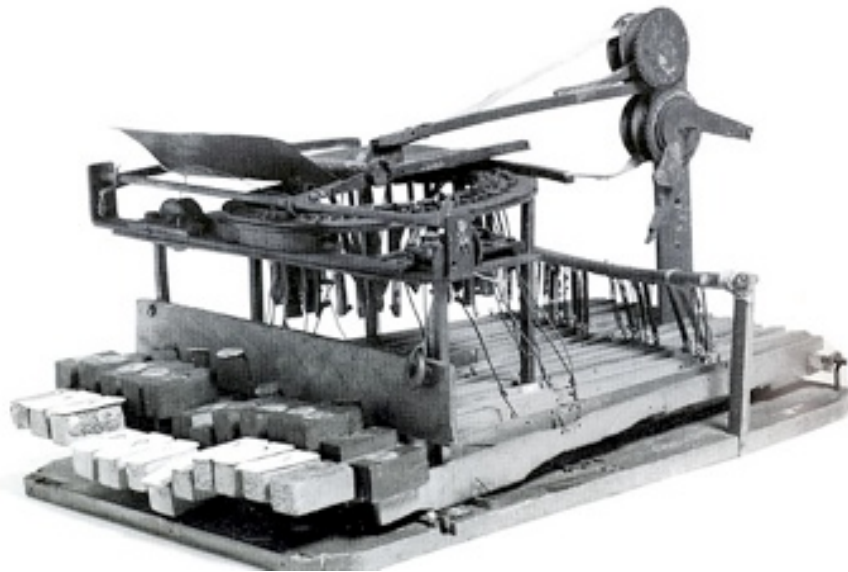
El italiano José Ravizza, obtuvo la patente de su *Cembalo Scrivano* el 14 de septiembre de 1855, y lo presentó en la *Exposición Industrial de Novara* acompañado de una memoria descriptiva. Así describió su creación:

Las teclas están concentradas y dispuestas como en los pianos, los martillos con las letras están dispuestos alrededor de un círculo de bronce, puesto sobre otro de madera, clavado mediante cuatro columnas en el fondo de la máquina. Estos martillos giran sobre la extremidad cónica de su eje, que es sostenido por dos caballetes de acero, guarnecidos de muelle sólido y de poca elasticidad, de manera que los martillos puedan girar con gran libertad

---

<sup>5</sup> NOGUEIRA, Ataliba, *Um inventor brasileiro*, São Paulo: Emp. da Revista dos Tribunais, 1934, p. 161 [traducción propia].

para abajo y para arriba. Los martillos son levantados al tacto de las teclas mediante palancas (...)<sup>6</sup>



*Cembalo Scrivano de Ravizza (1855). Collezioni Mario Pedral<sup>7</sup>.*

En Viena, exactamente en el año de 1870, fue presentado un texto filosófico referente a la construcción de una máquina capaz de escribir al tacto por el noble alemán Frederico Knaus. Él describía la máquina como un invento para los monarcas que funcionaría como un secretario mudo.

Las milagrosas máquinas escribientes de Frederico Knaus director del Imperial, Regio y Apostólico Gabinete de física y matemática en Hofburg, caballero áureo, conde palatino, etc. etc. Problemas resueltos bajo reinados gloriosos de Francisco I, José II, Emperadores Romanos, y de Maria Teresa, Imperial y Real Majestad Apostólica, la más alta protectora de las artes y de las ciencias<sup>8</sup>.

---

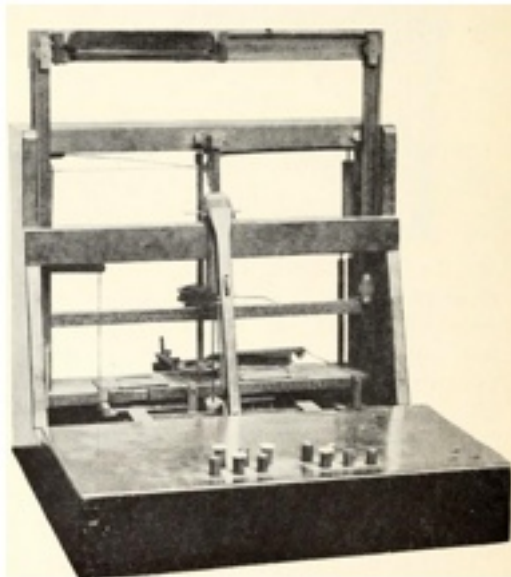
<sup>6</sup>NOGUEIRA, Ataliba, *Um inventor brasileiro*, São Paulo: Emp. da Revista dos Tribunais, 1934, p. 162 [traducción propia].

<sup>7</sup>Extraído [en línea] [consulta en: 10 de junio de 2015] Disponible en: <[http://www.collezionipedrali.it/macchine\\_da\\_scrivere/la-storia.html](http://www.collezionipedrali.it/macchine_da_scrivere/la-storia.html)>.

<sup>8</sup> BUDAN, Emilio. *Le Macchine Scriventi del Cavaliere de Knaus (1753-1760)*. Citado por NOGUEIRA, Ataliba. *Um inventor brasileiro*, São Paulo: Emp. da Revista dos Tribunais, 1934, p. 164 [traducción propia].

El proceso de investigación para descubrir los orígenes de la máquina de escribir nos llevó al encuentro de numerosos intentos de producción que difícilmente llegarían al éxito, pero sus construcciones fueron fundamentales para profundizar novedosas técnicas que llevarían a la creación del dispositivo definitivo, con su diseño moderno. Siguen en el orden cronológico presentado por el historiador brasileño, Ataliba Nogueira (1923).

La Máquina de Olibert. Eddy (1850), verdadero ingenio mecánico, grande y compleja. Entre otras máquinas: J. B. Fairbanks (1850), Hughes (1850), Wheatstone (1851), Jones (1852), A. Ely Beach, durante muchos años, redactor del *Scientific American* (1856), también muy grande, muy compleja, destinada a la utilización de ciegos por la impresión de letras en relieve. Escribía con mucha lentitud y sobre una cinta estrecha de papel. Nunca pasó de la fase de experimentación<sup>9</sup>.



*John PRATT's Typewriter* (1868). Extraída de *The Story of the Typewriter 1873-1923*, Herkimer County Historical Society, 1923.

Una de las creaciones fundamentales para el desarrollo de la máquina moderna pertenece a Joan Pratt, del *Centre Alabama*,

---

<sup>9</sup> NOGUEIRA, Ataliba, *Um inventor brasileiro*, São Paulo: Emp. da Revista dos Tribunais, 1934, p. 164 [traducción propia].

quien construyó un modelo de máquina de escribir que contenía cilindros y palancas. La *typewriter Pratt* contenía veintisiete (27) teclas, una espaciadora de líneas, “imprimiendo las letras por medio de papel de calcar puesto bajo la hoja blanca, con la cual era distendido en una tela”<sup>10</sup>.

## 1.2 La patente de Sholes, Glidden y Soulé

Un ejemplar de la *Scientific American* de 06 de julio de 1862, cayó en manos de Carlos Glidden, hijo de un negociante de herramientas, de Samuel Glidden impresor y Cristován Lathan Sholes, periodista, los tres estaban en el intento de perfeccionar una máquina para enumerar hojas de libros en blanco. El ejemplar del periódico traía la descripción del prototipo de Pratt y animaba a sus lectores a realizar el invento.

Este artículo fue el punto clave para que los tres se pusiesen a trabajar sin parar en su oficina en la ciudad de Milwaukee. El más activo era Sholes. Ninguno de ellos era mecánico de profesión, por ello buscaron ayuda de los peritos de la oficina de Kleinsteuber, uno de los cuales, Matias Schwalbach, pasó a auxiliarlos, asiduamente<sup>11</sup>. La primera máquina estuvo terminada en el año 1867, sin embargo, “la primera patenta fue obtenida 14 de julio de 1868”<sup>12</sup>.

Aunque Sholes y los hermanos Glidden trabajaban sin parar, con la intención de comercializar un dispositivo mecánico capaz

---

<sup>10</sup> NOGUEIRA, Ataliba, *Um inventor brasileiro*, São Paulo: Emp. da Revista dos Tribunais, 1934, p. 167 [traducción propia].

<sup>11</sup> *Ibidem*. 168 [traducción propia].

<sup>12</sup> LE DUC. Willian. “Genesis of the Typewriter”. *Minnesota Historical Society*. 1916, p. 267. [en línea]. [consulta 6 de noviembre de 2014]. Disponible en: <<https://archive.org/details/jstor-20160161>> [traducción propia].



de producir textos más rápidos que la escritura manual, el proceso para encontrar un diseño apto para la necesidad en aquel momento no estaba totalmente resuelto. La primera máquina con estas características vendida comercialmente, fue la danesa Malling-Hansen creada por el Reverendo Rasmus Malling-Hansen, pasando por delante de los norteamericanos.

Aunque el Reverendo Malling-Hansen sea el responsable de la primera máquina comercializada, pertenece realmente a Sholes y Glidden el primer éxito mercantil de la máquina de escribir, cuyo diseño fue producido y alterado por el fabricante de armas Remington en 1867, presentando el sistema *QWERTY* de teclado.



Modelo *Malling-Hansen* (1872). Extraído de *Typewriter Topics*, *The International Office Equipment Magazine*, 1923.

Curiosamente, en 1861 el Padre brasileño Joao de Azevedo decidió exhibir un dispositivo mecánico capaz de producir textos en la Exposición Industrial y Agrícola de la provincia de Pernambuco, Brasil. El *Diario de Pernambuco*, un periódico de la región, apodó la máquina como el *Piano Taquigráfico*, por sus

características similares al instrumento musical, poseía incluso un pedal con la finalidad de pasar las líneas. Al lograr el primer premio, la creación de Azevedo fue a Rio de Janeiro para participar en la primera Exposición Nacional de Creaciones.

El día 2 de diciembre de 1862 el Emperador del Brasil, Don Pedro II, concedió al Sacerdote una insignia de oro por su creación, sin embargo, la Comisión Nacional decidió no llevar el *Piano Taquigráfico* alegando falta de espacio destinado a Brasil en la Feria Internacional, en Londres. Manifestaron también la necesidad de presentar materiales derivados de los productos naturales (minerales, maderas y frutos) y los de transformación (café, cacao, borracha, tabaco, algodón y hierbas).

Para explicar su invención Azevedo dijo: Si tocamos una sola tecla del piano para producir un sonido, es innegable lo que podemos hacer. Al mismo tiempo que producimos una letra A, B o incluso una sílaba cualquiera; si tocamos una, dos, tres o cuatro teclas, no sucesivas, pero simultáneamente, tardaremos el mismo tiempo que gastamos en tocar una sola. Si este piano tuviese dieciséis teclas, tendríamos dieciséis sonidos distintos. Si tomásemos dos en dos combinaciones binarias, más o menos tendríamos 120 acordes distintos. En combinaciones de tercias aumentaríamos esos números y, si continuásemos por combinaciones cuartas y siguientes, el número de acordes sería suficiente para superar el número de sílabas existentes en cualquier idioma<sup>13</sup>.

Ataliba Nogueira, biógrafo del Padre Azevedo, cuenta que un extranjero ofreció un viaje para que el inventor fuera hasta América del norte a presentar su máquina, costeadando tanto la producción en acero fundido como el tiempo que fuera necesario para que el creador desarrollara su proyecto. Sin embargo, la edad avanzada y el miedo de la profesión religiosa protestante en los Estados Unidos, hizo que el religioso se quedara en su

---

<sup>13</sup> ZAN, Pedro, "E o Padre da máquina foi esquecido", en Jornal O Estado de São Paulo, 27/07/1980, [traducción propia].

ciudad, enseñó todo el proyecto para la construcción y funcionamiento del dispositivo. El modelo patentado en Estados Unidos que posteriormente fue mejorado y comercializado por Remington es bastante similar al del brasileño.

### **1.3 La olvidada máquina brasileña**

Mucho de lo que fue expuesto en los textos de Ataliba Noguera (1934), biógrafo del Padre Azevedo, nos intriga, principalmente lo relacionado con las fechas y los hechos históricos que parecen presentar contradicciones con la versión norteamericana. Creemos que el primer punto a comprender es: ¿cómo habrá sido posible que alguien del extranjero obtuviese la información técnica de la máquina producida en Recife? Una posibilidad de contestar la pregunta está en la comprensión del funcionamiento del proceso migratorio en el Brasil de la postrevolución industrial.

Es sabido que Brasil a lo largo de su historia recibiera mucha inmigración, empezando con la llegada de los portugueses al suelo brasileño. Su descubrimiento por los conquistadores portugueses se dio en el período posterior al *Tratado de Tordesillas*, firmado en 1494 entre Portugal y España, que establecía un reparto de navegación y conquista en el llamado Nuevo Mundo.

En el año 1537, el Papa Paulo III publicó la bula *Sublimus Dei* (1537), contribuyó a la construcción de una identidad cultural que perdura hasta hoy en el imaginario europeo hacia el pueblo latino, cuando profirió en su texto que más allá del Ecuador no

hay pecados<sup>14</sup>. El Papa Paulo III, dedicó esta bula a los pueblos nativos por considerarlos ingenuos, sin conocimiento de Dios y con la necesidad de ser catequizados. Esta afirmación consintió una serie de prácticas que ocurrieron inicialmente en el periodo de la conquista y permanecieron en los siglos siguientes.

Podemos presentar la inmigración a Brasil en dos grandes ciclos: el primero se inicia con los conquistadores, y es un período también marcado por la presencia de miembros de distintas tribus africanas, introducidos en Brasil por medio de la esclavitud. El segundo gran ciclo de inmigración ocurrió tras la revolución industrial. Este ciclo es de mayor importancia para nuestra investigación, pues facilita la comprensión de lo que ocurrió con la posible usurpación de las ideas de Azevedo.

En el momento posterior a la revolución industrial en Europa, Brasil pasaba por una profunda reforma política y social, resultado de la transformación del método de producción y trabajo del país suramericano. El gran cambio se ha generado con la extinción del tráfico de personas del continente africano, y la subsiguiente finalización del sistema oficial de esclavitud de la población negra (principal mano de obra del país). La propuesta presentada por los agricultores para ajustar la nueva situación laboral que exigía Brasil, adoptada por el Gobierno, fue la búsqueda de auxilio externo, específicamente europeo, para mano de obra en el campo.

Para la realización de esto fueron creados organismos facilitadores, como la Asociación Auxiliadora de la Inmigración, en 1871, y posteriormente, en 1886, la Sociedad Promotora de la Inmigración que tenía por objetivo difundir y hacer publicidad, además de atraer y reclutar trabajadores de Europa. El resultado de estas

---

<sup>14</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa, *Para descolonizar el occidente. Más allá del pensamiento abismal*, Buenos Aires: Clacso, 2010, p. 16.

acciones fue la llegada, entre los años de 1871 y 1886, de 40.000 extranjeros, en su mayoría italianos. En los dos siguientes años se introdujeron en el país más de 122 mil inmigrantes. Teniendo en cuenta todo el período en que estuvo activa, la Sociedad Promotora de la Inmigración trajo al país cerca de 255 mil inmigrantes, solamente en el Estado de São Paulo<sup>15</sup>.

Aunque hubo una fuerte ola de inmigración europea en la región sureste del país, poco se habla, sin embargo, que a Brasil también llegó un gran flujo de población de norteamérica, específicamente del sur de Estados Unidos. Entre los años 1865 y 1885 casi diez mil americanos blancos, llegaron a Recife, Vitória, Rio de Janeiro y Santos<sup>16</sup>.

La inmigración norteamericana tuvo dos causas principales: la primera tiene que ver con Brasil, que tenía la necesidad de ampliar el cultivo de algodón con la intención de trasladar el plantío de este producto a diversas regiones del país para desarrollarlas. La segunda causa tiene que ver con los estadounidenses, quienes tenían como principal razón la Guerra de la Sucesión. Muchos abandonaron su hogar a fin de evitar futuras retaliaciones del norte de país, abolicionista y más bien capacitado tecnológicamente. Ir a Brasil fue la gran oportunidad para ellos, pues el país sudamericano ofrecía grandes posibilidades para el cultivo del algodón, materia que ellos estaban acostumbrados a trabajar en el sur de Estados Unidos.

Brasil sacó provecho de la situación pues, al final de la guerra civil en Estados Unidos, había un déficit en la industria textil

---

<sup>15</sup> SOARES DE SILVA, Tânia. "Imigração Norte Americana", en el *XXVI Simpósio Nacional de História* (São Paulo, julio de 2011, p. 01 [en línea]. [consulta: 11 de noviembre de 2014]. Disponible en: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1313030183\\_ARQUIVO\\_Imigracaonorte-americana%28ANPUH1%29.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1313030183_ARQUIVO_Imigracaonorte-americana%28ANPUH1%29.pdf)> [traducción propia].

<sup>16</sup> *Imigração estadunidense no brasil* [en línea] [consulta 22 de enero de 2015]. Disponible en: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Imigra%C3%A7%C3%A3o\\_estadunidense\\_no\\_Brasil](http://pt.wikipedia.org/wiki/Imigra%C3%A7%C3%A3o_estadunidense_no_Brasil)> [traducción propia].

para obtener materia prima, con esto el país pasó a producir y exportar algodón para Estados Unidos e Inglaterra. Este tipo de producción aceleró la industria local, abriendo un canal para la reventa de maquinaria e instrumentos de agricultura, también generó “incentivo para la ampliación de la red ferroviaria, objeto de interés de los ingleses”<sup>17</sup>.

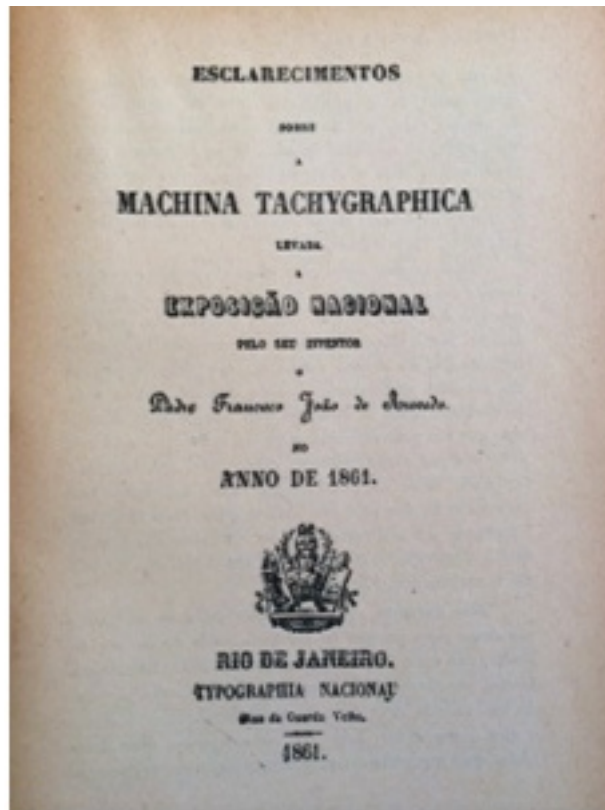
Una pequeña parte de la inmigración de los estadounidenses se fue para el estado de Pernambuco, un total de 70 colonos, que se tornó posteriormente un polo de producción algodonera en Brasil. Los inmigrantes comenzaron a llegar en 1865, estableciéndose en Santarém, Espírito Santo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro y São Paulo<sup>18</sup>. Esto puede ayudar a comprender cómo un extranjero, inglés o norteamericano, llegó hasta el Padre Azevedo.

El puerto de la ciudad de Recife fue una importante zona para la entrada y la salida comercial del Pernambuco. En consecuencia, podemos deducir que la pequeña inmigración norteamericana, más la facilidad de comunicación con otras ciudades generada por el puerto, pudo facilitar el acceso a las informaciones técnicas acerca de la creación de Azevedo. Es importante mencionar que en el año 1861, el Padre Azevedo escribió un trabajo llamado *Esclarecimentos sobre a Machina Tachigraphica*. Es posible encontrar los originales en el acervo de la Biblioteca Nacional de Brasil, en Rio de Janeiro.

---

<sup>17</sup> SOARES DE SILVA, Tânia. “Imigração Norte Americana”, en el *XXVI Simpósio Nacional de História* (São Paulo, Julio de 2011, p. 11 [en línea]. [consulta: 11 de noviembre de 2014.] Disponible en: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1313030183\\_ARQUIVO\\_Imigracaonorte-americana%28ANPUH1%29.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1313030183_ARQUIVO_Imigracaonorte-americana%28ANPUH1%29.pdf)> [traducción propia].

<sup>18</sup> AGUIAR, Leticia, *Famílias Imigrantes norte-americanos em Santa Barbara d’Oeste, São Paulo, Brasil, (1866-1900)*, [en línea]. [consulta: 22 de enero de 2015]. Disponible en: <[http://www.economia.unam.mx/cladhe/registro/ponencias/325\\_abstract.pdf](http://www.economia.unam.mx/cladhe/registro/ponencias/325_abstract.pdf)> [traducción propia].



Portada de los *Esclarecimentos Machina Tachygraphica*, Exposição Nacional (1861). Extraído de *Um inventor Brasileiro*, 1934 de Ataliba Nogueira.

Haciendo un análisis, el país concentró su historia de la post revolución industrial en pocas regiones debido a las condiciones climáticas que facilitaban la vida del colono y la producción. Pese a que las ciudades más ricas de Brasil están fundadas en la agricultura. Una fracción de la producción artística y tecnológica de finales de siglo XIX era realizada en la región norte y noreste del país. Incluso, algunos de los intelectuales del período dividían su formación entre la facultad del Seminario Teológico de Olinda y la Universidad de Coimbra.

Por decreto de la Regencia, en nombre del Emperador, con fecha de 7 de agosto de 1832, el Seminario de Olinda, fue el colegio preparatorio de las artes del Curso Jurídico, creado el 11 de agosto de 1827 (...) El decreto creó asignaturas con las que el Seminario no contaba. Las asignaturas denominadas clases menores, en contraposición a los estudios mayores, eran: latín, francés e inglés. Además había retórica y poética; lógica,

metafísica y ética; aritmética y geometría; historia y geografía. Todas estas asignaturas, como veremos, ejercieron gran influencia sobre la inteligencia de Azevedo, quien más se dedicó a las ciencias profanas que a las eclesiásticas<sup>19</sup>.

Natural de la capital paraibana, *João Pessoa*, Azevedo se traslada a la ciudad de *Olinda* para dedicarse a los estudios en el seminario, donde después de la orden sacerdotal, va a ocuparse de la maestría en el *Liceu de Artes e Ofícios* de la capital pernambucana. El desarrollo de las artes manuales y la enseñanza profesional en Pernambuco, están directamente conectados con el nombre del Padre João Azevedo.

Entre sus especialidades estaban las matemáticas y el diseño. A partir de 1860, obtuvo licencia para dedicarse a la enseñanza, y una plaza como profesor de geometría en la Sociedad de los Artistas Mecánicos Liberales de Pernambuco. Años más tarde, en 1863, fue nombrado profesor del Arsenal de Guerra de la misma provincia. En 1868, fue invitado a regir interinamente las asignaturas de matemática y dibujo del Gimnasio Pernambucano y, por decreto imperial, fue nombrado profesor efectivo de aritmética y geometría del Colegio de Artes de la ciudad.

Aunque se dedicara a las actividades de la enseñanza ha sido en el Arsenal de Guerra donde João Azevedo pasó más tiempo. El espacio se dedicaba a la fabricación de armamentos, uniformes, equipos, máquinas y los más diversos aparatos necesarios para abastecer el ejército brasileño.

Después de saber lo que era exactamente el Arsenal de Guerra es que se comprende la motivación de la particular estima de Azevedo, a lo largo de la permanencia en sus

---

<sup>19</sup> NOGUEIRA, Ataliba, *Um inventor brasileiro*. São Paulo: Emp. da Revista dos Tribunais, 1934, p. 53 [traducción propia].



oficinas y dependencias, donde no era solamente profesor, sino un verdadero obrero, inteligente, trabajador, emprendedor y activo<sup>20</sup>.

A lo largo de sus investigaciones en el Arsenal de Guerra, Azevedo pasó a dedicarse a estudiar física e interesarse por el desarrollo de la tecnología de comunicación, como los trabajos del estadounidense Samuel Morse, creador del telégrafo.

En 1844, fue construida la primera línea telegráfica entre Washington y Baltimore, a través de la cual expidió Morse el primer texto. Azevedo se sintió vivamente interesado por el aparato teleográfico de David Hugues, construido en 1855, y que no pasa de ser una máquina que escribe a distancia. Antes que hubiera máquina de escribir en el mundo, ya las había en telegrafía, de manera muy rudimentaria<sup>21</sup>.

La intención del Padre Azevedo, estaba relacionada a su trabajo como sacerdote, pues no le interesaba construir una máquina de escritura táctil, sino una máquina capaz de transcribir discursos, en la proporción en que el orador iba pronunciando las palabras, se haría el registro de los sonidos por medio del mecanismo<sup>22</sup>.

Dotado de conocimiento de matemáticas, geometría y física, disponía del material en el Arsenal de Guerra, Azevedo fue capaz de construir con sus propias manos todas las piezas de la máquina en un proceso de ensayo y error, buscando el perfeccionamiento para desarrollar un artilugio práctico, sólido y fácilmente manejable.

Es importante considerar que Brasil pasaba por un período de intensa transformación, pues se preparaba para participar

---

<sup>20</sup> NOGUEIRA, Ataliba, *Um inventor brasileiro*. São Paulo: Emp. da Revista dos Tribunais, 1934, p. 83 [traducción propia].

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 85 [traducción propia].

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 86 [traducción propia].

activamente como proveedor de materia prima para los países industrializados. El resultado de exposiciones nacionales realizadas en Paris, Berlin, Viena y Madrid, animaron al gobierno brasileño a crear ferias similares en el país con la finalidad de captar y conocer los potenciales creadores del país. Otro factor que influye en la creación de estas ferias de exposiciones en Brasil, fue la primera invitación recibida para participar en la Exposición Internacional de Londres, en 1862.

La comisión central publicó instrucciones a las comisiones provinciales. Bajo la presidencia del Vizconde de Suassuna, la comisión de la provincia de Pernambuco dirigió la exposición propia de la provincia y recibió y ordenó los productos enviados por las provincias de Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará y Piauí<sup>23</sup>.

Iniciada la feria de Pernambuco, el Sarcedote presentó su *máquina taquigráfica* y allí publicó una serie de informaciones para explicar su novedosa creación. El periódico *Jornal do Recife*, de 16 de noviembre de 1861, hace una descripción del invento.

Delante, al otro lado de la sala, está un pequeño y elegante mueble, es la máquina taquigráfica del don Padre Azevedo; es uno de los objetos que sin duda Brasil enviará a la Exposición de Londres en el futuro año de 1862 y que llamará la atención y la examinación de las clases industriales de Europa<sup>24</sup>.

El éxito de la creación de Azevedo fue tan grande que la comisión pernambucana decidió otorgarle el primer premio de la exposición. El premio en la exposición provincial permitió que Azevedo llevara su *piano taquigráfico* a la exposición nacional industrial y agrícola, realizada en Rio de Janeiro en 1862. La

---

<sup>23</sup> MELO, Mario, "Exposições Pernambucanas", Instituto arqueológico, histórico e geográfico pernambucano, v. 8, p. 250 citado por NOGUEIRA, Ataliba, *Ibidem*, p.90

<sup>24</sup> "Jornal Recife", 16 de noviembre de 1861, nº151, vol. 3, p. 370, segunda columna, citado por NOGUEIRA, Ataliba.

importancia de esta participación no estaba solamente en la demostración de su trabajo, sino que le daría la posibilidad de mostrarla al emperador de la Monarquía de Brasil don Pedro II.

Azevedo estuvo entre los 1.136 participantes de la exposición, sin embargo, solamente nueve recibieron el más alto premio con una Medalla de Oro por servicios prestados al desarrollo industrial del país.

Aunque la creación de Azevedo haya sido premiada con el honor máximo del jurado especial, en el catálogo de los productos naturales e industriales remitidos a la exposición londinense no consta la máquina del Padre. Ella no participó de la exposición de Londres, ni en ninguna otra extranjera. *Las pocas máquinas enviadas a aquel certamen fueron simplemente en estampas, seguido de una advertencia al referido catálogo, que registra el motivo: “No había espacio para acomodar los originales en el local destinado a Brasil”<sup>25</sup>.*

Dada la importancia de la exposición de Londres, la no participación del piano taquigráfico marcó un enorme precedente para una posible copia de la máquina brasileña. Es importante confrontar la patente presentada por los norteamericanos con la máquina del Padre brasileño, a partir de las narrativas históricas y no intentando contestar quién creó la máquina, sino quién fue capaz de producir las bases mecánicas de una máquina de escritura táctil posible de ser comercializada.

De esta manera es posible verificar el proceso desarrollado entre ambos creadores, el sacerdote brasileño y los

---

<sup>25</sup> NOGUEIRA, Ataliba, *Um inventor brasileiro*, São Paulo: Emp. da Revista dos Tribunais, 1934, pp. 108-109 [traducción propia]

estadounidenses. Ante todo, transcribiremos el texto “*Quién ha de inventar la máquina de escribir*” presentado en la *Scientific American*, del 16 de febrero de 1862. Este fue el reportaje que animó a Sholes y Glidden a desarrollar su dispositivo de escritura al tacto.

Señores editores: El proceso de escritura es lo mismo de siempre. Una máquina capaz de ahorrar trabajo, creo yo, nunca fue aplicada a la escritura. ¿Hay algún motivo por que la pluma no puede ser conducida, con gran velocidad y procesión, por maquinismo así como la aguja? ¿Los mismos resultados que la pluma produce lentamente no pueden ser producidos con gran rapidez por algún otro mecanismo? El aparato telegráfico de imprimir parece probar que esto es posible<sup>26</sup>.

Había en aquel momento, una especie de competición entre países para crear y patentar una máquina capaz de facilitar la escritura. Los editores de la revista norteamericana hicieron la gran coartada al publicar un texto animando a sus lectores a crear dicho utensilio, así sigue el texto:

Quizás uno de los ingeniosos lectores de *Scientific American* inventará una adaptación de este mecanismo o entonces algún dispositivo aún mejor, con fines de trasladar el pensamiento sobre el papel de manera económica, acompañado de velocidad común de expresión y en caracteres comunes a nuestro lenguaje, legible para todos<sup>27</sup>.

La Revista *Scientific American*, no solamente hizo el pedido a sus lectores, también publicó en esta edición un modelo de la máquina italiana producida por Ravizza y patentada en 1855, también conocida como *Cembalo Scrivano*. La máquina italiana

---

<sup>26</sup> *Scientific American*, 06 de diciembre de 1862 citado por Almanaque Pridie Kalendas, A incrível história da máquina de escrever, “Um tributo ao padre Francisco João Azevedo”. [en línea]. [consulta: 16 de enero de 2015] .Disponble en: <<http://www.calendario.cnt.br/MAQUINAESCREVER.htm>> [traducción propia].

<sup>27</sup> *Scientific American*, 06 de diciembre de 1862 citado por Almanaque Pridie Kalendas, A incrível história da máquina de escrever , Um tributo ao padre Francisco João Azevedo. [en línea]. *Ídem*.

iba en buena dirección, hacia un artilugio capaz de escritura táctil, sin embargo, no poseía la practicidad requerida para su comercialización.

No es fácil imaginar otra invención que se tornaría de uso más universal que una máquina de escribir. Sería utilizada en todas las casas legislativas, tribunales, otras asambleas, donde hoy los periodistas funcionan. (...) ningún periodista, ningún comerciante, abogado de concepto, negaría un aparato con el cual un empleado pudiese trazar palabras sobre el papel. Tornaría aprender a leer y escribir tan fascinante para los niños como ahora el aprendizaje de coser en una máquina propia, constituyéndose así, indispensable al desarrollo educativo<sup>28</sup>.

La revista norteamericana invitaba a los lectores a reflexionar acerca de la necesidad del desarrollo de dicha máquina, comprendiendo la necesidad inmediata que había en la sociedad moderna. Las estructuras comerciales e industriales cambiaban de manera acelerada y la escritura a pluma no sería capaz de soportar la carga laboral que la sociedad industrializada estaba generando: “La máquina de escribir ha sido experimentada sin éxito...Pero, así ha ocurrido con muchas otras cosas que ahora son triunfos del ingenio. ¿Por qué no intentar?”<sup>29</sup>

En esta situación caben muchas consideraciones. Una bastante importante a ser analizada es que los creadores estadounidenses no poseían ningún tipo de conocimiento en mecánica. Sin embargo, el Padre Azevedo, como se menciona anteriormente, tenía competencias en física, geometría y mecánica, además de tener el apoyo logístico del arsenal de guerra de Brasil.

---

<sup>28</sup>Scientific American, 06 de diciembre de 1862 citado por Almanaque Pridie Kalendas, “A incrível história da máquina de escrever”, Um tributo ao padre Francisco João Azevedo. [en línea]. *Ídem*.

<sup>29</sup> *Ídem*.

Otra cuestión que debe ser apreciada es que afirmamos nuestro reconocimiento en que la única máquina práctica a ser comercializada fue la *Remington n° 1*, sin embargo, como hemos mencionado a lo largo del capítulo, otros artilugios dedicados a la escritura al tacto fueron desarrollados anteriormente. Muchos modelos fueron presentados y patentados, empero ninguno disponía de desarrollo técnico suficiente para la venta comercial. Todas las máquinas de escribir vendidas comercialmente fueron basadas en los avances técnicos presentados en la máquina de *Remington and Sons*.

Lo que ponemos en duda aquí no es el éxito comercial, sino las cualidades técnicas presentadas en la patente de Sholes, Glidden y Soulé, y la desarrollada por el Padre brasileño. Cuando comparamos el diseño de la máquina de Francisco Azevedo con la comercializada por *Remington*, encontramos una clara diferencia, la del Padre es similar a un piano, mientras que la norteamericana es similar al diseño de las máquinas de nuestro recuerdo. El acierto de la *Remington n° 1* está en su diseño, aunque fuera muy pesada.

Cuando analizamos la anatomía y fisiología de las dos máquinas, encontramos similitudes técnicas capaces de demostrar la importancia de Azevedo en el desarrollo mecánico de la máquina de escribir tal cual la conocemos.

Una máquina de escribir dispuesta de todo accesorio, que se reduce a cuatro partes fundamentales o cuatro órganos esenciales: las teclas o medio impulsor, las letras o medio impresor, el carro o sustentador y conductor del papel sobre el que se escribe y, finalmente, el aparato para la tinta<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> NOGUEIRA, Ataliba, *Um inventor brasileiro*, São Paulo: Emp. da Revista dos Tribunais, 1934, p. 197 [traducción propia].

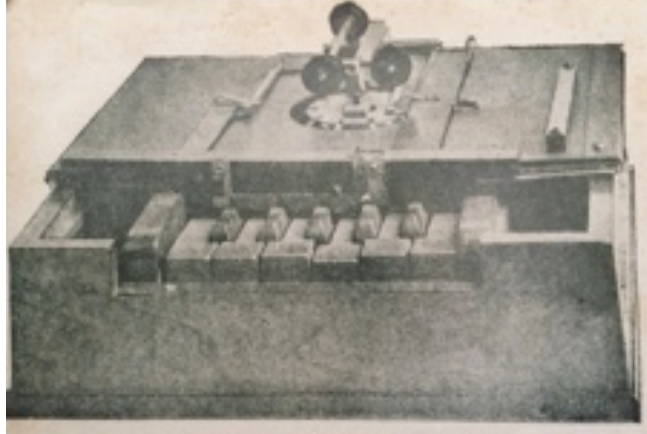
Examinando las tres máquinas de escritura táctil, la del Padre Azevedo, la de Sholes, Glidden y Soulé, y la *Remington n°1* veremos que la patentada por los norteamericanos disponían solamente de dos carretes y el papel estaba distendido horizontalmente, mientras que las máquinas de Azevedo y la *Remington n°1* distribuían las teclas por varias carreras y ponían el papel en un rollo.



Máquina del Padre Francisco João de Azevedo, denominada: "Piano Taquigráfico" (1861). Extraído de *Um inventor Brasileiro*, 1934 de Ataliba Nogueira.

Otro aspecto y quizás la mayor coincidencia entre ambas máquinas es el pedal para pasar líneas. Mientras que la máquina de Azevedo tenía el pedal como parte integral del mueble, en la *Remington n°1* este se acopla directamente al carro, conectado con la mesa que precisó ser adaptada. Esta fue la razón por la que la *Remington* se benefició de la mesa de las máquinas de coser. Un detalle importante sobre la empresa

norteamericana es que la división responsable de las máquinas de escribir era la misma que fabricaba las máquinas de coser.



Modelo Patentado por Sholes, Glidden y Soule (1868). Extraído de *Um inventor Brasileiro*, 1934 de Ataliba Nogueira.



Remington n° 1 (1872). Extraído de *Um inventor Brasileiro*, 1934 de Ataliba Nogueira.

Al analizar el proceso que llevó a la comercialización de la máquina de escribir, podemos dividirlo en cuatro períodos:



- Prehistoria de la máquina de escribir
- Protohistoria de la máquina de escribir
- Máquinas de empleo práctico
- Máquinas fabricadas industrialmente

En el período prehistórico existía solamente una idea de fabricar una máquina capaz de producir textos al tacto. Esta fue una fase de extrema relevancia, pues amplió la imaginación de los creadores, facilitó la labor futura en el proceso de construir el mecanismo capaz de satisfacer las necesidades de la industria de la escritura. En este período tenemos como ejemplo las patentes de *Henry Mill*, o el caso de la patente de *Knaus* que nada más fue un texto producido por él mismo, reflexaba la construcción de una máquina capaz de realizar textos al tacto.

El segundo período o protohistoria de la máquina de escribir, es la etapa en la que los inventores pudieron desarrollar los primeros prototipos de máquinas. Es el momento en que fue posible llevar al cabo la materialización de algunas de las ideas del período anterior, se construyeron ejemplares o artefactos que una vez terminados no fueron capaces de suplir las necesidades técnicas requeridas para la producción en serie.

Algunos inventos se mostraron capaces de producir textos, sin embargo, tenían problemas tales como la lentitud, deficiencia en el momento de cumplir con su propósito que era producir textos. Ahí podemos citar como ejemplo la máquina de *Pelegriano Turri* y la de *Pedro Focault*. Este también es un período de mucha relevancia, pues empiezan a funcionar modelos que están en la base de aquello que serían las primeras máquinas comercializadas. Mencionamos las máquinas de *Pratt*, *Jose Ravizza* y la de *Beach*.

Cuando hablamos de las máquinas que ya poseían el empleo práctico, la primera a mencionar es la danesa *Malling-Hansen*<sup>31</sup>, la primera máquina comercializada, aunque sin éxito comercial. Tuvo en el filósofo alemán Friedrich Nietzsche el más notable explorador de su capacidad de producir textos al tacto.

Nietzsche recibió su pelota de escribir en 1882, último modelo comercializado, portátil y con una cinta que permitía escribir en colores de número de serie 125, también se sabe que muchas de sus ideas fueron transcritas con esta máquina. Sabemos que él también estaba familiarizado con la Remington n°2, pero él quería comprar una máquina portátil, optando por el modelo Malling-Hansen que era un modelo ligero y más fácil de transportar.<sup>32</sup>

La siguiente máquina de empleo práctico fue la del Padre Azevedo, tema central de este apartado. Fue su *piano taquigráfico*, aunque no llegara a ser comercializada, que posibilitó los ajustes técnicos necesarios, así como el desarrollo de la mecánica primitiva para la producción de lo que sería la *Remington n°1*. Efectivamente, somos conscientes de la dificultad de comercializar la máquina creada por João Azevedo, sin embargo, defendemos en este trabajo la legitimidad de la invención del sacerdote, su importancia como creador y reconocemos, además, en este trabajo de investigación su papel en la paternidad de la máquina. De esta manera, incluimos Brasil entre los países responsables en la creación del invento.

A partir del modelo n°1 de *Remington and Sons*, la industria de la escritura cambió radicalmente, transformando la cultura social de la escritura e implantando las primeras colonizaciones

---

<sup>31</sup> Es posible ver un prototipo de la máquina danesa a través de este enlace web <http://vimeo.com/43124993>.

<sup>32</sup> Friedrich Nietzsche and his typewriter - a Malling- Hansen Writing ball, [en línea] [consulta en: 20 de enero de 2015]. Disponible en: <<http://www.malling-hansen.org/friedrich-nietzsche-and-his-typewriter-a-malling-hansen-writing-ball.html>> [traducción propia].

postcapitalismo, donde las máquinas de escribir tuvieron un papel fundamental, cambió la estructura e imaginario cultural de finales siglo XIX y siglo XX.

#### **1.4 Los cambios socioculturales producidos con la máquina de escribir**

La máquina de escribir fue un importante referente en la sociedad moderna influyó y cambió modos de vida y de producción. Su estructura está formada por un sistema mecánico muy complejo y, aunque parezca superada por los dispositivos digitales, en la actualidad está presente a través de los teclados de los ordenadores, teléfonos móviles y tabletas. Mirándolos, desde la perspectiva del usuario, las letras parecen un conjunto de caracteres diseñados de manera caótica, con la finalidad de propiciar un baile practicado por las manos, con la vocación de producir textos.

La disposición estándar de las letras en las máquinas de escribir fue desarrollada en un largo proceso empírico, pues la máquina patentada por Christopher Lathan Sholes, en 1867, era demasiado rudimentaria<sup>33</sup>. Con la ayuda de Carlos Glidden y Samuel W. Soule, Sholes necesitaba superar el gran obstáculo de la escritura táctil, la cual consistía en evitar el estancamiento de la palanca cerca del punto de impresión mientras se tecleaba ágilmente. Después de un período de seis años de perfeccionamiento, presentaron un modelo que contenía solamente letras en mayúsculas en cuatro filas muy cercanas al *QWERTY*:

---

<sup>33</sup> Teniendo en cuenta las similitudes con la máquina del Padre brasileño, Sholes pareció tener prisa en patentar el dispositivo, ya que no hizo las debidas correcciones mecánicas y lingüísticas, corroborando la teoría de posible plagio.

Como es sabido, en marzo de 1873, se logró que *E. Remington and Sons*, los famosos fabricantes de armas, adquiriesen los derechos de fabricación de la máquina de escribir *Sholes-Glidden* la cual se había transformado sustancialmente. Los mecánicos de *Remington* completaron la evolución del *QWERTY* en pocos meses. Entre sus muchas modificaciones se incluyeron algunos ajustes del diseño del teclado en el curso de los cuales la letra “R” terminó en el lugar asignado anteriormente al punto. De esta manera, se juntaron en una fila todas las letras que necesitaba un vendedor para impresionar a los clientes tecleando rápidamente el nombre de la marca: TYPE WRITER<sup>34</sup>.

Aunque presentasen elementos ingeniosos para llamar la atención de los compradores, las máquinas de escribir no obtuvieron el éxito esperado en ventas, los cambios diseñados en *Remington & Sons* no fueron suficientes y los primeros dispositivos siguieron siendo muy precarios y con el coste relativamente alto:

La crisis económica de la década de 1870 no era el momento más adecuado para el lanzamiento de una pieza original de material de oficina que costaba 125 \$ y en 1878, cuando Remington sacó su mejorado Modelo Dos (equipado con tecla de desplazamiento del carro), toda la empresa estaba al borde de la bancarrota<sup>35</sup>.

Los años transcurridos entre 1895 y 1905 fueron fundamentales para garantizar al sistema *QWERTY* el estatus quo entre las máquinas de escribir. La principal causa por la cual el *QWERTY* se consolidó como el estándar en la escritura táctil, fue la ventaja de su procedencia histórica<sup>36</sup>. Al percibir la gran demanda de trabajo en las oficinas e industrias, el mercado

---

<sup>34</sup> DAVID, Paul A, “Clío y la economía del *QWERTY*”, *Revista Asturiana de Economía, RAE* – No 37 – 2006, p.26.

<sup>35</sup> *Ídem*.

<sup>36</sup> DEBRAJ, Ray, *Economía del desarrollo*, Barcelona: Ed. Antoni Bosch, 2002, p. 127.

de construcción de máquinas de escribir se amplió rápidamente, con más preocupación por producirlas que por crear grupos de investigación capaces de encontrar el sistema apto para la escritura al tacto. Las nuevas industrias utilizaron el sistema QWERTY como base para la utilización de los caracteres de las máquinas de escribir.



Comparación entre sistemas de escritura al tacto. Extraído del artículo "La maldición del QWERTY", en *Revista Discovery* en español, Edición: febrero de 1998.

No obstante, la marina de los Estados Unidos en los años 1940, inició una serie de pruebas con distintos sistemas de escritura táctil, y tras varios experimentos, se comprobó que el *DSK*, patentado por August Dvorak y W. L. Dealey, en 1932, era el más eficaz para las máquinas de escribir. Además, amortizaba los costes de "reconvertir a un grupo de mecanógrafos en los primeros diez días de su posterior empleo, a tiempo completo"<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> DAVID, Paul A. "Clío y la economía del QWERTY". *Revista Asturiana de Economía*. RAE – No 37 – 2006, p. 24.

La revista científica *Discovery* publicó un artículo titulado: *La maldición del QWERTY*<sup>38</sup>, en su edición de febrero de 1998, comparó los dos sistemas. Clasificó el QWERTY como perjudicial para la salud. La publicación afirma que el exceso de la utilización del meñique y de la mano izquierda puede generar lesiones graves y comenta que el sistema DSK fue herméticamente estudiado para que las dos manos puedan trabajar por igual, disminuyendo considerablemente el esfuerzo en el trabajo.



Fotografía representativa de las primeras inclusiones de la máquina de escribir en el hogar. Sin fecha.

La máquina de escribir, siempre estuvo muy cercana a las vueltas con aspectos económicos de la sociedad moderna, fue la excusa y el catalizador, el dispositivo mecánico indicador de la industrialización de la sociedad. No fue exclusivamente correlacionada con las empresas, también entró en los hogares, normalizando un método de escritura táctil. *Remington & Sons*, que era un fabricante de armas, se apresuró a abrir escuelas de mecanografía en otros continentes, homogeneizó el sistema de escritura como si el mundo hablara solamente un idioma, pues

---

<sup>38</sup> La maldición del QWERTY. Revista *Discovery*, 1998 [en línea]. [consulta: 13 de marzo de 2011]. Disponible en: <[http://www.tocorre.com/es/main.forum.php?fid=1&tid=95310&self\\_nid=0&page=det,tid](http://www.tocorre.com/es/main.forum.php?fid=1&tid=95310&self_nid=0&page=det,tid)>.

el sistema QWERTY está adaptado para facilitar la escritura de la lengua inglesa.

Más que un mecanismo de creación de texto, el sistema de teclado QWERTY representó el oligopolio industrial de la época, a través de la imposición de un método de escritura que no ponderó otras lenguas. El QWERTY tuvo un impacto tan grande en la sociedad, que es estudiado como fenómeno económico, y, aunque se reconociera su incapacidad técnica, fue un gran sistema y persiste hasta hoy.

Una característica muy importante para el éxito del QWERTY es que protagoniza, también, uno de los conceptos claves para comprender el funcionamiento de la máquina de escribir en la sociedad moderna y su posterior uso en el arte. La Interrelación técnica, o la necesidad de compatibilidad de sistemas, entre el *hardware* del teclado y el *software* representado por la memoria de los mecanógrafos. Esto significa que, respecto a una determinada ordenación de las teclas, denota más facilidad para el operador del dispositivo, al condicionar a los mecanógrafos respecto al tipo de teclado que deberían aprender.

La relación establecida entre el *hardware* y el *software* fue el factor primordial para *QWERTY-rismo*, pues las empresas capitalistas del período no hacían cualquier inversión en el capital humano, se generó la necesidad de un sistema universal adecuado a los dispositivos de las instituciones. En TAQUIGRAFONÍAS, esta relación será la combinación necesaria para la comprensión de cómo funciona el recuerdo generado por el artilugio, a partir de sus cualidades mecánicas y sonoras.

De la misma manera que el mecanógrafo necesitaba tener memorizado el teclado QWERTY para redactar ágilmente un memorando, el artista necesitaba controlar cada parte del

dispositivo (*Hardware*) para la construcción de una obra relacionada con la máquina de escribir, sea para dar a conocer lo que estaba pasando por su cabeza (en la construcción de la obra: SOFTWARE) o simplemente en la búsqueda de medios para acceder a los recuerdos del público a partir de su memoria personal relacionada a la máquina de escribir.

Esto seguramente no fue el primer sistema establecido según las normas históricas, sin embargo, el impacto del *QWERTY* en la sociedad sigue hasta hoy y solamente fue superado con el ordenador personal. La frustración por el rechazo del sistema de escritura *DSK*, fue suprimida en el año 1984 cuando la empresa Apple puso en el mercado la computadora *Apple IIc*, que convertía el sistema *QWERTY* en un teclado virtual *DEVORAK*. Actualmente, países de lengua francesa y alemana utilizan el teclado de los ordenadores adaptados a sus estructuras lingüísticas.

Rápidamente, las escuelas esparcidas por el occidente trataron de difundir la nueva ciencia llamada mecanografía. Cursos, métodos, talleres y mucha publicidad trataron de aplicar este método colonizador, se amplió el modo de trabajo y las ventas de las máquinas de escribir con este sistema de escritura al tacto.

Durante todo el texto se insiste en que la máquina fue el catalizador de una época, pues la repercusión de su creación postula el poder del capitalismo y también el cambio de paradigma. Si el sistema de escritura *QWERTY* aplastó las estructuras lingüísticas, se afirmó la primacía del inglés, la entrada de la máquina de escribir en el mercado laboral repercutió también directamente en los hogares, se alteró la



condición de la mujer en la sociedad, influenciado por la publicidad e influyendo en el arte.



*International Championship Typewriting* (1909). Extraído del libro *The Story of the Typewriter 1873-1923*, de Herkimer Couty Historical Society, 1923.

La máquina de escribir fue un dispositivo imprescindible en el desarrollo del pensamiento y modo de vida en la sociedad moderna, contribuyó directamente a la creación de nuevos conceptos. No solamente por las manos de los escritores, periodistas y teóricos, sino por la inserción de la mujer en las oficinas, generando las trabajadoras de cuello blanco. Por primera vez, las mujeres dejaron los puestos de trabajo en las fábricas, escuelas y servicios domésticos para dedicarse a un trabajo que exigía un nivel intelectual más elevado.

A partir de nuestra investigación encontramos una relación entre estos acontecimientos, consideramos la influencia de la máquina de escribir como catalizador en los cambios sociales del período. Inevitablemente, la inclusión laboral de la mujer está vinculada al éxito de la máquina de escribir y la afirmación del capitalismo como modo de producción económica.

Margery W. Davies, por ejemplo, sostiene que fue la rápida expansión de las empresas capitalistas y agencias de gobierno, junto con el aumento del mantenimiento de la correspondencia, lo que llevó a una creciente demanda de mano de obra de oficina<sup>39</sup>. Resultó que parte de la demanda era femenina por saber leer y escribir. Las mujeres de clase media fueron una solución ideal para el problema, eran una mano de obra barata y con educación suficiente para el trabajo. Además, contaban con el respeto de la burguesía, de parte de los intelectuales y del feminismo que estaba en crecimiento.

La aparición de la trabajadora de cuello blanco fue simplemente un efecto secundario de lo que estaba pasando en la economía. Sin embargo, el argumento político relacionado al capital no era suficiente para que la opinión pública creyese en la necesidad de inserción de la mujer de clase media en el espacio público de las oficinas comerciales.

La máquina de escribir fue el punto de intersección entre la necesidad política y el convencimiento de la opinión pública para que la mujer ocupara el puesto de trabajo. Los primeros cursos de mecanografía se hicieron en 1881 bajo protesta pública de los trabajadores, alegando que esto bajaría los salarios y que los hombres serían desplazados a puestos más bajos. Empero, el argumento que más retardó el acceso de las mujeres a este tipo de trabajo, fue el discurso de que el tiempo destinado al trabajo en la oficina les quitaría largos períodos de dedicación a la familia.

El artificio utilizado por las empresas capitalistas fue el cambio de paradigma. Había una necesidad inmediata de

---

<sup>39</sup> DAVIES, Margery W. "Woments Place at the Typewriter: The Feminización of the Clerical Labor force". en *Radical America*, Winsconsin: Ed. Buhle and Buhle. Vol. 8, 1974, p. 31. [traducción propia].

generar la desterritorialización del espacio doméstico a fin de liberar a las mujeres para trabajar en el ámbito comercial, pues tenían la necesidad de su mano de obra, la idea fue reconstruir un imaginario cultural: el imaginario cultural, en este sentido, es ese dominio de figuras reconocibles, los estereotipos y clichés producidos en parte por los medios de comunicación y en que los individuos llegan a identificarse como sujetos dentro de una formación social<sup>40</sup>.

Cuando la *Remington & Sons* empezó a comercializar el producto, las ventas fueron decepcionantes. Amparados por la creciente demanda laboral, se dispusieron a crear publicidad dirigida a las hijas de los hombres de negocios de la clase media, construyendo un argumento basado en que la vida de la mujer mecanógrafa era una aventura llena de atractivo. Esta premisa fue suficiente para romper con la angustia social de la mujer independiente.

Los primeros anuncios decían que ninguna invención posibilitó a las mujeres un amplio y fácil camino para el empleo rentable y conveniente como la mecanógrafa, y que merece la consideración cuidadosa de todas las personas creativas, reflexivas e interesadas en el tema de trabajo para las mujeres<sup>41</sup>.

Otras empresas proliferaron en la producción de la máquina de escribir, los competidores de *Remington*, *Yost* y *Duplex*, fueron los primeros en introducir la imagen de la mujer atractiva, joven y elegantemente vestida, posando junto a la nueva máquina. Estas campañas publicitarias ayudaron a producir en la cultura los ajustes necesarios, construyendo valores y patrones normativos de la feminidad y la escritura en la

---

<sup>40</sup> BOORSTIN, Aniel J. *The Americans: The Democratic Experience*. New York: Random House, 1974. [traducción propia].

<sup>41</sup> MANTENGA, Christopher. "La obra cultural de la chica máquina de escribir" en: *Victoriano Studies 40. Volumen de Estudios Victoria 40, Número 3*, 1997.

máquina: atraídas por las promesas de una vida emocionante en los negocios y abandonando la responsabilidad sagrada de elevar la nueva generación<sup>42</sup>.



*Publisher Typewriter* (1960). Extraída, *Sex, Lags and Typewrites: Women in office-related advertising, humor, glamour and erótica*, 2003, de Paul Robert.

Muchas de las mujeres de clase media que no tenían el interés de trabajar en oficios estereotipados de la época, tales como maestra o enfermera, ocupaciones consideradas como extensión del trabajo doméstico, rompieron con la idea de permanecer tradicionalmente confinadas al hogar.

Examinando la cuestión de las mujeres y los negocios,

Teodora Wadsworth-Baker escribe: Las mujeres son idealistas por naturaleza. Ellas creen en un nivel absoluto de derecho. Su mayor contribución a la civilización ha sido su constante insistencia, en todas las edades, en un alto nivel de vida de todos los que buscaban su buena voluntad y aprobación<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> *Ídem*.

<sup>43</sup> MANTENGA, Christopher. "La obra cultural de la chica máquina de escribir": en *Victoriano Studies* 40. *Volumen de Estudios Victoria* 40, Número 3, 1997.

Para evitar que los hombres pusiesen en duda la capacidad de la mujer para manejar el dispositivo, se construyó la idea de que ella (la mujer) era perfecta para operarla porque servía como aprendizaje para el uso de la máquina de coser. La asociación YMCA, institución norteamericana que lucha por los derechos de las mujeres, defendía la idea de que la máquina de escribir formaba parte de los instrumentos convencionalmente femeninos. Este argumento facilitó que los hombres aceptasen la incorporación de la mujer, como mecanógrafa, en el mundo de los negocios.



Oficina de Remington en Manaus, Brasil (1910). Extraída de, *Sex, Lags and Typewrites: Women in office-related advertising, humor, glamour and erótica*, 2003, de Paul Robert.

Resuelto el problema de las ventas en los Estados Unidos, el fabricante de Armas *Remington*, se encontró con la dificultad de vender su máquina en otros países. Dos inconvenientes requerían ser resueltos: el primero consistía en la necesidad de encontrar operadores para las máquinas, el segundo en la de abrir escuelas de mecanografía para adaptar a los usuarios al sistema universal vigente en el teclado, QWERTY.

La empresa promovió una gran campaña de colonización corporativa. Para esto abrió escuelas por toda Europa, Asia, Australia, África del sur y América del sur, con el fin de capacitar hombres y mujeres jóvenes para el nuevo oficio llamado mecanografía o taquigrafía. En Gran Bretaña pasó algo muy curioso. El escritor Grant Allen, bajo el seudónimo femenino Olive Pratt Rayner, publica en 1897 el romance *The Type-writer Girl*, teniendo como heroína a la joven Juliet Appleton.

La novela presenta la odisea de la mujer moderna. A través de su trabajo como mecanógrafa, Julieta Appleton conquista el derecho a vivir sola en un apartamento, cambia la manera de vestirse y empieza a fumar. Considerada una obra anarquista para la época, Grant Allen se hace pasar por escritora con la intención de obtener apoyo de las mujeres. Julieta Appleton no solamente conquista su libertad financiera, sino que perpetúa el deseo de las mujeres en su promoción al mundo laboral del cuello blanco.

Por contraposición, en el año 1910, J. M. Barrie publicó la novela *The twelve pound look*, narrando la historia de Harry Sims, un hombre de negocios de cuya mecanógrafa está enamorado. Después de sufrir una descarga eléctrica es ayudado y encaminado hasta su casa por la empleada apasionada. En la puerta encuentra a su ex mujer que de pronto toma el control de la situación.

La ironía de este libro está en el cuestionamiento de la mecanógrafa con la aparición de la mujer, pues empieza a polemizar su función en la vida del amado. Como profesional, solamente puede llegar a funcionaria, mientras que si no estuviese en la vida laboral podría ser la esposa del protagonista.

Los ejemplos mencionados retratan dos grupos distintos y cómo defendían o no la entrada de las mujeres en las oficinas. Aunque hubiera grupos contrarios a la participación de las mujeres en lo que llamaban el mundo de los negocios, la necesidad de mano de obra en las nuevas empresas capitalistas y el deseo de abandonar las prácticas consideradas femeninas eran más urgentes.

Resuelto el tema del imaginario popular y con las mujeres participando del mercado profesional de las oficinas, las grandes empresas capitalistas afirmaron su poderío, suprimieron todas las necesidades laborales que había en el período. Aventuras como la de Julieta Appleton incitó aún más el deseo de las mujeres de la clase media a abandonar sus tareas hogareñas para ingresar en el reciente mercado laboral, legitimando el nuevo modo de vida para la mujer moderna:

En 1870, mientras que la máquina de escribir era todavía un modelo en las tiendas estadounidense, había siete mujeres mecanógrafas, en 1900 había 200.000, y en 1930, había 2.000.000. Para enfatizar en 1889, el 63.8 por ciento de los 33.418 empleados de oficina clasificados como "taquígrafos y mecanógrafos" eran mujeres<sup>44</sup>

Si la máquina de escribir fue el pretexto para suplir la gran demanda laboral de inicios del siglo XX, los mismos responsables de la creación de la imagen de la mujer del cuello blanco desarrollaron un argumento que hasta hoy influye en la cultura de la mujer trabajadora. Aunque muchos grupos se mantengan en la lucha por la igualdad salarial, la situación era peor cuando la mujer se incorporó al mercado laboral de las oficinas, con sueldos un 25% más bajos que el de los hombres: los bajos salarios, se argumentó, no fueron concebidos como

---

<sup>44</sup> HOKE, Donald. *The Woman and the Typewriter: A Case Study in Technological Innovation and Social Chang*. Wisconsin: Ed. Public Museun Milwaukee, 1979, p. 77 [traducción propia].

una medida del valor del trabajo de la mujer, sino como una especie de imperativo moral diseñado para proteger a la familia como la piedra angular del orden social<sup>45</sup>.



Fotografía de Lathan Sholes de su hija Lilian Sholes (1872). Extraída de *Um inventor brasileiro*, 1934, de Ataliba Nogueira.

Aunque los salarios en las oficinas fuesen más bajos que los de los hombres, equiparados con los de otras ocupaciones típicamente femeninas eran hasta diez veces superiores. Margaret Davies, en su libro *Women's Place at the Typewriter* (1974), comenta que a finales del siglo XIX, en el noreste de las ciudades de Estados Unidos, el servicio doméstico ganaba entre dos y cinco dólares a la semana, los operarios de fábrica entre uno y medio y ocho, mientras que los mecanógrafos y taquígrafos recibían entre seis y 15 dólares por semana.

Pese a que recibían salarios más bajos, las mujeres se sentían atraídas por el trabajo con las máquinas de escribir. Además, otros factores las seducían. Entre ellos, realizar un

---

<sup>45</sup> MANTENGA, Christopher. "La obra cultural de la chica máquina de escribir" en: *Victoriano Studies 40 Volumen de Estudios Victoria 40, Número 3*, 1997.



trabajo menos intenso y con más exigencia intelectual que el de las fábricas o servicios domésticos y, lo más importante, un ascenso económico y social.

Concebida como una máquina para la composición literaria, la máquina de escribir tuvo un gran éxito en el mundo de los negocios. La invención del papel de carbón pudo acelerar el proceso de la escritura con la posibilidad de producir varios textos de una sola vez. Las grandes industrias se vieron motivadas por los memorandos, por el avance del capitalismo y por la creciente utilización de los servicios de correos. Cuando Sholes, en 1872, fotografió a su hija Lilian Sholes con una máquina de escribir, generó la piedra angular de la relación entre mujer, máquina de escribir y oficinas.

La inserción de las mujeres en los negocios vino como una necesidad de la sociedad moderna y capitalista. El grupo de apoyo a las mujeres YWCA, en 1881, fue el primero en crear un curso de mecanografía de seis meses de duración, dedicado solamente a las mujeres. Con seis máquinas de escribir *Remington* y un reto a superar: hacer creer que las mujeres eran capaces de soportar una carga horaria de ocho horas diarias en una oficina.

Este fue un período intenso en el debate ideológico sobre la relación del hombre y de la mujer en el trabajo de oficina. Si los hombres argumentaban la incapacidad de la mujer para soportar la carga laboral con su presión diaria, las feministas, por el contrario, argumentaban que los hombres se ausentaban más frecuentemente del trabajo a causa de sus vicios. Aunque las feministas de hoy no estén de acuerdo, al principio defendían que la naturaleza de las mujeres, pasivas y dóciles, las hacía

ideales para las tareas rutinarias, y que era poco probable que pudieran competir con sus jefes varones.



*Publisher Typewriter Hammond (1903).  
Extraída de, Sex, Lags and Typewrites:  
Women in office-related advertising,  
humor, glamour and erótica, 2003, de  
Paul Robert.*

Al referirse a la taquigrafía y mecanografía, en 1976, una feminista declaró: “Aquí se admite que las mujeres son superiores a los hombres, su gran rapidez de la percepción y el movimiento les da ventajas evidentes”<sup>46</sup>. Las disputas ideológicas dependen de la conjetura histórica y social. Es posible que los grupos que defienden el derecho de la mujer de ahora no estén de acuerdo con lo que se defendía al principio del siglo XX, sin embargo, el proceso de cambio de la sociedad requiere tiempo para la transformación de los conceptos.

---

<sup>46</sup> MANTENGA, Christopher. “La obra cultural de la chica máquina de escribir” en: *victoriano Studies 40 Volumen de Estudios Victoria 40, Número 3, 1997.*



Foto de la actriz parisina Melle Harlay (1905). Extraída de *Sex, Lags and Typewrites: Women in office-related advertising, humor, glamour and erótica*, 2003, de Paul Robert.

Ser aceptada y reconocida en la oficina cambió la moral femenina, ahora apta a sus elecciones, a su modo de vestir, con el derecho de fumar y participar en las decisiones más concretas de la sociedad:

La gran mayoría de las trabajadoras en las oficinas eran solteras y menores de 30 años de edad. El promedio de estancia en las oficinas no pasaba de los 30, lo que sugiere una elevada tasa de rotación. Por lo general, trabajaban hasta que se casaban. Aún no está claro si la falta de dispositivos eficaces de control de natalidad aseguraban la jubilación anticipada de la secretaria después del matrimonio<sup>47</sup>.

La relación entre la mujer y la máquina de escribir inaugura también el primer hecho artístico relacionado al artilugio. El retrato se benefició de la imagen de la mujer en la publicidad, se estrena la relación entre concepto, imagen y producto. Las fotografías reproducidas a gran escala y en los principales

---

<sup>47</sup> R. N. Current. *The Typewriter and the Men Who Made It. Urbana*: Ed. University of Illinois Press, 1974 apud. HOKE, Donald. *The Woman and the Typewriter: A Case Study in Technological Innovation and Social Change*. Wisconsin: Ed. Public Museum Milwaukee, 1979, p. 81 [traducción propia].

medios de comunicación, favorece el cambio en el imaginario cultural de la época, contribuye a la aceptación de la mujer en el mundo laboral de las oficinas.

Aunque de manera discreta, la publicidad de las máquinas de escribir asociada a las mujeres en el trabajo, no solamente vendía el novedoso producto, sino que impulsaba un prototipo del género femenino, enfatizando una manera de participación activa en la sociedad de finales del siglo XIX, que influyó principalmente en las mujeres de la clase media.



*Typewriting a side line.* Representación fotográfica relacionando la mujer y la máquina de escribir en el humor, sin fecha. Extraída de, *Sex, Lags and Typewrites: Women in office-related advertising, humor, glamour and erótica*, 2003, de Paul Robert.

La tensión sexual entre hombres y mujeres en la oficina es algo que ya no se considera inusual o necesariamente divertido. Es un hecho de la vida. Pero hace un siglo fue la

fuentes de un flujo interminable de caricaturas, chistes, postales divertidas y fotografías en serie<sup>48</sup>.

Según Paul Robert (2003), autor del libro *Sex, Lags y Typewriter*, las fotografías relacionadas con las máquinas de escribir y la mujer se podían clasificar en cuatro grupos: el trabajo en la oficina, la publicidad, el humor y el encanto como representación central en las imágenes. Un caso típico en esta relación se da en Estados Unidos, en cuanto al hecho tardío de llamar “mecnógrafa” a la profesional de oficina encargada de manejar la máquina de escribir. A cambio de ello, se referían a ellas como *Typewriter* (máquina de escribir en inglés).

Esto generó un doble sentido de la palabra, donde tocar la máquina de escribir podría ser algo muy interesante<sup>49</sup>, con una fuerte connotación sexual. La siguiente imagen es muy antigua y constituye la representación de este doble sentido, pues cuenta la historia de dos máquinas de escribir. La primera se encuentra en la mesa, a la espera de ser utilizada, mientras la segunda está sentada con las piernas sobre el escritorio, acompañada de un libro. La complicidad de las dos máquinas de escribir describe la broma en la época.

La máquina de escribir inicia una novedosa mirada acerca de la mujer, el erotismo velado en este momento sale a la luz a través del humor, que representa la manera más aceptable de faltar al respeto a una persona o grupo. El humor quita el peso de la responsabilidad y, aunque aplaste socialmente a quien sufra la broma, crea una relación de simpatía con el resto de la sociedad. Porque aquellos que no se someten a tal burla son

---

<sup>48</sup> ROBERT, Paul. *Sex, Lags and Typewrites: Women in office-related advertising, humor, glamour and erótica*. The Netherlands: The Virtual Typewriter Museum, 2003, p. 14 [Traducción propia].

<sup>49</sup> *Idem*.

considerados poco apreciadores de la situación, transformando en víctima al acosador.



*My Jolly Typewriter* (1899). Foto estereoscópica cómica de la mujer en el trabajo. Extraída de, *Sex, Lags and Typewrites: Women in office-related advertising, humor, glamour and erótica*, 2003, de Paul Robert.

Esta foto, publicada en 1899, retrata la idea que los humoristas tenían sobre las mujeres en el trabajo. Hay distintos elementos en la escena aparte de la máquina, creando el chiste de que la mujer en el trabajo pierde su tiempo en otras actividades. Hay una bicicleta de paseo, un libro en sus manos y la máquina al fondo en último plano. Ella casi ha terminado su libro y parece más o menos lista para dar un paseo en su bicicleta.

La inmersión fantasiosa en el erotismo utilizó la máquina como excusa para desnudar al género femenino y aproximar a los hombres a una idea de mujer lasciva en las labores de la oficina, se compusieron fotografías que contribuyeron a la construcción de la representación de la mujer en el trabajo.

Durante mucho tiempo se extendió la creencia de que los jefes tenían como amantes a sus secretarías, se puede atribuir este hecho a los fotógrafos que en la época retrataron tal situación. La imagen siguiente, por ejemplo, narra una de estas

situaciones: la tensión sexual entre jefe y empleada. La mujer en su posición laboral, con papeles para redactar mientras el jefe la desnuda con la mirada. Aunque el hombre la mire con deseo, la mujer sigue sonriendo y atenta con sus labores. Esta imagen data de 1920 y fue producida en Francia.



*Serie Erotica section (1920). Extraída de, Sex, Lags and Typewrites: Women in office-related advertising, humor, glamour and erótica, 2003 de Paul Robert.*

Los medios de comunicación de la época construyeron una imagen de la mujer que perdura hasta hoy. Sin poder apartarla del mundo laboral, el hombre de la época buscó desarrollar una nueva función para ella. A través del humor, pudo burlar la opinión pública transformando a la mujer en un ser gracioso e incapaz de producir laboralmente, pues tenían la cabeza en otras actividades. Sin embargo, esta mujer considerada como bonita y seductora, se volvía indispensable en el trabajo, pues despertaba el deseo y constituía para ellos un “paisaje agradable” en las oficinas, esto de manera superficial, pues las empresas capitalistas del período necesitaban de su mano de obra.



*Serie Sexual activity* (1920). Extraída del libro, *Sex, Lags and Typewrites: Women in office-related advertising, humor, glamour and erótica*, 2003, de Paul Robert.

Desafortunadamente, todas estas representaciones perjudicaron la imagen de la mujer, perduró este imaginario hasta el día de hoy en la publicidad, en los medios y en muchas oficinas. Aunque la sociedad haya logrado muchos avances tecnológicos y haya enviado la máquina de escribir a la jubilación, la imagen de la mujer continúa, en muchos ámbitos, degradada por la falta de respeto a su dignidad.

El humor sigue colaborando y funciona como moderador de situaciones. El acoso, aunque constituya un delito, persiste en muchos oficios. Colectivos y asociaciones siguen la lucha por sus derechos y por la libertad de utilizar sus cuerpos con autonomía, libre de las representaciones exigidas por los hombres.

La máquina de escribir tuvo éxito como dispositivo mecánico, fue el *hardware* que utilizó la memoria humana como *software*, condicionó y transformó la escritura a través del tacto. Las composiciones de las palabras fueron conducidas por las dos manos encima del teclado. El piano taquigráfico del Padre Azevedo, rechazado por la economía rural brasileña y transformado por Sholes, dominó y constituyó un novedoso mercado para la escritura y la economía. La máquina de escribir solamente fue reemplazada con la llegada del ordenador digital



con múltiples funciones y con la posibilidad de almacenamiento de datos.

La sociedad donde fue construida la máquina de escribir iba cambiando y con ella el arte y la música. Movimientos importantes surgieron a finales del siglo XIX y principio del XX, influenciados por las nuevas tecnologías, además hacían nuevas exigencias estéticas y cambio de relación tanto con la música como con el arte. La máquina de escribir también fue una fuente de inspiración para muchos compositores y artistas, siendo utilizada como elemento de sus obras. En el capítulo que sigue presentaremos nuestra investigación relacionando el uso de la máquina de escribir en el arte, en la música y en el cine.

## 2. LA MUTACIÓN ARTÍSTICA, VISUAL Y SONORAS DE LA MÁQUINA DE ESCRIBIR

### 2.1 La primera mutación artística de la máquina de escribir

La necesidad de aumentar la producción agrícola exigió nuevas fuentes de energía para incrementar y facilitar la labor en el campo, ya que utilizaban, en este período, tracción animal. La máquina de vapor, producida por el escocés James Watt (1782), fue el impulsor de la mecanización en la agricultura que se convirtió en el principal mecanismo de la revolución industrial para el sector algodonero. En esta época, no solamente se desarrollaba la mecanización agrícola, las necesidades de esta nueva estructura laboral exigía, además, el desarrollo del sistema de comunicación, que se ampliaba para favorecer el comercio.

A finales del siglo XVII, empezó la transformación tecnológica en Gran Bretaña. La Revolución Industrial se consolidó con la implicación de los demás países europeos y Estados Unidos, a principios del siglo XIX, ampliando la mecanización de la agricultura y el desarrollo de los sectores de comunicación y transporte. Durante este periodo se vivió el mayor conjunto de transformaciones económicas, tecnológicas y sociales de la historia de la humanidad desde el neolítico<sup>50</sup>.

La expansión industrial, la posterior creación del motor de combustión interna y la energía eléctrica impulsaron aún más el desarrollo económico generando más riquezas y transformando

---

<sup>50</sup> McCloskey, Deidre (2004). Roderick Floud y Paul Johnson, ed. *Review of The Cambridge Economic History of Modern Britain*. Times Higher Education Supplement apud Wikipedia [en línea]. [consulta: 24 de noviembre de 2014]. Disponible en: <[http://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n\\_Industrial](http://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n_Industrial)>.

la sociedad que pasaba de una economía basada en actividades rurales para actividades de carácter urbano, industrializada y mecanizada<sup>51</sup>. Como presentamos en el capítulo anterior, el capitalismo crecía y la burguesía necesitaba de mano de obra calificada para suprimir las necesidades laborales de aquel momento. Las mujeres eran la mano de obra imprescindible y la máquina de escribir fue el elemento perfecto para eliminar el hueco laboral que había en la sociedad moderna.

Rápidamente la máquina de escribir cautivó los distintos grupos sociales, la publicidad favoreció la imagen de la máquina en la industria, en la oficina y en el hogar. La escritura estaba más cercana y las personas tenían el deseo de escribir, leer y participar de este novedoso momento de inclusión social. El arte también pasaba por un período de transformación, influenciado por los modos y aspectos de la vida cotidiana que marcaba un punto de inflexión en la sociedad.

Desde 1890 las empresas organizaban competiciones de velocidad de escritura, y, en el año 1898 se fundó el primer concurso de dibujo con máquinas de escribir. Este torneo representó el debut del dispositivo como herramienta artística. El primer premio lo obtuvo una secretaria, Flora Stacey.

Su dibujo, una mariposa, fue publicado en el *Pitman's Phonetic Journal*, en la edición del 15 de octubre de 1898. La mariposa está compuesta con paréntesis, guiones, puntos y trazos oblicuos. “La ilustración se encuentra en el más alto grado, honorable a la capacidad artística y de hábil paciencia”<sup>52</sup>. Flora Stacey no solamente creó una nueva utilización para la

---

<sup>51</sup> PALACIOS, Julián (2004). «Desarrollo tecnológico en la primera revolución industrial». *Revista de Historia*,

<sup>52</sup> “Progress Through Activity Westlakes”, en *Amateur Radio Club Inc.* Vol 9, no 10. 2010. p. 5. [traducción propia].

máquina de escribir, sino que fue la pionera en un sistema de diseño gráfico para ordenadores, posteriormente conocido como *ASC II art*.



Figura de Flora Stacey, realizada con máquina de escribir (1898). Extraída de *Typewriter Art: A modern Anthology*, 2014, de Barrie Tullet.

Entre los dibujantes con la máquina de escribir más conocidos cabe destacar el norteamericano Paul Smith, nacido en Philadelphia, en 1921. Smith padecía de una severa parálisis cerebral que le mantuvo fuera de la educación formal. Según consta, Smith, aunque padeciera de la parálisis, estaba dotado de una gran habilidad matemática que facilitó el manejo de la máquina de escribir para componer complejos dibujos a través de los caracteres del teclado, que se dieron a conocer en la década de 1940.

Serie Seascapes Paul Smith's:



Seascapes (ca. 1940s) Paul Smith<sup>53</sup>.



Recorte Seascapes (ca. 1940s) Paul Smith<sup>54</sup>.

Flora Stacey inaugura el uso de la máquina de escribir como un productor de dibujos y amplía su utilización hacia el mundo del arte. El empleo limitado de la máquina de escribir fue extendido considerablemente en los años posteriores, pasó por un proceso de transmutación: de un artilugio capaz de producir

---

<sup>53</sup> Extraído de Pinterst [En línea] [Consultaen: 10 de junio de 2015]. Disponible en: <<https://www.pinterest.com/ianacampblel/paul-smith-typewriter-artist>>.

<sup>54</sup> *Idem*

textos al tacto, a un objeto híbrido transformado en el elemento central de piezas artísticas.

## **2.2 La conversión visual de la máquina de escribir**

Los avances tecnológicos y sociales generados desde finales del siglo XVII, impulsaron también la metodología del proceso de creación artística. Las necesidades producidas por la revolución burguesa y el ascenso del capitalismo, aceleraron el crecimiento de una nueva clase obrera que accedía a la información y al consumo. Desde la implementación de la tecnología basada en el vapor para el cultivo del algodón, la sociedad fue obligada a reorganizarse laboralmente debido a las nuevas técnicas de la industria que amplió el mercado y disminuyó el coste del consumo:

La presencia creciente de las máquinas en la actividad económica hace que la palabra mecánica vaya perdiendo su sentido peyorativo. La máquina, conocida desde la antigüedad pero utilizada principalmente en el mundo militar, se va integrando al sistema productivo. Igual que en el nacimiento del acto mágico, el hombre va adquiriendo poder sobre la naturaleza, pero ahora no a partir de la magia, sino de la integración de la ciencia y la técnica para disparar de manera progresiva el sistema tecnológico<sup>55</sup>.

En estos momentos, el mundo occidental, pasaba por una integración motivada por el consumo. Gran parte de la economía, de antes de la revolución industrial, estaba basada en la agricultura, donde residía la mecanización en aparatos contruidos con madera; había también una pequeña producción de hierro que igualmente servía a las actividades del campo.

---

<sup>55</sup> MOLINARI, Carlos A. J. *El arte en la era de la Máquina. Conexiones entre tecnología y obras de arte pictórico 1900-1950*, Buenos Aires: Teseo, 2011. p. 68.

La necesidad de cambio en la mecanización fue solucionado con la utilización del carbón en la máquina de vapor, fundamental para la automatización del servicio en el campo y mayor extracción del hierro que impulsó la industria, principalmente de los transportes; con la construcción de los ferrocarriles:

Pero si la máquina ha creado un nuevo imaginario en la sociedad, vinculado con el poder de la tecnología y el progreso sin fin que trae aparejado, también generó en esta etapa un movimiento de enfrentamiento hacia ella y sus consecuencias. La tecnología no sólo dio lugar a la producción de masas, sino también, ciudades grises invadidas por el humo de la industria, con crecientes sectores de la población empobrecidos y esclavos de la máquina. Los artesanos habían pasado a formar parte del proletariado industrial<sup>56</sup>.

Desde la mitad del siglo XVII, los avances generados por la revolución industrial aproximó la ciencia a la tecnología, produjo un sin fin de industriales, inventores científicos y emprendedores que creaban con la finalidad de elaborar productos para impulsar aún más las actividades industriales, ampliar el consumo y conducir a la sociedad hacia el progreso.

El capitalismo no había aportado solamente el desarrollo tecnológico, también contribuyó para la creación de una mentalidad abstracta<sup>57</sup>. Fue justo esta mentalidad abstracta la que ayudó a los artistas a producir un arte que no fuera solamente dedicado a la representación o figuración. Cuando Monet exhibió el cuadro *Impresión: amanecer* (1874), rompe con el arte pictórico tradicional:

---

<sup>56</sup> MOLINARI, Carlos A. J. *El arte en la era de la Máquina. Conexiones entre tecnología y obras de arte pictórico 1900-1950*, Buenos Aires: Teseo, 2011. p. 71.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 77.

El artista representó esa hora gris en que sale el sol en un puerto donde se hace difícil identificar las formas de barcos y edificios. En primer plano, sólo un bote con el remero y un pasajero. Las formas pueden ser difusas, pues lo que resalta es la aparición del sol y los juegos de la luz. La otra realidad, las formas precisas de un bote, de una persona o de un edificio, puede mostrarla una foto. Se trata, para la pintura, de una búsqueda donde surgen nuevas formas de ver como producto de un nuevo contexto y de cuestionamientos a la propia obra de arte<sup>58</sup>.

Si la ebullición tecnológica empieza con la máquina al vapor y el desarrollo científico, sigue con bastante energía en el siglo siguiente. Es a finales del siglo XIX y principios del XX, donde hay una gran transformación sociocultural en la sociedad. Freud<sup>59</sup> publica la *Interpretación de los Sueños*, Einstein hace una importante contribución a la ciencia con sus estudios relacionados al tiempo, además del surgimiento de la fotografía, la radio, el desarrollo de los métodos de comunicación a distancia y el cinema. Todos muy bien aprovechados por el arte.

Todos estos conocimientos y artilugios empiezan a ser parte de la sociedad, empero, retomemos la importancia de la máquina de escribir en estos momentos, pues ella impulsó la cultura de lectura y también facilitó el crecimiento masificado de la escritura. Ella estaba en la oficina y en la casa como complemento del hogar. La máquina de escribir con sus cualidades físicas, era la más pura representación de la mecanización industrial en la sociedad. Además, era accesible para parte de la población.

Todo este impacto industrial y capitalista que influía en las ciudades, dejó su huella en los distintos movimientos artísticos de principios del siglo XX. De este punto, se puede decir que el

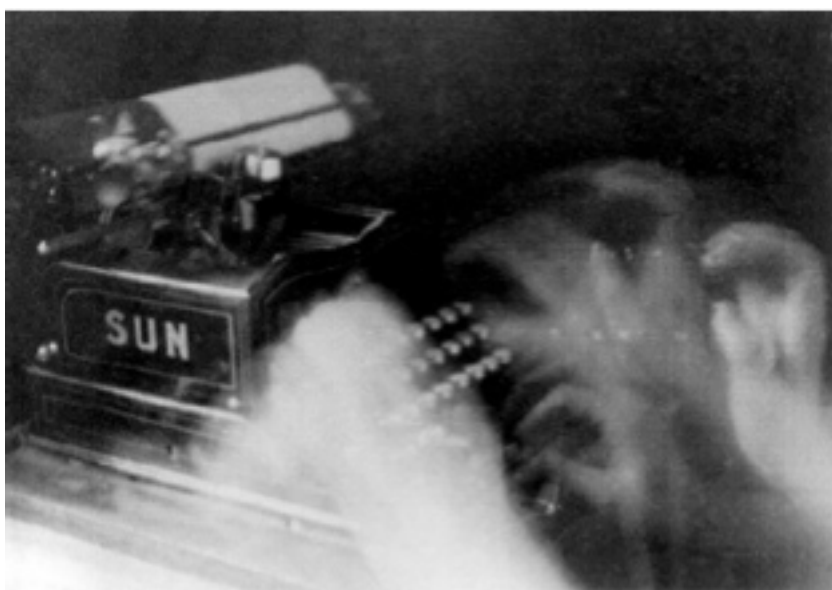
---

<sup>58</sup>MOLINARI. Carlos A. J. *El arte en la era de la Máquina. Conexiones entre tecnología y obras de arte pictórico 1900-1950*, Buenos Aires: Teseo, 2011, p. 79.

<sup>59</sup> Trataremos este autor con más detalle en el capítulo dedicado a la memoria y la máquina de escribir.



Primer Manifiesto Futurista, de Marinetti (1909), fue la piedra angular de la relación hombre, arte, máquina y vida.



*Dattilografa* (1911), de Anton Giulio Bragaglia. Fotografía de la colección The Metropolitan Museum Art.

Aunque el Manifiesto Futurista ha sido presentado en 1909, no fue hasta 1911 en que se produjo por los futuristas una obra dedicada a la máquina de escribir. El cineasta y fotógrafo futurista Anton Giulio Bragaglia presentó la fotografía *Dattilografa* (1911), como fotodinamismo futurista. Para este artista (que colaboró junto a su hermano Arturo), el fotodinamismo era la representación del movimiento, no solamente en su integridad, sino en su pulsión vital más íntima<sup>60</sup>, *Dattilografa* es acción, la mirada del artista al trabajo continuo de la mecanógrafa que se desmaterializa con la máquina en su labor diaria, como así lo indica la estudiosa del futurismo Sabrina Carollo, que observa en esta fotografía que “el cuerpo se desmaterializa a favor de la acción”<sup>61</sup>, siendo este,

---

<sup>60</sup> FABRIS, Ana Teresa. “A captação do movimento: Do instatâneo ao fotodinamismo”. Investigación realizada com uma bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq, p. 73. [traducción propia].

<sup>61</sup> CAROLLO, Sabrina. *Futurismo L'estetica della velocità , il mito del progresso*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 2003, p. 70.

antes que el cuerpo, el sujeto de la fotografía y de la idea futurista.

Este dinamismo que buscaban los futuristas italianos lo encontraban en la máquina (*macchina*), de ahí que en esta fotografía se une a la vez la *macchina da scrivere* con la *macchina fotografica*<sup>62</sup>. Incluso se aplicó en otras artes, como la poesía, donde la experimentación tipográfica estaba vinculada a las posibilidades de la máquina de escribir y de la máquina de imprenta. El italiano Lucio Venna, del grupo futurista florentino<sup>63</sup>, presentó el dispositivo con el cartel publicitario *de la marca Invicta*, llegando inclusive a publicar el *Manifesto per le macchina da scrivere Invicta* (1927).



*Invicta* (1927). Extraído en *Dal secondo futurismo al cartellone pubblicitario*, 1987, de Lucio Venna.

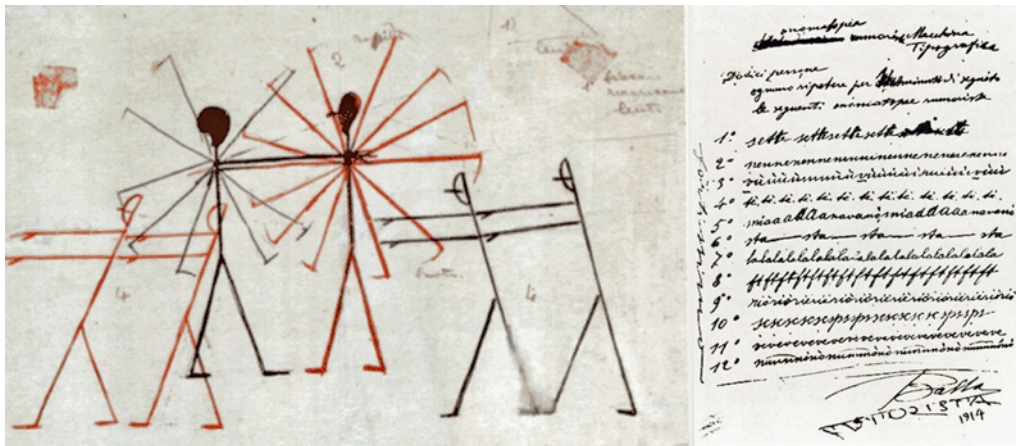
El mismo pintor, Giacomo Balla, concibe para la escena su obra *Macchina tipografica* (“La imprenta”, 1914), donde une a la

---

<sup>62</sup> LISTA, Giovanni. *Futurism and Photography*. London: Merrell Publishers Ltd. 2003 [en línea] [Consulta en: 10 de junio de 2015]. Disponible en: [http://www.stephenpatience.co.uk/Essays/Futurism\\_and\\_Phography.html](http://www.stephenpatience.co.uk/Essays/Futurism_and_Phography.html)

<sup>63</sup> FIDOLINI, Marco. *Dal secondo futurismo al cartellone pubblicitario*. Lucio Venna. Bologna: Grafis, 1987

vez la declamación ruidista de las onomatopeyas repetidas de las letras junto al movimiento mecanicista de doce personas que representaban cada una una parte de la máquina en movimiento, frente a un telón de fondo donde solo pintó una sola palabra en italiano: *tipografica* ("impresión").



Bocetos de la obra escénica *Macchina tipografica* (1914), de Giacomo Balla. A la izquierda, esquema de los movimientos actorales de las piezas de una imprenta, a la derecha, las onomatopeyas ruidistas que se declamarían<sup>64</sup>.

El mismo Balla apreció también el valor estético de una máquina de escribir, no solo por su función, cuando en su texto *Universo futurista* (1918), le encontraba más valor arquitectónico que los proyectos premiados en academias y concursos: «La macchinetta da scrivere è più architettonica dei progetti edilizi premiati nelle accademie e nei concorsi»<sup>65</sup>

En esta asociación de lo tipográfico con la máquina de escribir, se encuentra el artista futurista Farfa (pseudónimo de Vittorio Osvaldo Tommasini) donde incorporó en su poema *Le rondini* ("Las golondrinas", 1933) un paralelismo metafórico, fonético y tipográfico, entre el sonido dinámico de las golondrinas en el despertar del amanecer, como si teclearan una

<sup>64</sup> Imágenes extraídas [En línea] [Consulta en: 10 de junio de 2015]. Disponible en: <http://kunst-modernisme.blogspot.com.es/p/futurisme.html>

<sup>65</sup> Citado por DE FUSCO, Renato. *Made in Italy: Storia del design italiano*. Firenze: Altralinea Edizioni. 2014, p. 45

máquina de escribir, como así lo expresan estos dos versos del poema: “DATTIlografavano il risveglio / DETTATO DAIl’aurora.”<sup>66</sup>

Otro futurista, Fedele Azari, escribió el texto *Vita simultanea futurista* (1927), y, en el apartado *Esempi di vitas simultanea* (“Ejemplos simultáneos de la vida”), nombra la foto de una mecanógrafa, metida en el agua hasta la cintura escribiendo.

(..) El año pasado se pudo ver en una playa de las más concurridas, una dactilógrafa que se bañaba mojándose hasta las caderas mientras batía a las respuestas postales con una máquina de escribir en una mesa inflable flotante<sup>67</sup>.

Ya desde otro movimiento vanguardista como el dadaísmo, en 1913, Marcel Duchamp expone en Nueva York sus primeras obras bajo el nombre de *readymade*, término utilizado para definir su arte encontrado. A partir de esta serie, el artista buscó la aproximación entre arte y realidad, sacó provecho de objetos de consumo cotidiano, prefabricados o producidos industrialmente para elaborar piezas artísticas que serían llevadas a galerías o museos.

Probablemente, entre las piezas producidas para la *readymade*, sean el *Orinal* y la *Rueda de bicicleta* las obras más conocidas por el público. Empero, Duchamp tiene obras específicas dedicadas a la máquina de escribir producidas en su período en la ciudad estadounidense de Nueva York.

En 1916, el *readymade* aún está lejos de constituirse en emblema del radicalismo duchampiano. Se define entonces esencialmente por su carácter humorístico y doméstico (Duchamp vive rodeado de sus objetos elegidos, e incluso

---

<sup>66</sup>Citado por DEIDIER, Roberto. *La poesia: lettura e comprensione*. Roma: Armando Editore, 1998. p. 70

<sup>67</sup> Traducción del texto *Vita Simultanea Futurista*, 1927.

realiza en su taller de Nueva York un nuevo ejemplar de su *Rueda de bicicleta*). El readymade puede, de este modo, ser declarado “enfermo” o aún más sencillamente “flojo”, a semejanza de Traveler’s Holding Item [Plegable de viaje] compuesto por la funda de una máquina de escribir Underwood que realiza en 1916 (Pensaba que sería una buena idea introducir la flexibilidad en el readymade)<sup>68</sup>.

Para Ramírez, la obra de Duchamp, una cubierta blanda de una máquina de escribir, exhibida de manera inflada con la marca visible, hacía pensar al espectador que había una máquina de escribir allí. Sin embargo, el artista juzgaba la cubierta similar a una falda femenina, considerando lógico que el espectador debía agacharse para mirar lo que había bajo la funda *Underwood*.



*Pilant de Voyage* (1916), Marcel Duchamp.<sup>69</sup>

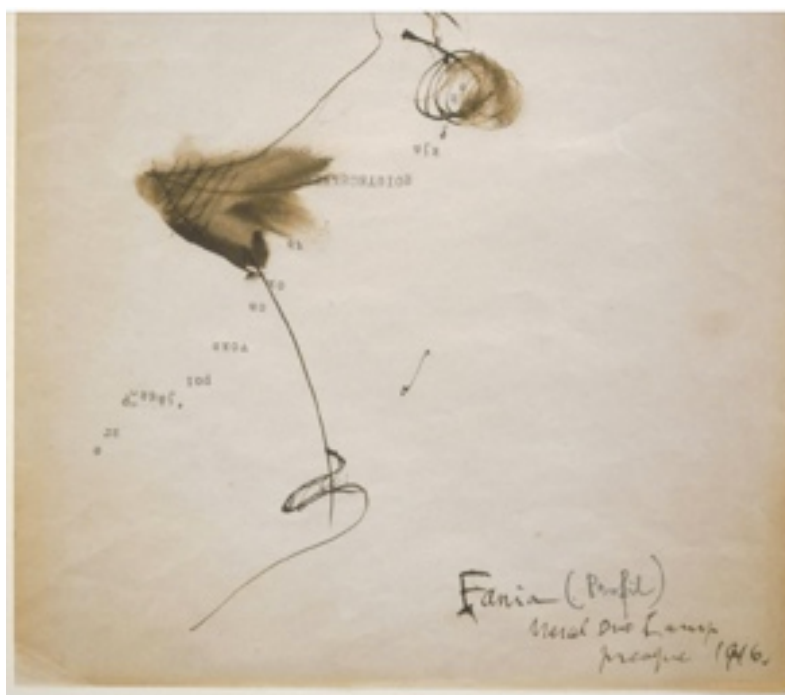
La falda femenina a la que Duchamp se refería era la de la actriz Beatrice Wood que conoció, a través del músico Edgar Vàrese cuando se encontraba en un hospital. El músico había sido víctima de un taxi mientras esperaba el autobús. Según

---

<sup>68</sup> MARCADÉ, Bernard. *Marcel Duchamp. La vida a crédito*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008, p. 151.

<sup>69</sup> *Extraído de Centre Pompidou*. [En línea] [Consulta en: 11 de junio de 2015]. Disponible en: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cg9Kqa/rdqRdL5>>

Marcadé (2008), desde la llegada a Nueva York, Duchamp integra la máquina de escribir en su reflexión sobre el lenguaje. En la fiesta de Noche Vieja de 1915, retrata a Fania Marinoff, la compañera de Carl van Vechten, usando la máquina de escribir de los Arensberg<sup>70</sup>.



*Fania (1915). The Louise and Walter Arensberg Collection, Extraído de Philadelphia Museum, 1950<sup>71</sup>.*

Para crear esta visión de "retrato" de la estrella del cine mudo ruso Fania Marinoff - esposa del fotógrafo de celebridades Carl Van Vechten - Duchamp escribió letras sin sentido, mientras tiraba la hoja de papel hasta que la máquina de escribir obtuviera algo parecido a un perfil que luego embelleció con pluma y tinta. Este es un ejemplo temprano y clásico de la influencia de Nueva York sobre el artista, con su ligereza y juegos de palabras, su dependencia antirracional sobre las operaciones del azar, y su nariz-hojeando en técnicas artísticas tradicionales<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> MARCADÉ, Bernard. *Marcel Duchamp. Puentes entre la alimentación y el/ Bridges Between Feeding and*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008, p. 151.

<sup>71</sup> [En línea] [Consulta en: 11 de junio de 2015]. Disponible en: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51629.html?mulR=117524650941>> ,

<sup>72</sup> Fania. Philadelphia Museum, [en línea]. [consulta en: 02 de diciembre de 2014]. Disponible en: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51629.html>> [traducción propia].

En 1960, con ocasión de la exposición *Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain*, en la *D'Arcy Galleries* de Nueva York, Duchamp tenía la función de organizar la exposición y escribe a André Breton una carta donde describe detalladamente la instalación que ha imaginado.

Para darle una idea de la preparación, lo enumero aquí. Vernissage solamente: una echadora de cartas (profesional que ha estado ocupada toda la noche). Para siempre:- 3 gallinas blancas (vivas) en un armario transformado en gallinero. / - Un rayo de sol de la puesta (o la salida). / - Una cinta de magnetoscopio especialmente grabada: una niña haciendo lamentables ejercicios de piano en la casa vecina. / - Proyección en el techo de un naipe de tarot (Arcano 17). / Una manguera de riego serpenteado con descuido por toda la galería./Vía de ferrocarril eléctrico en una vitrina sobre la calle. / - Cada cuadro lleva su pequeña bandera (nacionalidad del artista). / Un espero entre casi todos los cuadros. / 4 péndulos (uno en cada habitación) con horas diferentes. / - Un par de morillos con madera ligeramente quemada sin chimenea. / - Una máquina de escribir estilo 1900./-Un gran tarro de farmacia (verde, rojo, amarillo). / - La hoja de tabaco en el exterior. / Paquetes de cigarrillo pegados en un vidrio interior. / -Aparato para fichar el ingreso a la fábrica<sup>73</sup>.

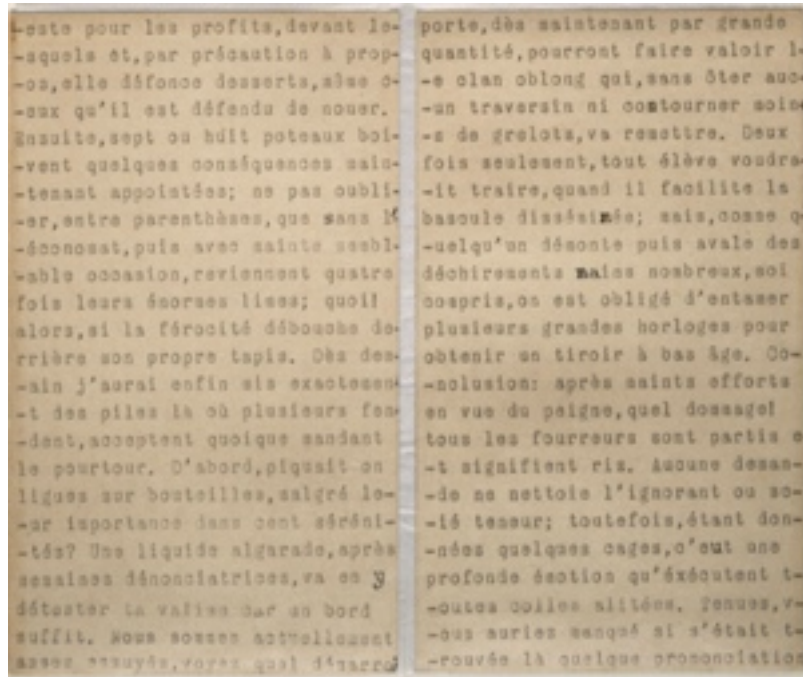
Marcel Duchamp en el principio del arte postal, presenta una obra bajo la influencia de su experiencia con la máquina de escribir. La pieza postal *Rendezvous du Dimanche 6 Février 1916 à 1 h 3/4 heures midi après* (1916) es un conjunto de cuatro tarjetas postales con un texto escrito a mano y posteriormente transcrito en una máquina de escribir *Underwood*, adquirida a principios de este mismo año.

El trabajo consta de dos partes. La primera de ellas es el título en la parte frontal de una postal. Es principalmente programática y hace referencia a una reunión, con el día y la hora, pero sin un lugar de aviso. Para el lector y público: el arte moderno significa ser encontrado en cierto tiempo, pero sin lugar o lugares instituidos. El arte que tiene lugar, en ese tiempo, se produce en un acto, no como producto.

---

<sup>73</sup> MARCADÉ, Bernard. Marcel Duchamp. *Puentes entre la alimentación y el Bridges Between Feeding and*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008., p. 151.

El espacio del arte tradicional se estaba disolviendo. A partir de entonces, el arte tiene lugar en todas partes, en cualquier momento, con la ayuda de todos. La segunda parte, es la obra en sí, que consiste en la postal, una tontería escrita mecánicamente<sup>74</sup>.



*Rendezvous du Dimanche 6 Frèviere* (1916). The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950,<sup>75</sup>.

Man Ray, fue artista estadounidense que mantuvo contacto y colaboró con Duchamp participando de la revista *New York Dada*. La amistad con Marcel Duchamp fue de extrema importancia para su formación, en el mismo período pasa a frecuentar la galería 291 del grupo *Photo Secession* del fotógrafo *Alfred Stieglitz* (1864-1946).

La galería era un espacio abierto para los artistas y el público, era como un campo de batalla para novedosas ideas en el arte y libertad de creación. El grupo defendía el abstraccionismo y las posibilidades en el arte, en la

<sup>74</sup> RIES. Marc. "*Rendezvous: The Discovery of pure sociality in earl net art*". [en línea]. [consulta en: 03 de diciembre de 2014]. Disponible en: <[http://143.50.30.21/static/publication09/np\\_ries\\_09.pdf](http://143.50.30.21/static/publication09/np_ries_09.pdf)> [traducción propia].

<sup>75</sup> Extraído de Philadelphia Museum [En línea][Consulta en: 11 de junio de 2015]. Disponible en: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51726.html?mulR=492%7C157>>



fotografía. Este movimiento trajo para Nova York artistas del arte moderno europeo, como Auguste Rodin, Henri Matisse, Paul Cézanne, Pablo Picasso, entre otros. La proximidad entre la fotografía y la pintura, hizo que el joven Man Ray admirase el trabajo de Stieglitz, lo que vino a despertar el deseo de experimentar otro lenguaje: la fotografía<sup>76</sup>.

Man Ray se trasladó a Paris pasando a colaborar con los movimientos dadaísta y surrealista. En uno de sus trabajos regala a los surrealistas una fotografía con su mirada hacia la mujer del cuello blanco. En las fotos solamete hay una mujer, Simone Breton-Collinet, compañera de André Breton fundador del surrealismo. Ella es la mecanógrafa, la que transcribe, como una buena secretaria los sueños de los hombres surrealistas. Man Ray reproduce en su imagen la mirada de la época hacia la mujer, aunque representaba una fotografía destinada al movimiento de vanguardia surrealista.

Es bastante curiosa la fotografía producida por Man Ray, cuando hay una comprensión de las circunstancias históricas por la que pasaba aquella sociedad, el papel sacramentado de la secretaria y su función frente a un grupo predominantemente masculino. Esta idea fue retomada por distintos artistas, a través de poesías, novelas y piezas de arte. Es la voz del hombre que se transforma en palabras, a partir de las manos delicadas y suaves de las mecanógrafas. Simone Breton-Collinet transcribe las ideas surrealistas, su papel en esta imagen es consolidar y dejar el legado histórico del hombre surrealista.

---

<sup>76</sup> TEIXEIRA, Irenides. *Experimentação e fotografia: sentidos comuns às inquietações de Man Ray*. (EN) Cena. A Saúde mental em movimento. [en línea]. [consulta en 02 de diciembre de 2014]. Disponible en: <<http://ulbra-to.br/encena/2013/03/25/Experimentacao-e-fotografia-sentidos-comuns-as-inquietacoes-de-Man-Ray>> [traducción propia].



Dos fotografías de Man Ray del Grupo Surrealista (1924). Aparece en el centro Simone Breton-Collinet, junto a Morise, Vitrac, Boiffard, Breton, Eluard, Naville, De Chirico, Soupault, Desnos y Baron. Extraídas de GAËTAN PICON. *Diario del Surrealismo 1919-1939*. Skira-Ediciones Destino, Genève, 1981.

También colaboradora del movimiento surrealista, Elisabeth Lee Miler, empieza sus trabajos a los quince años. Como modelo de la revista *Vogue*, en los años de la década de 1920. Posteriormente se traslada a París donde intenta obstinadamente trabajar como aprendiz de Man Ray. Su

insistencia e investigación le convierte en fotógrafa artística llegando a poseer su propio estudio en la capital francesa.



*Piano by Broadwood* (1940), Lee Miller. Extraído de Lee Miller archives<sup>77</sup>.

En su período como fotoperiodista produjo una serie de imágenes dedicadas a objetos destrozados, encontrados en el período de la segunda guerra mundial. En 1940, retrata los escombros de un bombardeo en Londres. La primera imagen fue un piano destrozado, cuya fotografía llamó *Piano by Broadwood* (1940). Una segunda fotografía fue producida a partir del encuentro de la fotógrafa con una máquina de escribir; *Remington Silent*, producida por Miller, en 1940, y publicada en la revista *Glory Grim*, en 1941.

---

<sup>77</sup> [En línea] [Consultado en: 11 de junio de 2015]. Disponible en web:<<http://www.leemiller.co.uk/media/Lee-Miller-s-daily-journeys-around-London-during-the-Blitz-yielded-some-of-her-most-striking-Surrealist-images-The-piano/Zq1NIgLHIBhXAfuCDJTkw..a?ts=3oeFOKNL3rA4p2HHRVltOA..a>>

Lee Miller hacía fotografías de guerra en el bombardeo de Londres, publicado por Ernestine Carter Grim Gloria con el título *Fotos de Gran Bretaña bajo fuego* (1941), demuestran, efectivamente, lo que para Susan Sontag es como como "una belleza en ruinas". Las fotografías de Miller se pueden considerar estéticamente significativas teniendo en cuenta sus antecedentes surrealista y mediante el análisis de sus imágenes dentro del contexto de la teoría de André Breton con la "belleza convulsiva"<sup>78</sup>.



*Remington Silent* (1940), Lee Miller. Extraído de Lee Miller archives<sup>79</sup>.

Ningún artilugio representó tanto la labor periodística de Miller como la máquina de escribir. Cuando la fotógrafa registra con su cámara la máquina rota, en un periodo de guerra, representó a todos los profesionales dedicados a la prensa obligados a callarse, y la dificultad de presentar las noticias en el frente de guerra. Esta fotografía es una imagen con fuerte carga simbólica y relaciona el trabajo de denuncia que tenía el

---

<sup>78</sup> HILDITCH, Lynn. A surreal landscape of devastation: an analysis of Lee Miller's Grim Glory photographs of the London Blitz. [en línea]. [consulta: 26 de noviembre de 2014]. Disponible en: <<http://www3.csj.ualberta.ca/imaginations/wp-content/uploads/2013/08/hilditch.pdf>> [tracución propia].

<sup>79</sup>[En línea][Consultado en: 11 de junio de 2015]. Disponible en web <[http://www.leemiller.co.uk/media/The-Remington-Silent-was-a-much-valued-typewriter-because-of-its-quietnessThe-bombs-have-indeed-made-thi-onesilent-/SdN00z1gFAGklep6zqhxxg..a?ts=zigE0S\\_u55I-YggFeEwoDA..a](http://www.leemiller.co.uk/media/The-Remington-Silent-was-a-much-valued-typewriter-because-of-its-quietnessThe-bombs-have-indeed-made-thi-onesilent-/SdN00z1gFAGklep6zqhxxg..a?ts=zigE0S_u55I-YggFeEwoDA..a)>

periodista de aquel período. La máquina se había roto en el silencio del bombardeo.

Esta atracción de los objetos, incluso en su propio desuso, quedó plasmado por el texto *The Object in Surrealism* (“El Objeto en Surrealismo” London Bulletin nº 19-20, junio 1940) del artista surrealista británico Conroy Maddox, que señalaba el carácter poético del “objeto que ha dejado de funcionar” y que “el delirante objeto-imagen del surrealismo perturba el reposo, abre una brecha, trae sangre, desacredita por completo el mundo de la realidad inmediata (...)Son objetos que reflejan un universo traído de nuevo a la vida”.<sup>80</sup> Prueba de ello es su obra *Onanistic Typewriter* (“Máquina de escribir onanista”, 1940), que consiste en una máquina de escribir pintada de blanco sobre un lujoso cojín rojo, donde sus teclas son clavos afilados (“uñas puntiagudas” para el autor) con un papel negro en el carro de la máquina, con una débil línea ondulada de sangre.

La obra refleja a la vez una atracción-repulsión ante un teclado pensado para escribir, pero que su escritura emerge ya no de la tinta, sino de la sangre imaginada de los dedos al teclear. El autor ha manifestado este deseo que le incita su obra para tocarla:

No puedo negar el incontenible deseo que siempre he sentido de unirme activamente a la existencia de este objeto, algo que probablemente explica que estas uñas afiladas me provoquen el efecto de un *estenógrafo fantasma* que, en gastos de puro silencio, escribe en el negro papel una débil espiral de sangre<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> MADDOX, Conroy. “El Objeto en Surrealismo” en GUIGON, Emmanuel. *El Objeto Surrealista*. IVAM Centre Julio González, Valencia, 1998, pp. 164-165.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 165.



*Onanistic Typewriter* ("Máquina de escribir onanista", 1940) de Conroy Maddox y primer plano del propio artista tecleando su obra, fotografiado por Wendy Ryan (2002). Imágenes extraídas del libro *El Objeto Surrealista* (IVAM, 1998) y *The Scandalous Eye: The Surrealism of Conroy Maddox* (2003), de Silvano Levy.

Entre los surrealistas, Óscar Domínguez pintó en óleo sobre lienzo el *Souvenir de l'avenir* (1938). Esta pintura es considerada como parte de la fase cósmica del artista, igualmente apreciada como la etapa más valorada del pintor pues consigue, a través de sus pinturas, presentar un mundo desmaterializado. Domínguez aporta al movimiento surrealista el automatismo gestual, procedimiento que Breton consideraba similar al proceso de trabajo de un limpiador de cristales.



Otra versión de *Souvenir de l'avenir* (1938) de, Óscar Domínguez<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Imagen extraída en GARCÍA BARBA, Federico. *Cacarias y sus habitantes, los cacaréanos*, 2007 [en línea] [consulta en: 19 de febrero de 2015]. Disponible en: <http://www.garciabarba.com/islasterritorio/page/22/>

La imagen surrealista de Oscar Domínguez presenta este espacio glacial, donde la máquina se encuentra sola, sin la presencia del hombre. La máquina de escribir pasa de ser objeto a ser un elemento de la naturaleza surrealista, pues de sus teclas prolongadas surgen flores, con colores fríos y luces espectrales para componer la obra.



*Souvenir de l'avenir* (1938). de Óscar Domínguez. Extraída de *Óscar Domínguez Antológica 1926-1957*, (1996) exposición comisariada por Ana Vázquez de Parga en el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas).

La pintura cósmica de Óscar Domínguez anticipa lo que más tarde se llamaría «pintura gestual», practicada más adelante por los expresionistas abstractos estadounidenses como De Kooning, Pollock o Kline. Domínguez realiza pocas obras con este novedoso método. La pintura de este momento de Óscar Domínguez se caracteriza por el temblor, como el Temblor del cielo escrito por Huidobro<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> Óscar Domínguez entre 1938-1942, *el experimentador infatigable*, [en línea] [consulta en: 19 de febrero de 2015]. Disponible en: <[http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/5/DGOIE/PublicaCE/docsup/OSCAR\\_DOMINGUEZ\\_Capitulo8.pdf](http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/5/DGOIE/PublicaCE/docsup/OSCAR_DOMINGUEZ_Capitulo8.pdf)>.

Pasado el período de guerra con el mundo polarizado, los países adeptos a política económica capitalista veían aumentar el consumo. Además, la sociedad postsegunda guerra también sentía el desarrollo técnico de la industria de la adquisición, atrayendo más artilugios al hogar. En EUA, las personas consumían cada vez más comidas ligeras en *fast-foods* y el arte también absorbía estas informaciones con una producción que introducía el consumo masivo del arte.

*Richard Milton* a través de correspondencia, en 1957, definió que los principios centrales de esta nueva sensibilidad artística, se trataban de un arte popular, transitorio, consumible, de bajo coste, producido en cantidades masivas, joven, espirituosa, sexy y además un gran negocio<sup>84</sup>. Al lado de Hamilton, los demás artistas y críticos del *Independent Group* lanzaron las bases de la nueva expresión artística, que se aprovecha de los cambios y de la amplia posibilidad aportada por la visión moderna que aprovecha otros espacios para la difusión de obras artísticas.

Esta nueva sensibilidad artística que fluía en Norteamérica era el *Pop Art* y entre sus exponentes estaba *Claes Oldesburg*. El artista sueco vivió su vida en Estados Unidos, pues su padre era funcionario del consulado de Suecia. Allí terminó la carrera en historia del arte y montó un estudio para producir ilustraciones. El consumo y hábito alimenticio fue parte fundamental en su proceso creativo, produciendo juguetes, comida de plástico y los más diversos artilugios que eran expuestos en su estudio. Basado en su serie de objetos producidos en vinilo, el artista realizó, en 1963, la pieza *Soft Typewriter*.

---

<sup>84</sup> *Arte pop*. [en línea] [consulta en: 26 de enero de 2015]. Disponible en: < <http://enciclopedia.itaucultura.org.br/termo367/arte-pop> > [traducción propia].





*Soft Typewriter, Claes Oldenburg (1963). Extraído de Learning to look at paintings, 1997, de Mary Acton.*

A partir de 1964, Oldenburg incluye en sus obras, proyectos monumentales producidos específicamente para el espacio público. Para estos proyectos el artista tuvo la colaboración de la escultora danesa *Coosje Van Bruggen*. Su primer trabajo relevante con estas características fue producido en 1969, para la Universidad de Yale, y consistía en un pinta labios, enclavado en un tanque de guerra.

“

En 1999, la pareja de artistas produjo una pieza dedicada a la máquina de escribir, sin embargo, su función más que recordarla tal cual, en realidad hace una recuperación de la cultura del artilugio así como de los objetos que orbitaban la máquina de escribir. Estos objetos permitían que la labor de la escritura táctil fuese más fácil. Entre las obras visuales dedicadas a la máquina de escribir, presentadas en este apartado, esta es la única que habla de ella sin recurrir a su imagen.

*Typewriter-eraser*, es una pieza que alude al recuerdo del trabajo de la escritura. Sin duda, aquellos que estuvieron en alguna oficina ejerciendo el trabajo de mecanógrafo o

mecanógrafa, utilizaron la goma de borrar específica para la máquina de escribir. Es una escultura con la función de acceder a los recuerdos de aquellos que en algún momento utilizaron la máquina en su cotidiano laboral u hogareño.



*Libstick* (1969) *University Yale, Cennecticut*,  
Foto: Michael Marsland/Yale University<sup>85</sup>

La pieza en larga escala *Typewriter-eraser*, es en verdad el resultado final de una serie dedicada a la goma de borrar para textos producidos en máquina de escribir, iniciada por Oldenburg en los años de 1970. La primera obra relacionada al tema es en litografía sobre papel, producida en tres colores, seguidos por dos trabajos más producidos en 1975 y 1976.

---

<sup>85</sup> [En línea] [Consultado en: 11 de julio de 2015]. Disponible en: <<http://admissions.yale.edu/lipstick?format=large>>.



*Typewriter-eraser* (1999) Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen. National Gallery of Art Sculpture Garden<sup>86</sup>.



*Typewriter-eraser* (1970). Credit line Gift of Kenneth E. Tyler, 1985. Extraído de Walker Art Center.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> [En línea] [Consultado en: 11 de junio de 2015] disponible en: <<http://www.nga.gov/feature/esculpturegarden/sculpture>>.

<sup>87</sup> [En línea] [Consultado en: 12 de junio de 2015]. Disponible en: <<http://www.walkerat.org/collections/artworks/typewriter-eraser-1>>.



*Pile of Erasers*, (1975). Credit Line Gift of the artist, Extraído de Walker Art Center<sup>88</sup>.



*Colossal Eraser on Alcatraz Island* (1976). Credit Line Gift of the artist, 1988. Extraído de Walker Art Center<sup>89</sup>.

Las obras producidas por Oldenburg y Van Bruggen ironizan el consumo, transforman un objeto cotidiano, desvirtúan y amplían su función y adquieren, así, así el estatus de obra de arte. Los artistas no solamente modifican el objeto cambiando su

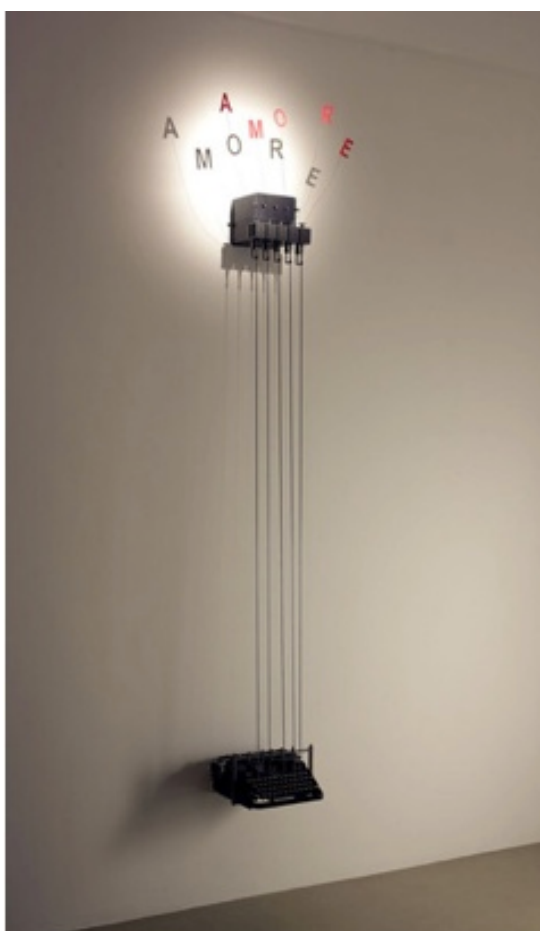
---

<sup>88</sup> [En línea] [Consultado en: 12 de junio de 2015]. Disponible en: <<http://www.walkerat.org/collections/artworks/pile-of-erasers>>.

<sup>89</sup> [En línea] [Consultado en: 12 de junio de 2015]. Disponible en: <<http://www.walkerat.org/collections/artworks/colossal-eraser-on-alcatraz-island>>.

función original (en este caso el de corrector o borrador), sino que adicionalmente, le aportan un valor comercial al llevarlo a espacios expositivos como museos y galerías.

Al plantear este capítulo nos dedicamos a investigar la transmutación de la máquina de escribir. O sea, cómo sus cualidades mecánicas, asociadas al impacto generado en la sociedad moderna, pudo, de alguna manera, influenciar a los artistas. Indagamos como este contexto apoyó a los creadores a transformar el objeto de escritura táctil (la máquina de escribir) en una pieza artística, indicando las transformaciones y desarrollo de la modernidad.



*AMORE-Continental* (1990), Rebecca Horn.  
Extraído de *Studio Trisorio*, Roma 3, 2008<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> [En línea] [Consultado en 18 de agosto de 2015]. Disponible en:  
<<http://www.studiotrisorio.com/hor-amore-continental/>>

En la primera mitad de la década de 1990, la artista alemana Rebecca Horn, produjo tres obras dedicadas a la máquina de escribir. La primera, *Amore-Continental* (1990), presentada en la Muestra Fata Morgana en Venecia, consistió en la construcción de una caja con cinco relés electromagnéticos. Estos pequeños disyuntores ponían en marcha una máquina de escribir de la marca Continental, que escribía de una sola vez las letras que forman la palabra AMOR.

La manera como dispone la máquina de escribir, en esta instalación, situada en la pared, representa la propia extensión del cuerpo. En la parte superior donde están montados los relés electromagnéticos, la artista se propuso simular el cerebro que controla la máquina (la extensión del cuerpo), escribiendo, incansablemente AMOR. El amor para la artista es una expresión de lo personal y de lo íntimo, que prioriza la experiencia afectiva individual frente a una expresión colectiva.

En *Amore-continetal* (1990), Rebecca Horns utiliza una importante función, en aquél momento, de la máquina de escribir para concebir la pieza. Esta función representa la capacidad que tiene la máquina de escribir en transformar una idea o experiencia subjetiva en una representación concreta, a través del proceso de mecanografiar, este proceso altera un concepto interno a partir de la creación de un texto, pasa de una representación personal a una propuesta real que es susceptible a la discusión o reflexión colectiva. También cada golpe de tecla hace oscilar una letra de AMORE, el latido oscilante de las emociones (¿de la máquina Continental? ¿de los sentimientos de uno mismo?).

En su segunda pieza, *Chor der Heuschrecken* (Coro de Langostas, 1991), Horns construyó tres habitaciones próximas:

la primera contenía 40 máquinas de escribir a ritmos distintos, suspendidas en el techo; la segunda habitación era una sala vacía donde no había nada. Finalmente, en la tercera, desarrolló un espacio imposible de entrar, pues había 4000 copas de vino apretadas unas a las otras, dispuestas en listones de madera que se movían, formando una masa trepidante y quebradiza.



*Chor der Heuschrecken* (Coro de Langostas, 1991), Rebecca Horns. Extraído de Galería der Gegenwart, Kunsthalle, Hamburg, 2003.

Esta pieza que fue producida durante la guerra del Golfo, tenía como tema el conflicto y el uso de nuevas armas. En su

planteamiento para la obra, es justo en la sala del medio, la vacía, donde se produce la experiencia central de la obra. Según la artista, las personas que entran en este espacio, vacío y sin conflicto generados por objetos distribuidos en el ambiente, empezaban a moverse en un movimiento tembloroso, donde las máquinas de escribir se convertían en actores que jugaban con el público.



*Blue Monday Strip* (1990), Rebecca Horn.  
Extraído de Guggenheim Museum, 1993.

La última obra de Rebecca Horns dedicada a la máquina de escribir fue proyectada como una instalación, bajo el título *Blue Monday Strip* (1993). En esta instalación Horns propone la liberación de las máquinas de las oficinas, estas máquinas de escribir son las rebeldes, fugadas del espacio de la labor del despacho que en la obra se dedican a la producción de un nuevo diálogo generado por los sonidos del tecleo.



Curiosamente, en algunos momentos claves de la pieza, cae de un dispositivo montado, una especie de lluvia de tinta azul, personifica a un grupo de secretarios que trabajan en la producción de una oficina, en un espacio colectivo. Las máquinas están liberadas, aunque presas por la instalación, son convertidas en objeto artístico, pero la tinta azul en el suelo rememora, a momentos, la real vocación de la máquina de escribir y de donde fueron liberadas. En esta instalación las máquinas se transforman en un cuerpo mecanomófico o máquinas antropomorfas donde el dolor, el deseo y la alusión sexual se hacen presentes.

En la misma década de los 1990, el ordenador personal y sus múltiples funciones ganan más espacio, frente a la máquina de escribir que fue perdiendo su extensión en el hogar y en la industria. Sin embargo, distintas instituciones siguieron haciendo uso de ella debido a su capacidad de indexación, o sea, su validez y marca personal como documentación. Lo más irónico de esta situación es que a finales del siglo XIX fue esta, la misma excusa que presentaron para dudar de su utilización frente a la grafía manual. La máquina creaba un patrón de escritura, mientras que la escritura a puño mantenía la originalidad y validez del texto.

En la mitad de la década de los 1990, la máquina fue abandonada del todo, tirada a la basura como objeto sin valor, como si llegara al fin de su vida útil como objeto. ¿A quién le importaba la máquina de escribir?, si el ordenador estaba conectado a una pantalla. En el ordenador era posible crear y almacenar información, hacer distintos cálculos y además jugar una partida de ajedrez o cartas. El ordenador parecía una herramienta más completa y compleja.

Se *Apple* se responsabilizó de los ordenadores hogareños, fue *Microsoft*, con su sistema operativo *Windows* que popularizó la computadora. La sociedad salía de la era puramente mecánica y entraba en la era digital del hogar. Este fue un momento de transmutación de la sociedad, el dispendio se hacía de manera más rápida, más intensa y el modo de consumo se extendía para patrones mundiales, se expandía en la *era de la globalización*.



*Typewriter Reassembly* (2007) Jeremy Mayer. Extraído de la web del artista<sup>91</sup>.

En esta situación la máquina de escribir fue enviada al olvido. Dejada de lado y destrozada, su relación con el arte y con la vida había sido enviado a las obras literarias, al cajón de los parientes, era artilugio de las personas mayores. Fue abandonada en los recuerdos de aquellos que en algún momento disfrutaran de su uso, pasando de elemento integrador

---

<sup>91</sup> [En línea] [Consulta en: 12 de junio de 2015]. Disponible en: <<http://jeremymayer.com/gallerymain.asp?GalleryID=41158&AKey=23SVCF6T>>

de la sociedad moderna a artilugio representante del viejo y antiguo.

Basado en la transformación de esta sociedad y en la decadencia de la máquina de escribir, a partir de la fragmentación de la máquina rota, el artista *Jeremy Mayer* trabajó con la máquina de escribir. Se podría decir que Mayer es un representante del *homo faber*, un inventor de máquinas. Su proyecto *Typewriter Reassembly* tiene por recto la labor continúa de sacar el máximo provecho de los contenidos internos instauradores de las ideas.



*Typewriter Reassembly* (2007) Jeremy Mayer. Extraído de la web del artista<sup>92</sup>.

Para el artista mirar un fragmento de la máquina de escribir le permite la reflexión en todas sus obras<sup>93</sup>. Mayer desarrolla cada una de sus esculturas a partir de una primera pieza, al mirarlas

---

<sup>92</sup> *Idem*.

<sup>93</sup> MAYER, J. CNET News. [en línea] [consulta en: 28 de abril de 2011]. Disponible en: <[http://news.cnet.com/8301-30252\\_3-20020370-246.htm](http://news.cnet.com/8301-30252_3-20020370-246.htm)>.

accede a sus memorias que automáticamente gestionan una forma que será la base de producción de una nueva escultura. Otra característica del artista en la composición de las obras, es que todo ensamblado está hecho también con alteraciones de piezas originadas de la máquina de escribir.



*Typewriter Reassembly* (2007) Jeremy Mayer. Extraído de la web del artista<sup>94</sup>.

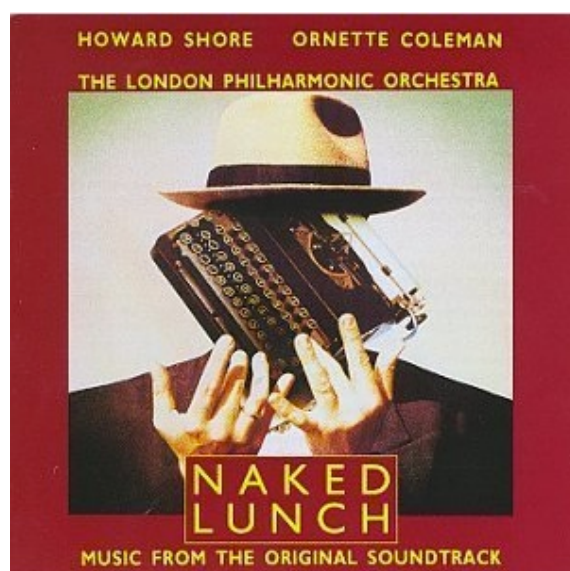
Uno de los más extraordinarios procesos de transmutación de la máquina de escribir propuesto en una obra, se puede apreciar en la película *Naked Lunch* (“El almuerzo desnudo”, traducción oficial de la película en castellano), de 1991. David Cronenberg se basó en el libro de Franz Kafka, *La Metamorfosis*, pues la máquina de escribir pasa por un proceso de mutación hasta transformarse en un insecto.

La metamorfosis, en *Naked Lunch*, es la angustia del escritor escenificada por la lucha consciente entre el novelista y su

---

<sup>94</sup> *Idem.*

proceso de creación. Para el escritor, la máquina de escribir es el medio de comunicarse con el mundo, de transponer las ideas del imaginario pasando del mundo abstracto al concreto, transmitiendo al papel sus pensamientos de manera lógica y ordenada.



Portada del Compact Disc *NAKED LUNCH* (1991), Howard Shore, Ornet Coleman, The London Philharmonic Orchestra,<sup>95</sup>.

El insecto de la película es la antítesis del propuesto en el libro *La metamorfosis*. Mientras que en Kafka la mutación del ser lo aparta de la sociedad en una situación de opresión, aunque reflexione acerca de la condición humana, *Cronenberg*, rechaza la propuesta kafkiana donde promueve la redención de *la metamorfosis*, presenta una máquina que cobra vida y tiraniza al escritor.

La película está desarrollada como una metaficción, donde el inconsciente del protagonista emerge y se concreta a través de la máquina de escribir, la cual a partir de su transformación

---

<sup>95</sup> Extraído de IMDb (Internet Movies Database), [En línea] [Consultaen: 12 de junio de 2015]. Disponible en: <[http://www.imdb.com/media/rm3561004288tt0102511?ref\\_=tt\\_pv\\_md\\_5](http://www.imdb.com/media/rm3561004288tt0102511?ref_=tt_pv_md_5)>

influye en todas las decisiones tomadas por el personaje a lo largo del film.



Fotograma de la Película *Naked Lunch* (1991). David Cronenberg.

Otros artistas que modificaron la máquina de escribir estimulados por el avance en la exploración del arte y los nuevos medios, han sido *Christa Sommer y Laurent Mignonneau*, investigadores de arte interactiva de la Universidad de Linz, Austria. Su pieza *Life Writer* de 2005, explora el contacto del espectador con la vieja máquina de escribir, donde el resultado de cada texto producido son diferentes criaturas basadas en un algoritmo genérico que determina su comportamiento y movimiento. El dispositivo interactivo permite asociar el acto de mecanografiar a la construcción de una nueva ecología, compuesta de pequeños seres desarrollados a partir de composiciones matemáticas.

Entre todas las piezas dedicadas a la máquina de escribir, la de Sommer y Mignonneau es la única que presenta un procedimiento híbrido, es decir, es una obra que utiliza los recursos mecánicos de la máquina asociada a la programación informática que genera caracteres que se mueven en el papel.



*Life Writer* (2005). Extraído de *Interactive Art Reshearch*, 2009.

La máquina de escribir tiene aquí la función de traer vida, mediante la escritura táctil, mientras que antiguamente los personajes ganaban vida, textura y sonido a través de la idea de los escritores. Específicamente en este trabajo, otros elementos ganan movimiento, pasando del silencio de la lectura, generador de una image subjetiva con las letras, hasta los microorganismos en movimiento que llegan al espectador por los ojos.



*Life Writer* (2005). Extraído *Interactive Art Reshearch* (2009). Christa Sommerer & Laurent Mignonneau.

En las artes visuales, la obra más reciente dedicada a la máquina de escribir que investigamos, estuvo en la Exposición

*Mal-Entendidos [misundertandings]*<sup>96</sup> de la artista Rivane Neuenschwander, en el Museu de Arte Moderna de São Paulo. La exposición consiste en:

Principio elocuente: un alfabeto comestible con letras compuestas en diagramas horizontales, con 26 condimentos y comida en polvo, se encuentra yuxtapuesto en palabras cruzadas con letras esculpidas en naranjas y limones, ordenadas en arquitecturas laberínticas y delante de dibujos con máquina de escribir que contenían solamente números y puntuaciones. Todo parece emerger de una crisis de la representación y sus códigos, del lenguaje y de sus alfabetos, además del deseo de desarrollar alternativas que no descartasen la reja (sea geométrica, arquitectónica, científica o lingüística, pasen también por el error, el malentendido, el orgánico, el acaso, el afecto y la vida real)<sup>97</sup>.



Vista de la instalación, Fondazione La Biennale di Venezia. (2005). Foto: Vicente Mello. Extraído de *Mal-Entendidos [misunderstandings]*, 2014. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Rivane Neuenschwander propone dos obras relacionadas a la máquina de escribir. La primera, realizada en la Bienal de

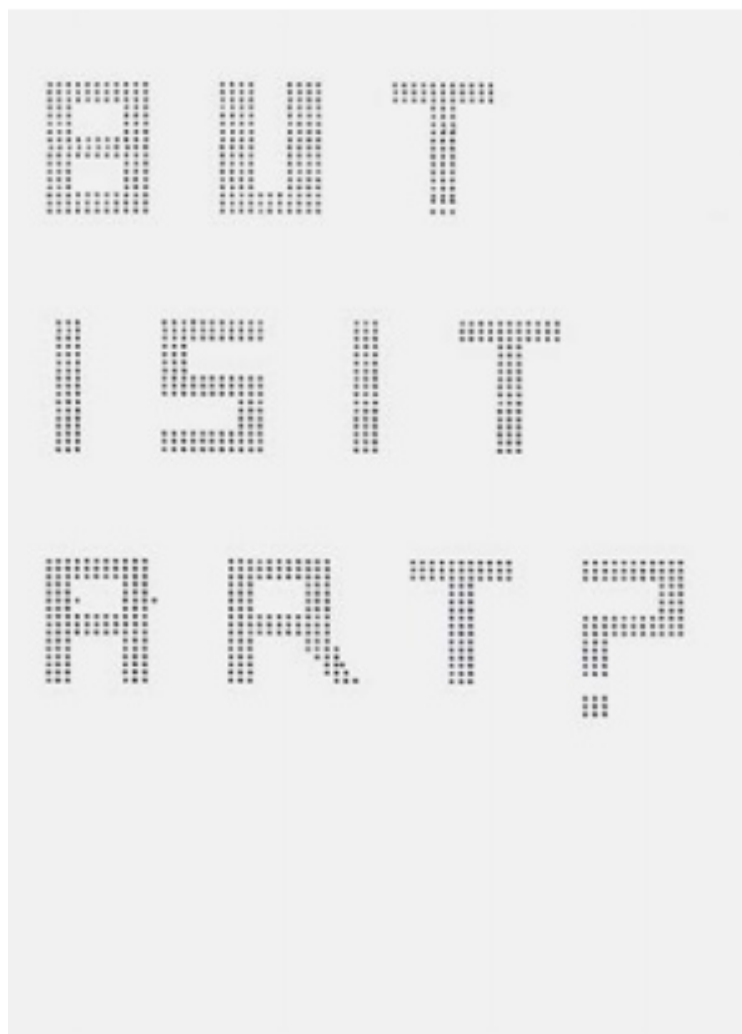
---

<sup>96</sup>El catálogo de la exposición esta disponible online a través de la dirección: [http://mam.org.br/wp-content/uploads/2015/01/RIVANE\\_MioloFinal\\_spreads\\_baixa.pdf](http://mam.org.br/wp-content/uploads/2015/01/RIVANE_MioloFinal_spreads_baixa.pdf)

<sup>97</sup> VILLELA, Milú, *Mal-entendidos [Misunderstandings]*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de, pp. 5-6, 2014 [traducción propia].



Venecia, en 2005. Para esta obra, la artista deja en el espacio expositivo una serie de mesas con máquinas de escribir y papel. Las letras fueron cambiadas por puntos y números, y las máquinas preparadas para que los visitantes pudiesen interactuar con el espacio, dibujaron y colgaron posteriormente el papel en la pared.



Muestra de la obra *Sano y Alterado* (2014), Extraído de *Mal-Entendidos [misunderstandings]*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.

Su segunda obra, *Sanos e Alterados*, presentada en 2014 en la exposición del *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, presenta una serie de 25 dibujos, resultantes de la primera exposición en Venecia. Estos dibujos están divididos en dos conjuntos de líneas: la superior, con diseños producidos

solamente por los visitantes de la exposición de 2005; y la inferior, con dibujos de los visitantes que sufrieron intervenciones de la artista.

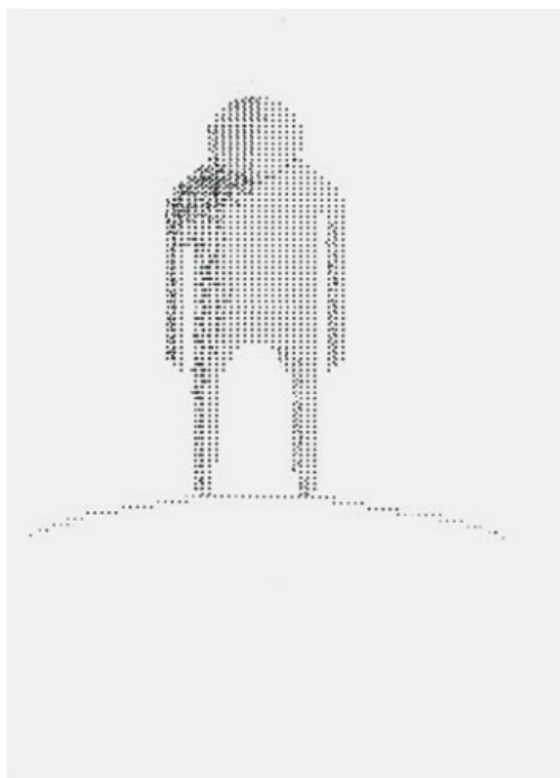
El desafío de la comunicación se presenta al espectador a través de la máquina y de la escritura, y así mismo él, el espectador, busca alternativas para expresarse a través del dibujo y del texto<sup>98</sup>. Su obra muestra el deseo de la artista de jugar con los estados de ánimo del sujeto, entre el sano y el alterado. Sin embargo, no tiene la intención de indicar quién es el sano o el alterado.



Muestra de la obra *Sano y Alterado* (2014).  
Extraído de *Mal-Entendidos [misunderstandings]*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.

---

<sup>98</sup> VILLELA, Milú, "Mal-entendidos [Misunderstandings]", Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, p. 12, 2014 [traducción propia].



Muestra de la obra *Sano y Alterado* (2014).  
Extraído de *Mal-Entendidos*  
[*misunderstandings*]. Museu de Arte  
Moderna de São Paulo, 2014.

Cuando nos deparamos con los cuadros producidos en la obra *Sano y Alterado* de Rivane Neuenschwander, sentimos la necesidad de profundizar en nuestra investigación, otros artistas que dedicaron su tiempo a producir piezas donde la máquina de escribir con su tipomorfía<sup>99</sup>, auxilia el desarrollo de obras puramente pictóricas o retoma la función inicial de la máquina de escribir, produciendo caracteres al tacto, para construir poemas visuales.

---

<sup>99</sup> El término tipomorfía fue acuñado por el profesor, investigador e artista visual Omar Khouri en una entrevista acerca de la utilización de la máquina de escribir en la poesía concreta. Omar Khouri trabajó directamente con los poetas concretos y editó distintas revistas sobre el tema. El concepto de Tipomorfía será presentado en el siguiente subcapítulo.

### 2.3 La tipomorfía en la máquina de escribir

Lo más curioso del uso de la máquina de escribir en el arte, es su inmensa capacidad de transmutación puede convirtiéndose en distintos objetos con las más notables funciones. Hasta aquí, observamos su transmutación en objeto representativo, mezclándose en las más variables piezas, sirviendo también como una combinación de caballete y pincel, con el papel y la teclas.

Presentaremos aquí, la influencia de la máquina de escribir en la escritura y cómo su tipomorfía auxilió a los artistas en la producción de poemas visuales, textos que remetieron a la condición sociocultural en que estaba insertada la máquina de escribir y en poemas-objetos, representantes de la antítesis de la tipomorfía, pues se apropian de ella para subvertirla en un lenguaje plástico visual.

Para comprender su uso en poemas visuales, como instrumento creador de textos y poemas objeto, necesitamos entender el concepto de tipomorfía en la máquina de escribir. Esta es una comprensión clave para el ordenamiento técnico en la construcción del texto, además de ser el responsable por las representaciones sonoras y visuales de ella (la máquina de escribir).

En entrevista concedida para esta tesis, el profesor y director del grupo de investigación *Arte Construtiva Brasileira e Poéticas da Visualida*, Omar Khouri, indica que en la producción textual, la máquina de escribir posee una tipomorfía y no solamente una tipografía. En un punto de la entrevista, preguntamos si él como investigador de la poesía concreta sabría decir de qué manera

los poetas concretos utilizaron la máquina. En su contestación nos afirmó:

Todos, todos los poetas la utilizaron. Sin embargo, hay una cuestión no era una poesía para reproducir la tipomorfía. Creo que es una palabra que usted nunca utilizó. ¿Usted dice tipografía, no es esto? La máquina de escribir, era un medio de fijar algo que podría estar hasta manuscrito o en la cabeza. En seguida la cosa pasaba para la tipografía impresa. Pero muchos poemas fueron concebidos respetando el espacio que daba la máquina de escribir<sup>100</sup>.

Es fue la primera vez que escuchamos la expresión tipomorfía, así decidimos, durante la entrevista retomar el concepto con la intención de aplicarlo en *Taquiografías*. De esta manera, insistimos para que el profesor Omar Khouri nos explanase el tema.

Es una palabra de cuño personal y la crié porque la tipografía puede referirse al proceso de la tipografía y no a la forma del tipo. Si es una forma de la letra, yo podría utilizar tipografía o tipología, sin embargo, lo correcto sería utilizar la palabra que es la forma de la letra. Si hablo en arial o futura. Si hablo de helvética, me estoy refiriendo a la tipomorfía. Pero las personas hablan: que tipografía va a utilizar usted. Tipomorfía, creo que es la palabra más correcta. Todo viene del griego. Cuando habla en tipología, tipografía, tipomorfía también. Pero no he visto en lugar ningún esto escrito. Yo asumo la autoría<sup>101</sup>.

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 sea el conjunto de características técnicas de las máquinas de escribir usadas en favor del artista en el momento de concebir una obra texto-

---

<sup>100</sup> KHOURI, Omar, Entrevista cedida para la tesis, en anexo. [São Paulo, 27 de septiembre de 2014]

<sup>101</sup> KHOURI, Omar, Entrevista cedida para la tesis, en anexo. [São Paulo, 27 de septiembre de 2014]

sonora-visual: forma de la letra, espaciamento entre líneas, colores que se pueden generar con la cinta, forma y sonidos propagados por ella.

Es la tipomorfía de la máquina de escribir la responsable por retener todos los recuerdos de ella en la memoria afectiva. Algunos autores utilizaron los aspectos tipomórficos de la máquina de escribir en sus textos, poemas visuales y poemas objetos como juego que accede a la memoria de los lectores. En Madrid, en el año de 1928, la revista de humor *Semanario Gutiérrez* publicó un poema que parodiaba la poesía de vanguardia, titulado *Oficina*, escrito por un ficticio poeta llamado Ataúlfo Ohfer López<sup>102</sup>:

**Tacatá, tacatá, tacatá,  
taquimecas, rrrrr, trimm,  
ficheros, facturas, el gerente,  
teléfono, comunica  
¡Aquí, cuarenta y uno cero seis!  
Tacatá, tacatá, tacatá,  
Mecanografía.....  
...El correo.....  
.....Ordenanzas .....  
.....Contabilidad .....  
.....¡El libro de firmas!**

*Oficina* (1928), poema de la sección *Crítica de libros* del *Semanario Español de Humorismo Gutiérrez*, Madrid, 7-01-1928.

Sin decir máquina de escribir, solo alguien que haya escuchado una, sabe que "tacatá" son las teclas, el "rrrrr" del tabulador y el "trimm" es la campana anunciando el término de

---

<sup>102</sup> *Semanario Gutiérrez*, nº 32 Madrid 7 de enero de 1928, pp. 8-9 apud E-mail; Miguel Molina à DeCo Nascimento [17 de julio de 2011].

la línea. Además, el ritmo del poema (de la oficina) está construido sonoramente como un mecanógrafo en la labor diaria, escribiendo con una máquina de escribir, a golpe de teclas<sup>103</sup>.



Cartel de la obra teatral *La machine à écrire* (1941), de Jean Cocteau.

El escritor Jean Cocteau, basado en la tipomorfía de la máquina de escribir, creó una falsa intriga policial donde un misterioso criminal firma como “La máquina de escribir”. Precisamente, esta identidad mecánica del asesino dificulta crear su fisonomía, pero, uno de los personajes busca alguna pista que lo humanice (“una manera”, “una marca de fábrica”) y detecta que sus cartas escritas a máquina comienzan siempre con la tecla “M” mayúscula (para él la “m” minúscula sería anónima), y este hecho le hace imaginar la astucia del

<sup>103</sup> MOLINA, Miguel. E-mail. [17 de julio de 2011].

pensamiento del asesino a partir de escuchar los sonidos de la máquina: *Me parece oír el ding del final de la línea.*

*¡Ding! Me pescarán. ¡Ding! ¡Me tendrán! ¡Ding! Me buscan! ¡Soy X o Z! Nadie se lo sospecha*<sup>104</sup>.

Preso por esta obsesión, sonora y sin imagen, el personaje se cuestiona caminando por una callejuela en la noche: “*Había una ventana abierta y oí escribir, escribir a máquina. Mi corazón dejó de latir. Me pregunté si no era el asesino.*”



*La Machina à écrire, Jean Cocteau (1941).*<sup>105</sup>

Este hecho de imaginar un texto sin ver a partir de escuchar los sonidos que se teclean, es una representación producida por la procedencia histórica e importancia social de la máquina de

<sup>104</sup> COCTEAU, Jean. *Teatro: Los padres terribles. Los monstruos sagrados. La máquina de escribir.* Buenos Aires: Ed. Losada. 1956, p. 198.

<sup>105</sup> *Extraído de Pinterest, tablero Wheren Writers, Lisa Vierra-Moore, 2015*[En línea] [Consulta en: 12 de junio de 2015]. Disponible en: <<https://www.pinterest.com/lisahopelucia/wheriein-writers-doodledraw-paint-sculpt>>



escribir, responsables por los recuerdos personales hacia ella. Además, la firma "máquina de escribir" expresa y refuerza ese carácter puramente mecanicista de su conducta. Solange (el personaje asesino) es mero vehículo, mero intermediario pasivo de su yo profundo y desconocido que desea emerger a la luz<sup>106</sup>.

En México, bajo la influencia del futurismo, *el movimiento de vanguardia estridentista* asumió las cualidades tipomórficas de la máquina de escribir como parte central en su producción poética. Rubén Gallo (2007), sugiere que el primer manifiesto estridentista *Actual n° 1 Hoja de Vanguardia* (1921), de Manuel Maples Arce, toma la máquina de escribir y, consecuentemente, la tecnificación de la literatura; y Prado (2009) defiende que esta tecnificación era un precepto estético, que además proponían una literatura producida en carteles para las masas, que consideraban una forma de adaptar la literatura a la vida moderna:

Los estridentistas solían reunirse en un café de la Av. Jalisco (hoy Álvaro Obregón), donde leían sus poemas, redactaban sus manifiestos, exponían máscaras de Germán Cueto, y Angel Salas ofreció alguna vez una *Sonata para piano máquina de escribir y dos cadenas*. Todo era, naturalmente, más divertido que transcendental (...)<sup>107</sup>

El poeta modernista brasileño Mário de Andrade, relata su íntima relación con la máquina de escribir. Sin embargo, la proximidad con el artilugio no fue inmediata, sino construida en un proceso tímido de acercamiento entre el poeta y la máquina. Al principio, Andrade nutría un cierto desprecio por la igualdad

---

<sup>106</sup> PECO, Montserrat, "Presencia y funcionalidad de los juegos de espejo en la Machine à Écrire de Jean Cocteau", MARTINEZ; PALACIOS; SAURA, *Aproximaciones diversas al texto literario*, Murcia: Universidad de Murcia, 1996, p. 194.

<sup>107</sup> GARCIDUEÑAS, Jose Rojas. *Estridentismo y Contemporaneos*. [en línea] [consulta: 06 de diciembre de 2014]. Disponible en: <[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/10280/public/10280-15678-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/10280/public/10280-15678-1-PB.pdf)>.

tipográfica maquinal, donde los malévolos, los presidentes de las más distintas repúblicas y el poeta se confunden con la misma letra. Mário de Andrade, defendía el simbolismo vital de la letra<sup>108</sup>.

Al cabo de un tiempo, el poeta tan avezo a la máquina de escribir decide adquirir una, rápidamente nombrada *Manuela*. El nombre vino por el desarrollo de una relación cercana adquirida a lo largo del proceso de composición textual. Al comprar su primera máquina, Mário de Andrade escribe para el también poeta modernista Manuel Bandeira:

Comunico que compré esta máquina. Si usted estuviera aquí le daría un abrazo por la compra, tanto que estoy contento. Curioso, que por ahora me siento confundido al escribir directamente en ella. La idea se va con el ruido, me asusto, perdí el contacto con la idea. Esto: perdí el contacto con ella. No la toco. Pero esto pasará luego, tengo certeza y ahora usted va recibir cartas bonitas de mí<sup>109</sup>.

Mário de Andrade ironiza el uso de la máquina de escribir en un texto, abordando su carácter servil, careciendo de emociones y propiciando el error. Sin embargo, estos tres aspectos constituyen la poética del texto y la autoría se confirma, al final del texto, con su firma a mano. La firma, en la poesía de Andrade, caracterizó la idoneidad de la obra, también ha roto con la relación temporal, a través de la lectura y corrección del texto.

---

<sup>108</sup> MORAES, Marco Antonio, *Orgulhos de jamais aconselhar. A epistolografia de Mário de Andrade*, São Paulo: Edusp, Fapesp,, 2007, p. 107 [traducción propia].

<sup>109</sup> ANDRADE, M; BANDEIRA, M, *Correspondencia de Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, Carta a Manuel Bandeira, 18 de abril de 1925, apud MORAES, Marco Antonio, *Orgulhos de jamais aconselhar. A epistolografia de Mário de Andrade*, Edusp, Fapesp, São Paulo, 2007, p. 108 [traducción propia].

*MÁQUINA DE ESCREVER (1922)*

B D G Z Remington

Para todas as cartas da gente.

Eco mecânico

De sentimentos rápidos batidos.

Pressa, muita pressa.

Duma feita surripiaram a máquina-de-escrever de meu mano.

Isso também entra na poesia.

Porquê êle não tinha dinheiro para comprar outra.

Igualdade maquinal,

Amor odio tristeza...

E os sorrisos da ironia

Para todas as cartas da gente....

Os malevolos e os presidentes da republica

Escrevendo com a mesma letra...

Igualdade

Liberdade

Fraternité, point.

Unificação de todas as mãos...

todos os amores

Começando por uns AA que se parecem...

O marido que engana a mulher,

A mulher que engana o marido,

Os amantes os filhos os namorados...

<Pesames>

<Situação difícil.

Querido amigo... (E os 50 Milreiros)

Subscrevo-me

admo. obo.>

E a assinatura manuscrita.

Trique... Estrago!

É na letra O.

Privação de espantos  
Prá almas especulamos diante da vida!  
Todas as ansias perturbadas!  
Nào poder contar meu extase  
Ditante dos teus cabelos fogaréu!  
A interjeição saiu com o ponto fora do lugar!  
Minha comoção  
Se esqueceu de bater o retrocesso  
Ficou um fio  
Tal e qual uma lágrima que cai  
E o ponto final depois da lágrima.  
Porêm não tive lágrimas, fiz <Oh!>  
Diante dos teus cabelos fugaréu.  
A máquina mentiu!  
Sabes que sou muito alegre  
E gosto de beijar teus olhos matinais.  
Até quarta, hein, 11.

Bato dois LL minúsculos. E a assinatura manuscrita<sup>110</sup>.

En la poesía de Mário de Andrade dos máquinas se conectan para completar un texto cargado de emoción. Esto es el momento de la transmutación, donde todo es máquina. (...)Ya no hay ni hombre ni naturaleza, sino únicamente un proceso que se produce en uno y en el otro, conectando las máquinas. “Hay por todos los lados máquinas productoras o máquinas que desean”<sup>111</sup>. Excepto por la firma que humaniza otra vez al escritor.

---

<sup>110</sup> DE ANDRADE, Mario. “Máquina de escrever” en BONILLA, Juan (selección). *Aviones plateados. Poetas futuristas Latinoamericanos*. Málaga: Ed. puerta del mar, 2009. p. 121-12.

<sup>111</sup> DELEUZE, G; GUATARRI, F. *O anti-édipo. Capitalismo e Esquizofrenia - 1*. Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 2004, p. 9 [Traducción propia].

Distinto de la estructura presentada en las poesías exhibidas hasta aquí, que utilizó los recursos textuales para acceder a los recuerdos tipomórficos del objeto, André Breton definió poema-objeto como una composición que tiende a combinar los recursos de la poesía y de la plástica especulando sobre el poder de exaltación recíproca<sup>112</sup>. El poema en este momento es convertido directamente en objeto, al contrario de escribir sobre sus características, es una combinación de códigos (pintura, escultura y escritura), que amplía el concepto de *collage*.

Tanto Apollinaire como Léger y Breton, por citar los más conocidos, consolidaron sus "textos" con relatos ajenos a su quehacer principal. En las obras de estos autores no sabemos si son los dibujos los que ilustran el poema, o el poema al dibujo; en realidad se trata de fundir ambos códigos. Más que lo híbrido se trata de una confraternización de las artes... Léger considera las letras, sopesa en ellas su infinito valor universal, detecta ciertas propiedades cibernéticas y acaban siendo, incluso, sujeto de sus naturalezas muertas. Apollinaire y Breton tratan de convertirlas decididamente a otros sistemas. El primero compone con las letras de sus caligramas cabezas de caballo, pipas, corbatas, relojes, gotas de agua. El segundo trata de conciliar la presencia de mensajes escritos sobre el relato pictórico de los poemas-objeto<sup>113</sup>.

Así como elegimos dos poemas vanguardistas para ejemplificar la estructura tipomórfica de la máquina de escribir, decidimos también presentar un conjunto de poemas objetos que apuntan hacia la relación estructural de la máquina y cómo estos elementos pueden habitar la memoria afectiva de las personas.

En nuestra investigación sobre la tipomorfía de la máquina de escribir y sus distintas posibilidades de transmutación,

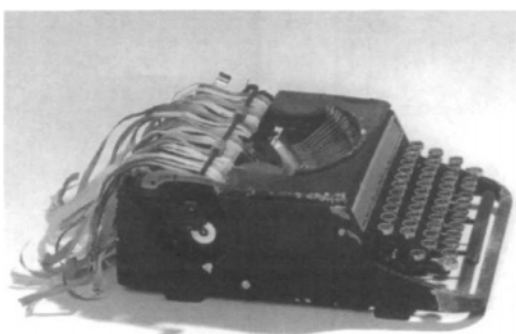
---

<sup>112</sup> BRETON, André, *Entretiens. El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, Madrid: Barra Editores, 1970.

<sup>113</sup> BARDAVIO, José. "La Versatilidad del Signo". *Comunicación Serie B*, Nro. 44. España 1975. Págs. 66, 70-71.

encontramos importantes poemas objetos que están basados en tres características nucleares. La primera es el reconocimiento de la poiesis como matriz estética; la segunda característica es la exploración de otras dimensiones de la poesía, y finalmente, la confluencia de disciplinas e ideas.

En 1986, Joan Brossa presenta su poema-objeto *Contos*. Glòria Bordons (1996), defiende que el objeto poético de Brossa se aproxima a la idea surrealista y que él valora los objetos cotidianos y vulgares en su poesía. Otro aspecto presentado por la autora es la aproximación de él con el azar que conduce al inconsciente del poeta, permite el ensamblaje de distintos elementos.



*Poema-objeto, "Contos", Joan Brossa (1986).  
Referencia extraída del texto "Joan Brossa: Un poeta ètic i polifacètic", Centro Virtual Cervantes<sup>114</sup>.*

Los objetos que Brossa utiliza para su obra plástica son objetos totalmente cotidianos con un cierto regusto de tiempo pasado. Así, si tiene que utilizar un televisor o una

---

<sup>114</sup>[En línea] [Consulta en: 12 de junio de 2015] Disponible en: <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/13/13\\_279.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/13/13_279.pdf)>

máquina de escribir, los modelos más antiguos son los elegidos, seguramente por esa especial belleza que emana de las cosas que forman parte de nuestro pasado y que constituyen nuestra historia. Asimismo, la fuerza de la imagen es más dura o violenta con los objetos antiguos<sup>115</sup>.

El poeta gallego Pepe Cáccamo, también trae una serie de poemas-objetos dedicados a la máquina de escribir. Bernárdez (2013) asume que su obra utiliza tanto la palabra como la figuración plástica, influenciado por Mallarmé, Duchamp, Breton y Brossa, Cáccamo construye una obra respaldada por la poesía visual, el arte povera y el arte conceptual.



*Contador de ortodrómicas* (2006), Pepe Cáccamo. Extraído de “La poesía Visual de Pepe Cáccamo”<sup>116</sup>.

Al observar los poemas y poemas objetos, percibimos cómo la tipomorfía de la máquina de escribir es utilizada para comunicar, permite el encuentro entre el poema y el lector-visualizador ya que es capaz de comprender la fuerza del objeto en la estructura poética. Mário de Andrade habla de la máquina como una normalizadora del texto, Brossa rompe con esta idea al

---

<sup>115</sup> BORDONS, Glòria, “La poesía objetual de Juan Brossa”, *Gup POCIÓ poesia i educació, Universitat de Barcelona*. [en línea] [consulta en: 03 de marzo de 2015]. Disponible en: <<http://www.pocio.cat/membres/GloriaBordons/arxiu/POIESIS.pdf>>.

<sup>116</sup> [En línea] [Consulta en: 12 de junio de 2015]. Disponible en: <<http://visual1922.rssing.com/browser.php?indx=25147336&item=23>>.

trocear los papeles de distintos colores en una información textual no comprendida.



*Flor de Underwood* (2007), Pepe Cáccamo.  
Extraído de “La poesía Visual de Pepe  
Cáccamo”<sup>117</sup>.



*El telégrafo de Manuel Antonio* (2007),  
Pepe Cáccamo. Extraído de “La poesía  
Visual de PepeCáccamo”<sup>118</sup>.

De la misma manera, el artista gallego Cáccamo, presenta el objeto como estático, que ya no produce textos, sin embargo, sigue presente en la memoria al ornamentar y ganar el estatus de pieza artística, y comunicar su importancia social. Tal como hizo Duchamp en su momento. Finalmente, el texto del Semanario Gutiérrez, va al más profundo de los recuerdos de la

---

<sup>117</sup> [En línea] [Consulta en: 12 de junio de 2015]. Disponible en: <<http://visual1922.rssing.com/browser.php?indx=25147336&item=23>>.

<sup>118</sup> [En línea] [Consulta en: 12 de junio de 2015]. Disponible en: <<http://visual1922.rssing.com/browser.php?indx=25147336&item=23>>.



máquina (los sonidos generados por sus cualidades mecánicas) para comunicar la labor en la oficina.

Hablar de la tipomorfía y recuperar la función original de la máquina en producir textos, nos lleva al punto, probablemente más importante de su uso en el arte. Aquí es donde la máquina deja de ser una mera productora de textos convirtiéndose en un juego matemático donde las formas, colores y dibujos se transforman en los más variados poemas visuales, influenciado por los *caligramas*, por el concepto de *Finnegans Wake*, de James Joyce sobre Verbo-Voco-Visual (reiterando la relación entre la palabra, la imagen y el sonido), por la geometría y el diseño.

### **2.3.1 La tipomorfía de la máquina de escribir en la poesía visual**

La poesía visual nace con los futuristas al principio del siglo XX, que intencionalmente buscaba el abandono del trazo elemental de la escritura, delimitada por las reglas del lenguaje, para aproximarse de una revolución tipográfica. El futurismo trajo consigo la energía para romper con el sistema estructural vigente, renunciando a las antiguas tradiciones estéticas. Fueron dos textos visuales *Parole in libertà* y *L'immaginazione senza fili* (1913) en los que Marinetti centró su atención, convocó a los artistas a que iniciasen sus trabajos basados en la novedosa estructura que mezclaba las artes visuales y la literatura:

La poesía visual resulta de la intersección entre la poesía y la experimentación visual. Es la tipografía un medio visual por excelencia. Es, sin embargo, por la subordinación a la fonética silábica o alfabética, que su utilización se universaliza y se impone. Pero, la dimensión visual de la

tipografía nunca se desvaneció por completo, aunque sea subalterna al texto. Conviene tener en cuenta que la escritura alfabética es relativamente reciente, y que antes de ella ya se establecía la comunicación por imágenes<sup>119</sup>.

Este fue un período bastante intenso en el arte, donde muchas disciplinas artísticas confluían. El pintor podía fotografiar y escribir, el escritor pintaba, el compositor utilizaba artilugios del cotidiano en sus músicas; todos desarrollaban proyectos comunes de manera “interdisciplinar”. La poesía visual gana bastante fuerza en este período principalmente por la utilización de diferentes tecnologías para la producción de textos.

La búsqueda por el equilibrio entre las distintas manifestaciones artísticas y la negación de la mediación de la escritura en la poesía y en la prosa constituye una de las faces de la vanguardia. En estos intentos tiene en el futurismo su laboratorio de experiencia. Los artistas pasan a buscar las otras dimensiones de la poesía, perdidas con la división de los géneros artísticos a través de la tecnología de la escritura. Los tipos y las letras pasa a ser aceptados en su materialidad: el sonido, con la búsqueda del dinamismo de los objetos; el peso, con el reconocimiento de la calidad de volar inherente a los objetos; el olor, con la facultad de los objetos se dispersaren. Las palabras deben existir en libertad y no presas al procedimiento lineal, fijado, por la sintaxis y por las convenciones gramaticales. El tipo de escritura libertase de la opresión de haber sido mero soporte de sentido<sup>120</sup>

La máquina de escribir tiene un papel de extrema relevancia, pues permite que los artistas articulen dos modos de trabajo en único objeto. La máquina aquí tiene su función original, productora de textos, su tipomorfía, o sea, que sus cualidades mecánicas crean una estructura estándar en el momento de producir texto, posibilita al poeta visual la delimitación exacta,

---

<sup>119</sup> BARCELAR, Jorge, *Poesía Visual*, Covilhã: Universidad da Beira Interior, 2001, [traducción propia].

<sup>120</sup> CAPARELLI, GRUSZYNSKI, y KMOHAN, “Poesía visual, hipertexto e ciberpoesia”, Porto Alegre: *Revista FAMECOS*, nº 13, 2000, p.70.

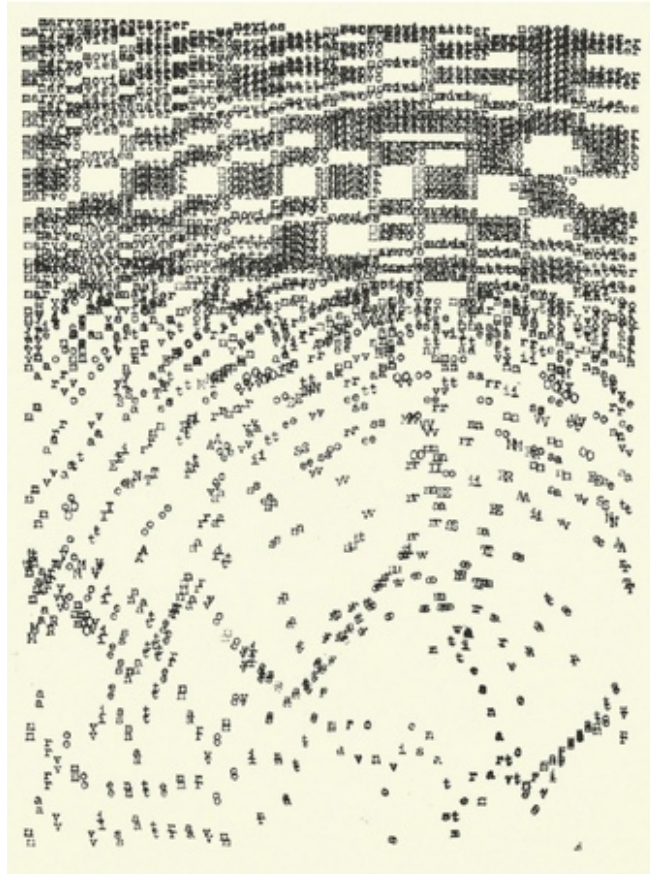
incluso, puede predecir cada uno de sus movimiento según las demarcaciones ofrecidas por ella.



*Caligrama II Pleut* (1914). Extraído de *Caligramas*, Guillaume Apollinaire, 2015.

El poema visual *II Pleut* (1914), es uno de los textos más celebrados y presenta en él, la más pura vocación vanguardista: la revuelta contra las tradiciones lineares. Para comprender el poema de *Apollinaire*, necesitamos verlo como poema, pero también como dibujo pues estas son las claves para entender el significado propuesto por el poeta.

En su sector específico, por ejemplo, el poema de vanguardia inmediatamente se descarta de la figuración del verso, de la metáfora y de otros usos tradicionales de la palabra. Su estructura textual busca informar y comunicar, a través de nuevos conceptos y procesos de escritura. Con esto la estética es substituida por la semiótica: no se trata de descubrir y califica lo bello, trátase de leer la información, a partir de la propia belleza<sup>121</sup>.



*Whisper Piece* (1969), Bob Cobbing. Extraído del *TYPEWRITER ART: A Modern Anthology*, 2014, de Barrie Tullet.

Originalmente pintor, Bob Cobbing fundó en, 1968, el *Grupo de Westminster de poetas experimentales (WOUNP)*. En este grupo, pudo experimentar lo que llamaban “de la silenciosa poesía del texto”, mezclado con los *audioscapes* de la poesía sonora. Su trabajo está basado en la poesía sonora que pone en primer plano el lenguaje como materia y el sonido como elemento integrador del significado.

---

<sup>121</sup> MENDONÇA, Antônio; SA, Alvaro, *Poesia de vanguardia no Brasil. De Oswald de Andrade ao Poema Visual*, Antares, Rio de Janeiro: Antares, 1983, p. 12 [traducción propia].



*Beethoven Today'* (1970), Bob Cobbing. Extraído de *TYPEWRITER ART: A Modern Anthology* (2014), de Barrie Tullet.

Lo que es la palabra como palabra, aunque la palabra todavía se puede utilizar como sonido o forma. La poesía ahora reside en otros elementos. Estos elementos, incluyen no solamente la marca, pueden venir en forma de carta, impresión de labios o mancha de tinta en la página. Sin embargo, “la información viene como un gemido, suspiro, grito, incluso un estornudo”<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> *Bob Cobbing*, Poetry Foundation, [en línea] [consulta en: 19 de febrero de 2015]. Disponible en: <<http://www.poetryfoundation.org/bio/bob-cobbing>>.

El año de 1968, fue extremadamente fructífero para la producción de nuevas estructuras literarias, pues dos puntos confluían para esta forma de producción. El avance de las ciencias de la información que contribuían con la exploración de nuevos métodos de escritura y la semiótica que defendía que las cosas son conocidas por medio de los signos.

(...) descubrimiento de la unidad supra-estructural de todos los lenguajes: las mismas leyes, procesos, estructuras, la funcionalidad de los signos, los soportes, la consideración del ruido, etc. Los pequeños matices formales marcan las diferencias entre los diferentes lenguajes. Luego, el establecimiento y necesidad de la actividad experimental a nivel de los lenguajes para examinar sus posibilidades expresivas y su grado de competencia a la hora de conceptualizar lo desconocido a nivel poético. Después, en tanto instrumento de conocimiento. Lo que se descubre para uno lo será para los demás: no podemos separar las áreas de la actividad humana en estancos separados, son inter-influyentes. Y, aún, pudiendo constituirse en instrumento de cambio: lo nuevo, lo recién descubierto y nombrado, exige su lugar bajo el sol y suplanta y sepulta lo reprimido en los repertorios del saber social provocando cambios irreversibles en todas las áreas del conocimiento, exigiendo nuevas conductas y modificaciones<sup>123</sup>.

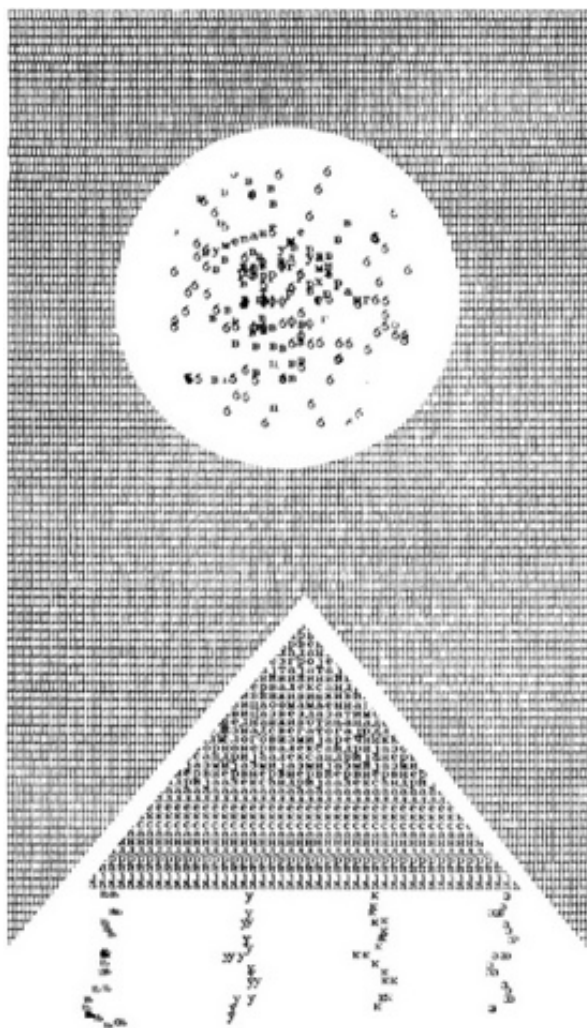
Bajo estas conductas y modificaciones el yugoslavo Miroslav Todorovic crea el movimiento literario *Signalismo*. En esencia, el signalismo abandona la estructura textual construida con la palabra, utiliza la letra como única fuente de comunicación en su poesía. Para Padín (2004), el signalismo trata de atomizar el lenguaje utilizando las letras que liberan una nueva energía para este lenguaje.

Políticamente activo, Todorovic participó de las actividades de mayo de 1968, también dedicó su obra al arte electrónico, arte conceptual y poesía visual. En 1973, produjo el poema signalista

---

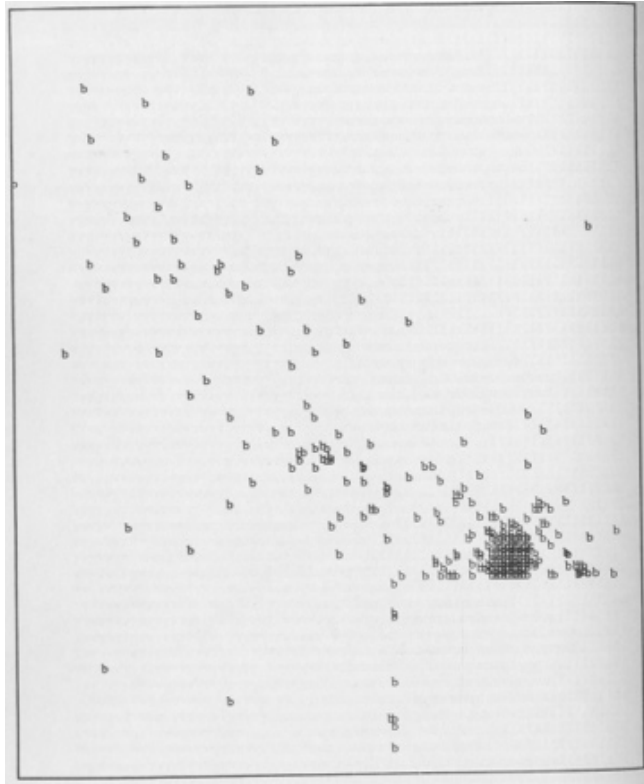
<sup>123</sup> PADÍN, Clemente, "El signalismo: culminando el modernismo poético del siglo XX", *Escáner Cultural, Revista Virtual*, nº 59, Santiago, 2004 [en línea] [consulta en: 24 de febrero de 2015]. Disponible en: <<http://www.escaner.cl/escaner59/acorreo.html>>.

*Textum 2*, donde usó la tipografía de la máquina de escribir para generar una estructura poética que introduce el signo puro como forma de comunicación. El poeta parte de la premisa de que el signo, por sí solo, provoca una asociación directa entre la idea y la sensación que él (el poeta) pasa al lector.

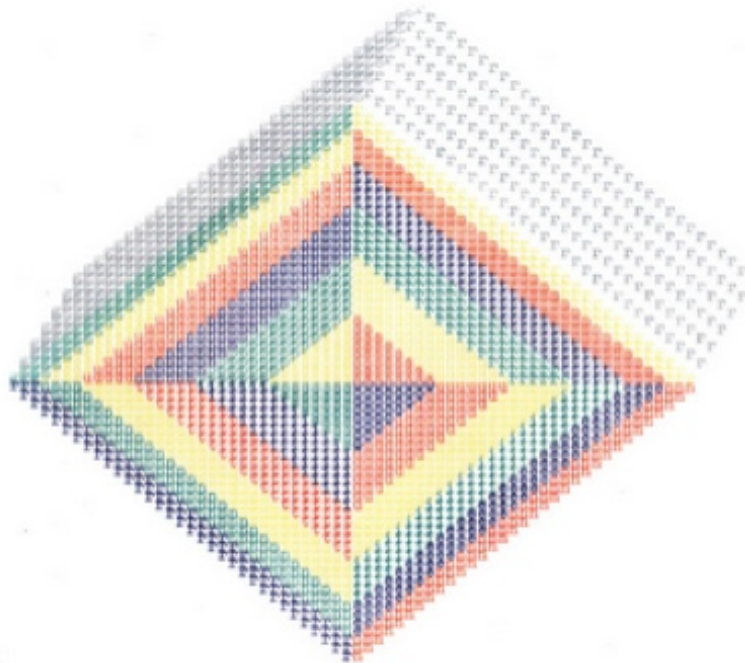


*Textum 2* (1973), Miroljub Todorovic. Extraído de *TYPEWRITER ART: A Modern Anthology*, 2014, de Barrie Tullet

Entre los artistas que investigamos, Allan Riddell merece una atención especial. Este, no sólo produjo poemas visuales, sino que también fue el responsable de la primera publicación dedicada exclusivamente a artistas que desarrollaron poemas y obras utilizando la máquina de escribir. Allan Riddell compiló en este libro 119 obras de 65 artistas, en 18 países.



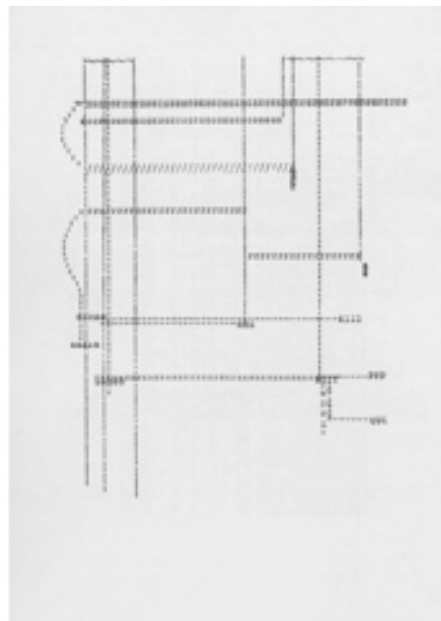
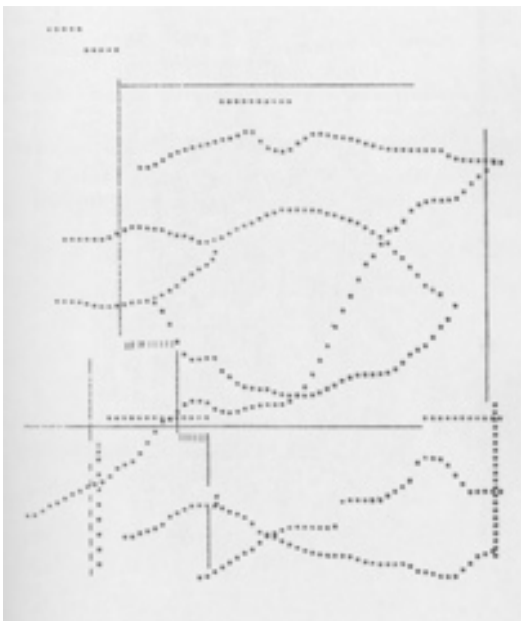
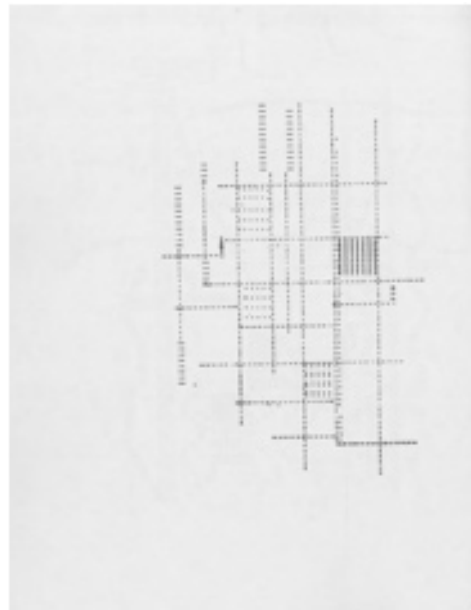
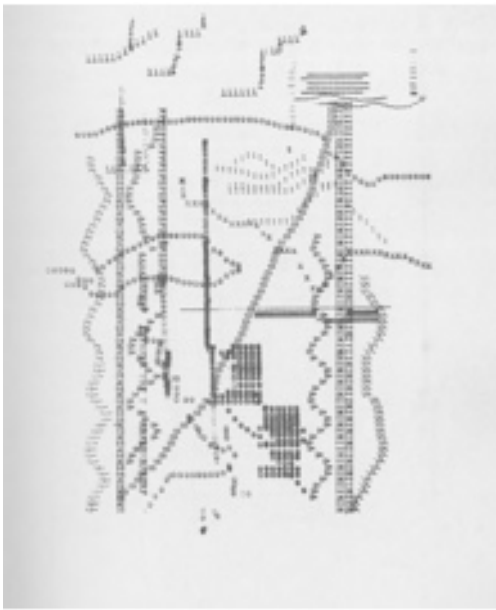
*The honey pot* (1969). Allan Riddell. Extraído de, *Typewriter Art*, 1975, de Alan Riddell.



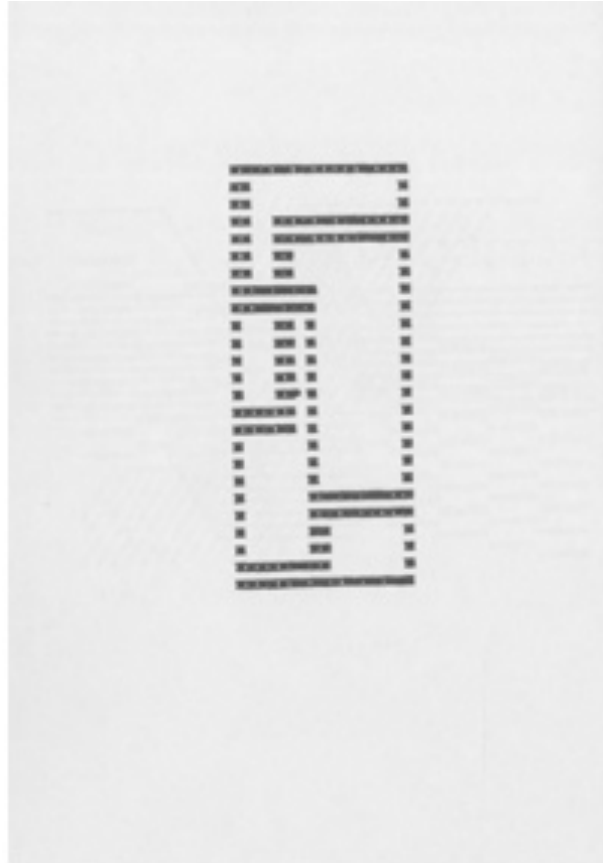
*O' from the Season Suite* (1975-1976).  
Extraído de libro, *Typewriter Art*, 1975, de Alan Riddell.



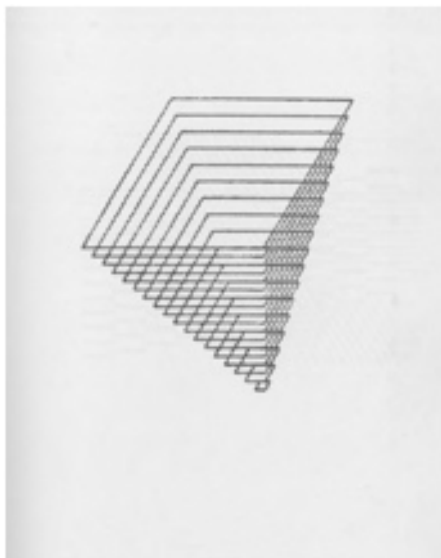
Riddell es conocido como uno de los primeros productores del llamado *Typewriter Art* en la década de los '20. Su labor investigativa propició el encuentro de los tres pioneros en la producción de dicho arte: Hendrik Nicolas Werkman, Pietro de Saga, que en realidad era el pseudónimo de Stefi Kiesler (esposa del arquitecto austríaco Friedrich Kiesler) y Josef Albers, alumno de la escuela alemana Bauhaus.



*Serie en Typeprint* (1923-1929) producida por Art Typrint H. N. Werkman, Extraído del libro, *Typewriter Art*, 1975, de Alan Riddell.



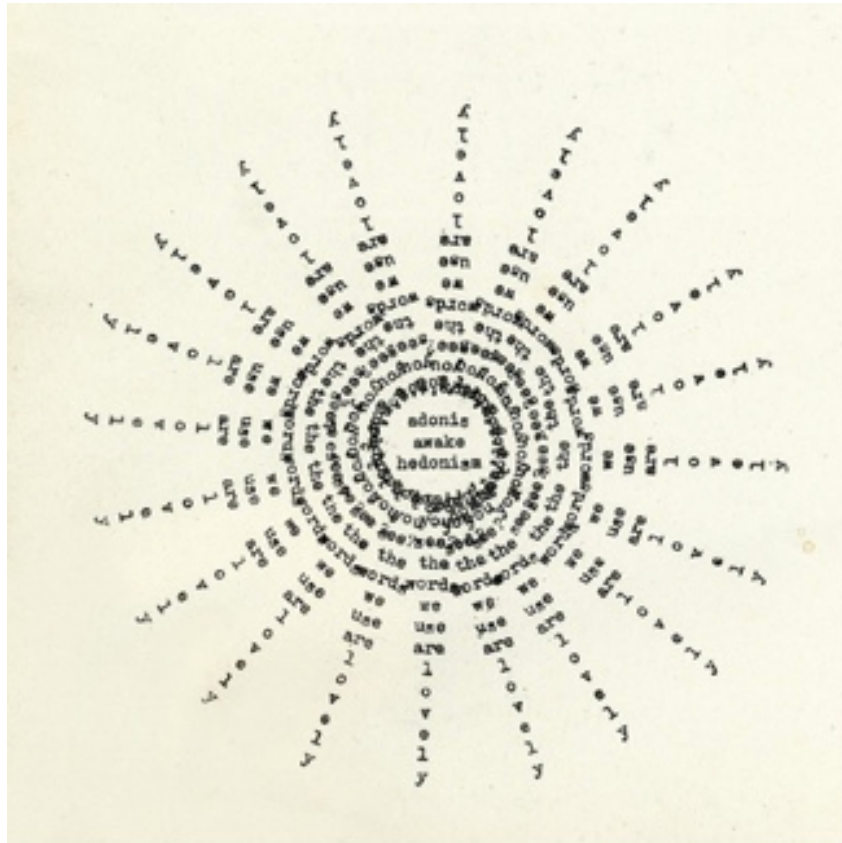
Pietro de Saga, (1926). Extraído del libro, *Typewriter Art* (1975), de Alan Riddell.



Serie en *Typewriter Art* (1920) producida por Josef Albers.  
Extraído del libro, *Typewriter Art*, 1975 de Alan Riddell.

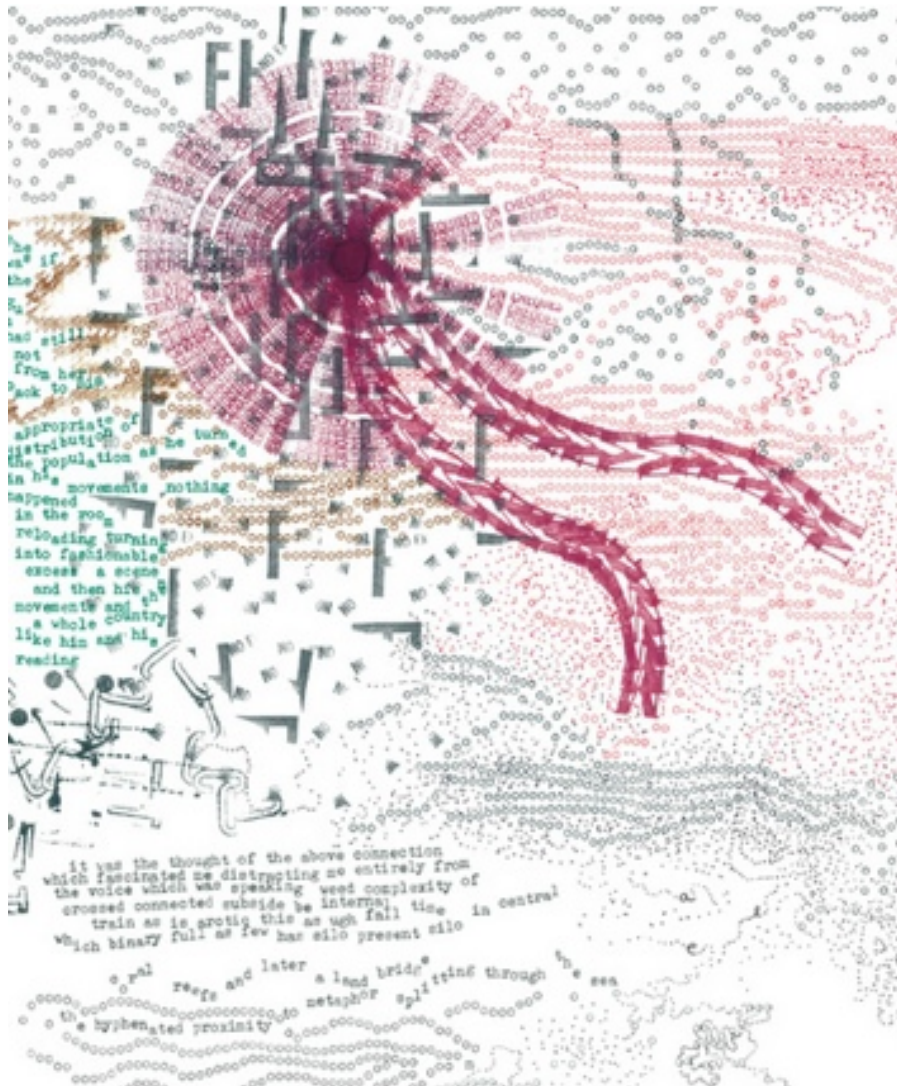
Aún en el campo de la poesía visual, el poeta J. P. Ward, proporcionó en su obra *The words we use are lovely* (1973), el

encuentro entre la geometría y la semántica en una obra que se aprovecha al máximo de la configuración tipográfica de la máquina de escribir para llegar al punto perfecto del encuentro entre la forma y el texto.



*The words we use are lovely* (1973), J.P. Ward. Extraído de *TYPEWRITER ART: A Modern Anthology* (2014) de Barrie Tullet.

En los años de 1960, Steve McCaffery repudió la linealidad y buscó una sintaxis alternativa a través de experimentos que exploraron la desintegración y la reintegración del lenguaje. En la década siguiente, fundó el grupo de poesía sonora *The Four Horsemen*, produciendo entre los años 1970 y 1975, el panel *Carnaval*, considerada una de las obras más significativas dedicadas al *typewriter art*. McCaffery consideraba esta obra como un proyecto esencialmente cartográfico, pues la pieza estaba formada por dos paneles que ganó colores con cintas, tipografía de máquinas de escribir y papel carbón.



*Carnival* (1970-1975), Steve McCaffery . Extraído de *TYPEWRITER ART: A Modern Anthology*, 2014, de Barrie Tullet.

Para Décio Pignatari, el pensamiento lógico tiende a dividir las cosas en partes, mientras que el pensamiento analógico presenta estas mismas cosas en conjunto y como una perspectiva completa de las cosas. Para el autor, “el pensamiento lógico trabaja con unidades discretas, o sea, separadas como letras y números. El analógico con realidades continuas, como el tiempo, el espacio y el peso”<sup>124</sup>.

La poesía basada en esta proposición, se encuentra en el campo de lo sensible, es la mezcla entre la precisión y la

<sup>124</sup> PIGNATARI, Décio, *O que é comunicação poética*, Ateliê Editorial, Brasília, 2005, p. 52 [traducción propia].

imprecisión que crea modelos para la sensibilidad y para el pensamiento analógico.

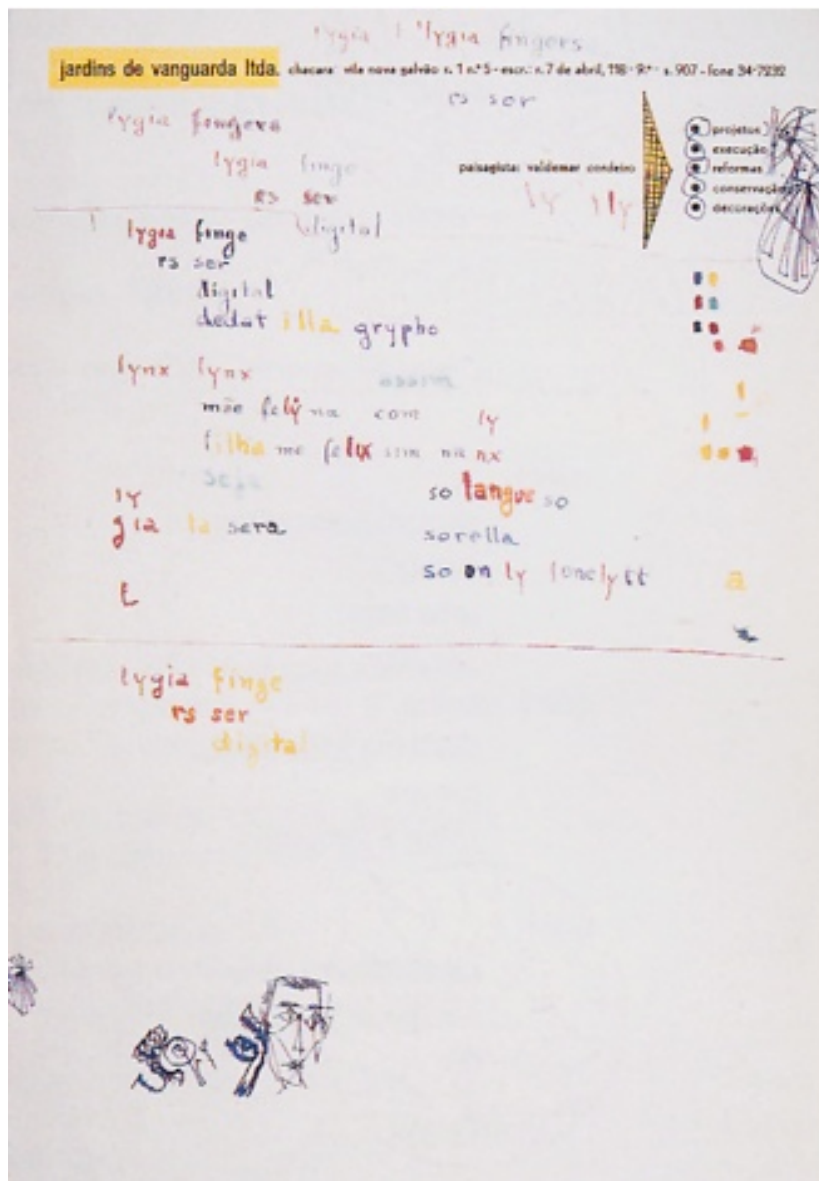


Imagen del manuscrito de tinta del poema *Lygia Fingers* (1952-1953), de Augusto de Campos. Extraída de DE BARROS, Leonora e BANDEIRA, Joao (coord.). *Grupo Noigandres. Arte Concreta Paulista*. Sao Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Como decía el poeta concretista Décio Pignatari:

La poesía en versos es un cuerpo analógico dentro de un cuerpo lógico representado por la palabra y sus relaciones lógico-gramaticales, que obedecen a un proceso lineal. La poesía concreta, gráfica, sonora, o gráfico sonoro, rompe con este sistema. ¿Una causa no puede ser un efecto, un efecto no puede ser una causa? (...) ¿Por qué no tratar las

palabras como figuras, como imágenes que nosotros montemos en el espacio y en el tiempo?<sup>125</sup>

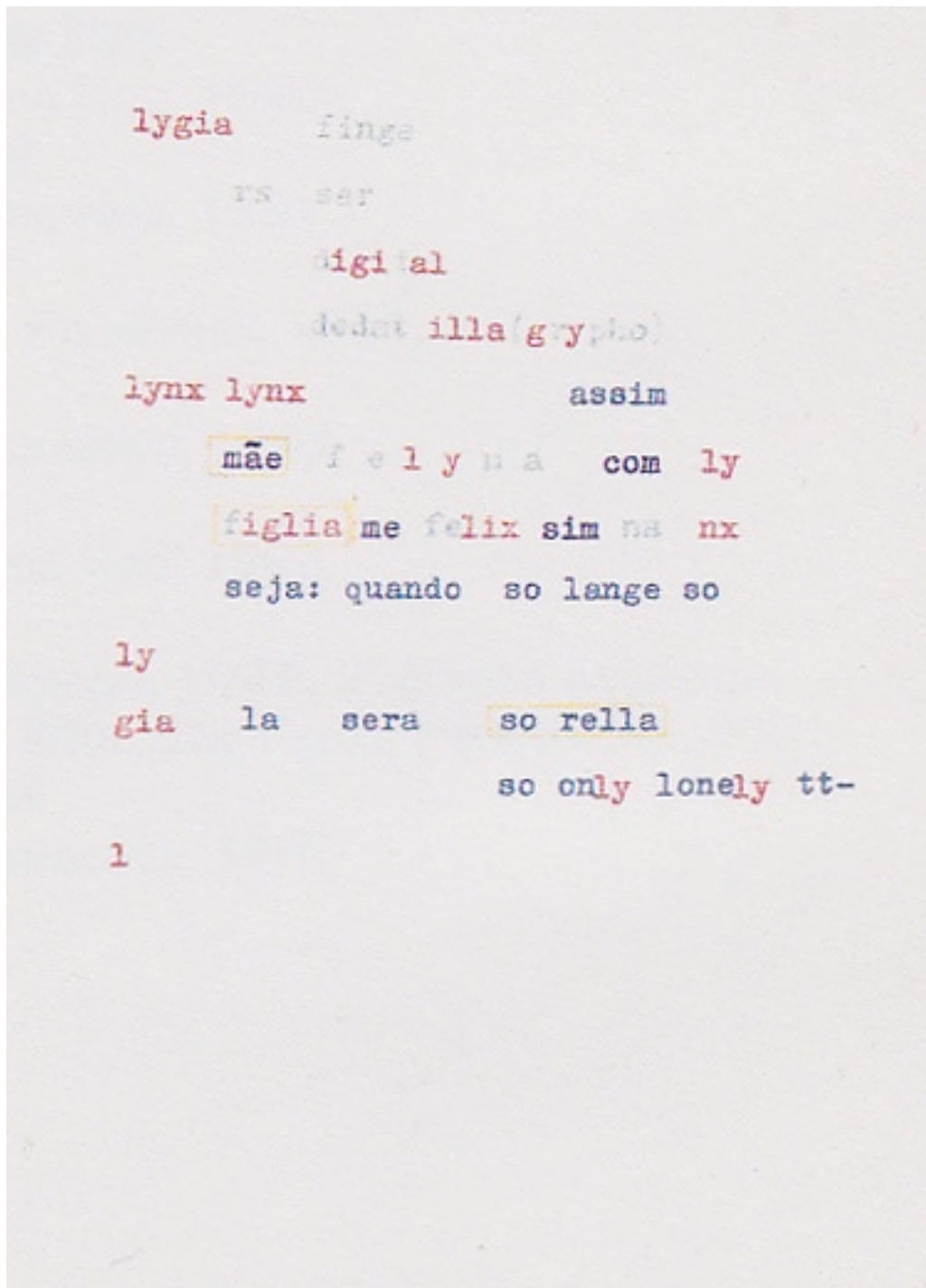
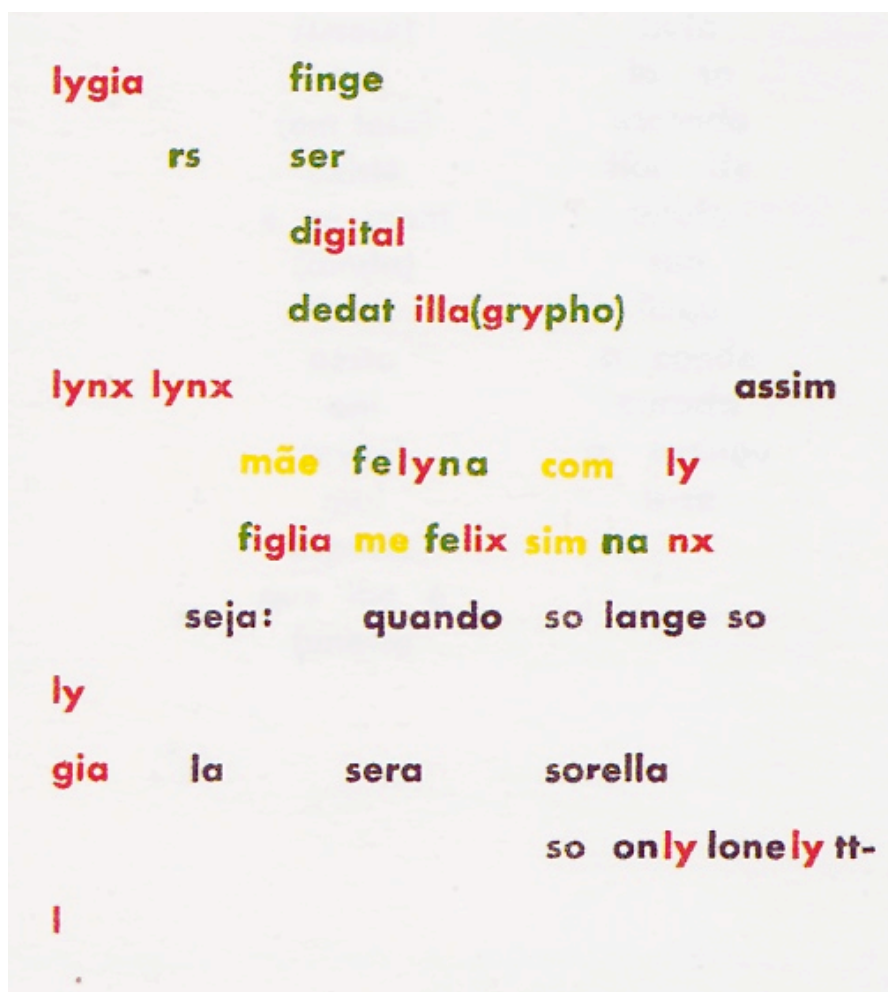


Imagen original maquinaografiada del poema *Lygia Fingers* (1952-53), de Augusto de Campos. Extraída de DE BARROS, Leonora e BANDEIRA, Joao (coord.). *Grupo Noigandres. Arte Concreta Paulista*. Sao Paulo: Cosac & Naify, 2002.

<sup>125</sup> PIGNATARI, Décio, *O que é comunicação poética*, Brasília: Ateliê Editorial, 2005, p. 54-55 [traducción propia].

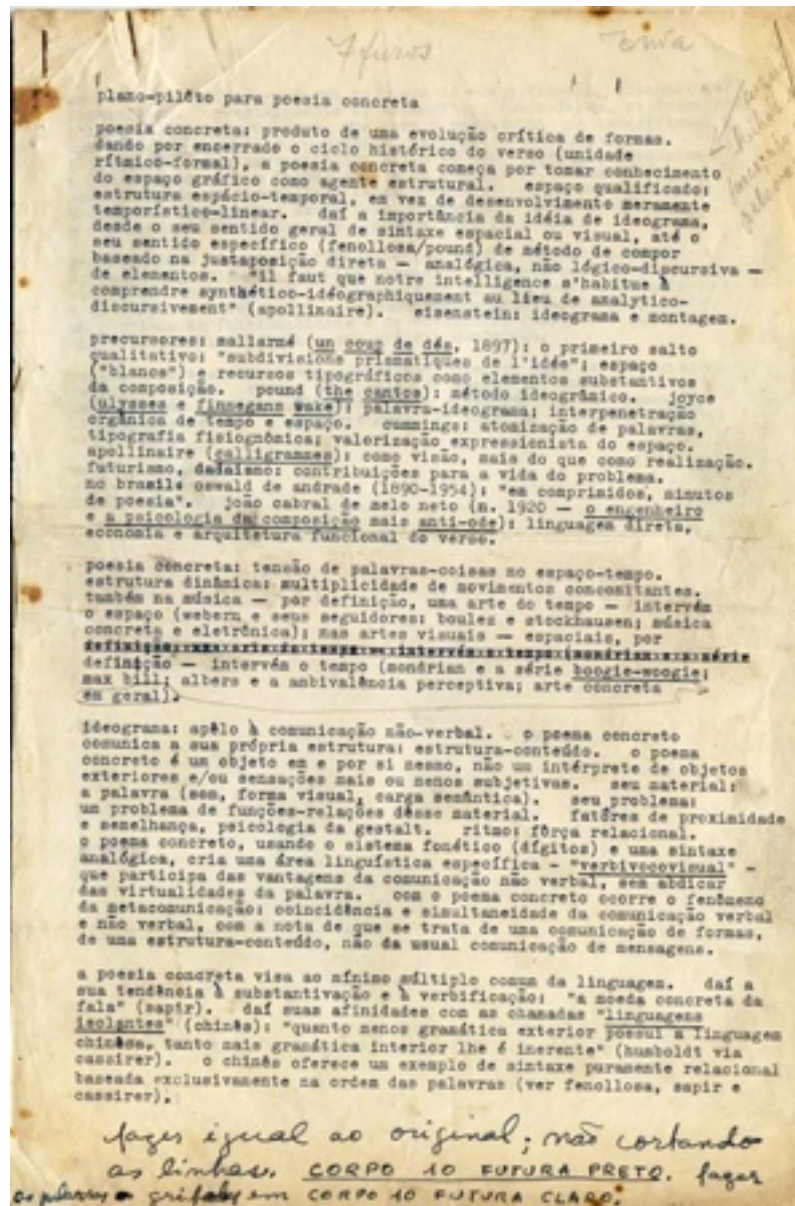
En 1953, Augusto de Campos produce con su máquina Remington y papel calco de colores, el conjunto de seis poemas intitulados *Poetamenos*. Los poemas surgen bajo la influencia de la melodía y timbres del compositor Schoenberg y los colores aplicados en los poemas fueron influenciados por el compositor austríaco Anton Webern, fallecido en 1945.



*Lygia Fingers* (1953), de Augusto de Campos. Extraída de DE BARROS, Leonora e BANDEIRA, Joao (coord.). *Grupo Noigandres. Arte Concreta Paulista*. Sao Paulo: Cosac & Naify, 2002.

El artista plástico Geraldo Barros, uno de los creadores del grupo *Ruptura*, sugirió a Augusto de Campos que hiciera copias de los poemas en colores. Utilizando la idea del artista plástico, Campos dactilografía sus textos sobre hojas de papel calco en

colores que genera la disposición del poema según las normas técnicas de la máquina de escribir.



Dactiloscrito à tinta y a lápiz del plan piloto de la poesía concreta (1958)<sup>126</sup>.

Omar Khouri<sup>127</sup>, en entrevista concedida para esta investigación, explica que el Arte Concreto empieza en Brasil con el grupo *Ruptura*, en diciembre de 1952, cuando realizaron su primera exposición en el *Museu de Arte Moderno* en São

<sup>126</sup> [En línea] [Consulta en: 14 de junio de 2015]. Disponible en: <[http://www.poesiaconcreta.com/scrivos/plano\\_piloto1.html](http://www.poesiaconcreta.com/scrivos/plano_piloto1.html)>.

<sup>127</sup> Todas las entrevistas serán transcritas y anexadas en la tesis.



Paulo. Fue también en esta exposición que el Grupo lanzó el *Manifiesto Ruptura* y abarcó el contenido textual: palabras de orden y un proyecto gráfico concreto (estructurado según la Gestalt Visual). El manifiesto del Grupo Ruptura presentaba la idea de que el arte del pasado estaba en crisis y que ellos eran la renovación<sup>128</sup>.

La revista *Noigandres*, principal medio de difusión de la poesía concreta, fue creada en 1952 por los hermanos Campos y Décio Pignatari. Sin embargo, no fue sino hasta 1955 que Augusto de Campos, propuso utilizar el término Poesía Concreta, para la poesía que ellos estaban haciendo. Para Khouri, la poesía concreta traía muchas novedades en el quehacer textual, a diferencia de la pintura concreta que ya no las traía (las novedades), pues venía en proceso de desarrollo de algunos años.

Para Campos, las palabras en la poesía concreta actúan como objetos autónomos. Utilizaba la idea de Sartre cuando dijo que la poesía se distingue de la prosa debido a que estas palabras son signos<sup>129</sup>. La máquina de escribir permitía crear e yuxtaponer estos símbolos, transmitiendo el poder de la creación. Con el control y dominio de sus técnicas podrían lograr, a partir de sus textos, la construcción sonora, paisajes, además de estructuras geométricas, ampliando la comprensión de sus poemas.

Fue a partir del uso de la máquina de escribir que por primera vez el escritor pudo indicar con exactitud la respiración, las pausas, la suspensión incluso de sílabas, la yuxtaposición de

---

<sup>128</sup> GUERRA, Tatiana; ALVARADO, Daisy, "Arte do século XX/XXI - Visitando o MAC na web, *Grupo Ruptura, home, mapeamento, grupo*, [en línea] [consulta en: 10 de marzo de 2015]. Disponible en: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/ruptura.html>>.

<sup>129</sup> CAMPOS, Augusto, "Poesia Concreta" *Noigandres*, nº 2, 1955.

partes de frases que se proponen; observa que por primera vez, el poeta tiene el pentagrama y la barra de compás que el músico ha tenido siempre<sup>130</sup>.

S	O	L	I	D	A	S	O	L	I	D	A
S	O	L	I	D	A	O	'	'	'	'	'
S	O					'	'				
		L	I	D	A			'	'	'	'
S	O	L				'	'	'	'		
S			A			'				'	
			I	D				'	'		
	O							'			
			D	A				'	'		
		L	I	D	A			'	'	'	'
			D					'			
	O							'			
			D					'			
		I	A					'	'		

Poema Concreto *Solida* (1956) Wladimir Dias Pinto. Extraído de *Poética e visualidade: Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*, 1991, de Philadelpho Menezes.

Asociada a la imprenta, la máquina editora de textos facilitó la creación principalmente de los poetas, que a parte de los textos pudieron componer otras métricas para mejor comprensión de la poesía. Mientras antaño los escritores necesitaban pasar por una serie de técnicas y máquinas hasta el producto final, ahora ya no tenían esa necesidad, elaboraron los textos según otras estructuras sintácticas.

Los poetas utilizaron con bastante ahínco la reestructuración semántica para componer sus poemas. El poema concreto

<sup>130</sup> McLUHAN, Marshal. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ed. Paidós, 1996, p. 267.

*Solida*, escrito por Wladimir Dias Pino en 1956, preanunciaba la utilización de algoritmos de los ordenadores. Este tipo de construcción lingüística solamente pudo ser utilizada a través de las máquinas de escribir.

En el poema *Terra* del Décio Pignatari (1956), aquellos espacios que son observados en el texto, toda aquella segmentación, es exactamente la división de la máquina de escribir<sup>131</sup>. Una característica encontrada en la fase ortodoxa de la poesía concreta es que la máquina de escribir era el medio que definía el espaciamiento en el momento de concepción del poema. Sin embargo, después de determinar la estructura poética, cada texto pasaba por una tipografía para la finalización y posterior publicación del texto.

**ra terra ter  
rat erra ter  
rate rra ter  
rater ra ter  
raterr a ter  
raterra terr  
araterra ter  
raraterra te  
rraraterra t  
erraraterra  
terraraterra**

Poema Concreto *Terra* (1956). Décio Pignatari. Extraído de *Teoria da Poesia Concreta*, 2006, de Augusto de Campos, Haroldo de Campo y Décio Pignatari.

---

<sup>131</sup> KHOURI, Omar, Entrevistas sobre memoria y máquina de escribir, Anexo de la tesis.

Para McLuhan, el poeta delante de la máquina de escribir es muy similar al músico de jazz improvisando melodías y armonías de un tema compuesto en escena<sup>132</sup>. McLuhan también dijo que frente a la máquina de escribir el poeta tiene el recurso de la imprenta, que la máquina es como un sistema de altavoces al alcance de las manos. El poeta puede gritar, susurrar o silbar y hacer muecas tipográficas al público.



*Poema* (1979), de Eleonora Barros.

---

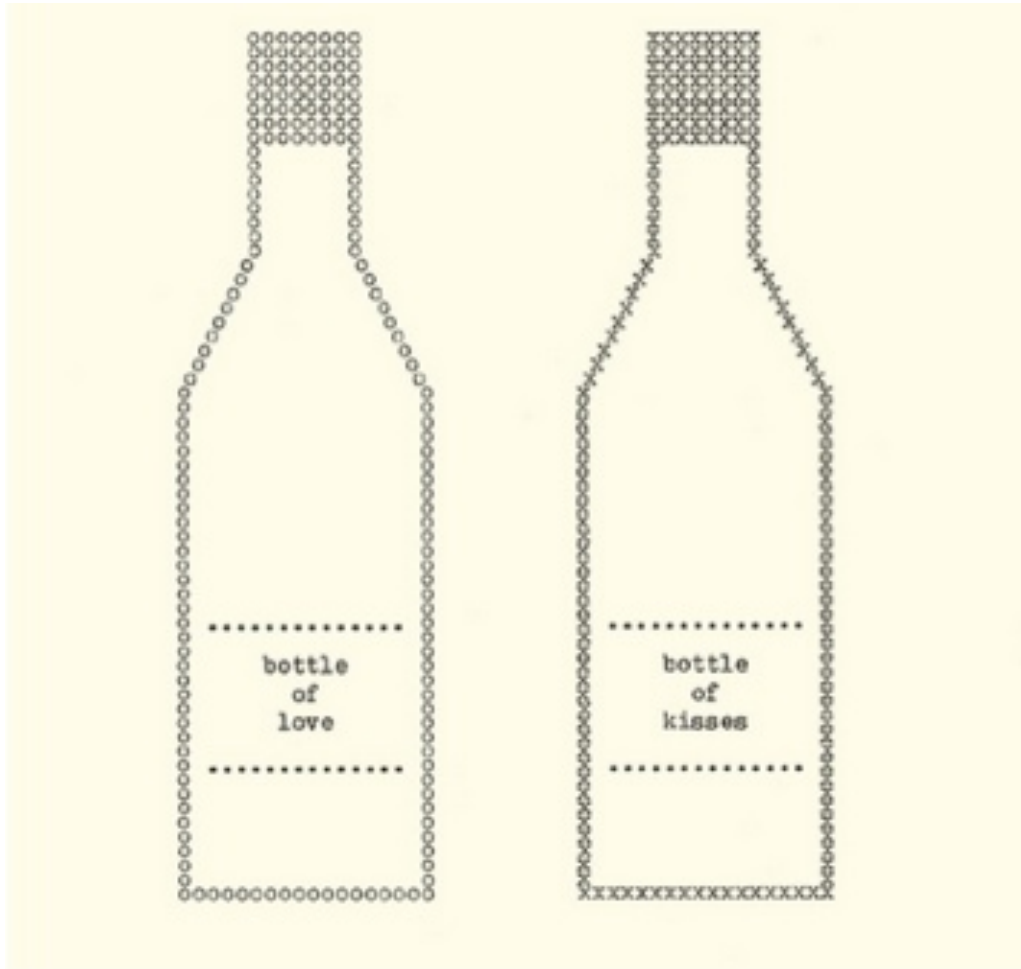
<sup>132</sup> McLuhan, Marshal. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ed. Paidós, 1996, p. 267.

La brasileña Leonora de Barros, vivió desde temprana edad cerca de los poetas concretos que influyeron en sus obras, las cuales guardan fuerte relación con la imagen, el movimiento y el sonido. Tuvo también bastante influencia del arte pop y *fluxus*. En el año de 1979, produjo el poema visual *Poema*, utilizando su propia lengua en las teclas de la máquina.

Leonora presenta su pieza casi que de manera fílmica, revelando una narrativa basada en su relación con la máquina de escribir. La artista lame la máquina, acción que indica su íntima y erótica relación con el artilugio. Es la lengua en contacto con los dientes y el paladar el que va a producir la fonética para establecer los primeros eslabones de la comunicación.

En el poema, la lengua y la máquina se funden para transformarse en un objeto único de comunicación. No hay textos conexos, solamente sonidos que salen de la boca y llegan hasta la máquina de escribir en una aproximación primitiva con el deseo.

Pasada la edad de oro de la poesía concreta, otro movimiento percibió la posibilidad de la máquina de escribir como medio para la producción y comunicación a partir de sus cualidades mecánicas y sonoras. Más que comunicar el movimiento *punk* en los años 80, reconoció las posibilidades creativas en sus prácticas políticas, además de ser un medio barato para la producción y difusión de sus textos, los cuales podían ser impresos y fotocopiados ampliando así la transmisión de los ideales del movimiento.



*Unusual Love Poem (1987)*, Andrew Belsey, Extraído de *TYPEWRITER ART: A Modern Anthology*, 2014, de Barrie Tullet.

Al utilizar una poesía que sintetiza lo sensible y se aproxima al concepto de *intermedia*, el artista recifense *Paulo Brusky*, supo como posicionar “la poiesis en el ámbito de creación fluxista como un imán o como una matriz para los varios caminos estéticos del hacer poético”<sup>133</sup>. En 1976, el artista produjo el poema caligráfico *Ego* que simula personas en la propia estructura de la máquina de escribir, es un poema irónico que remite a la identidad omitida por la mecanización del objeto.

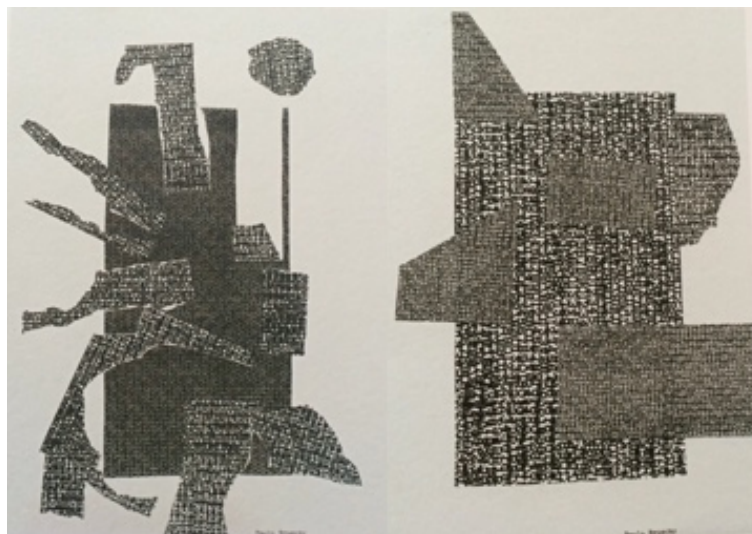
---

<sup>133</sup> NAVAS, Adolfo Montejó, *Poiesis Brusky*, São Paulo : APC, 2014, p.15 [traducción propia].

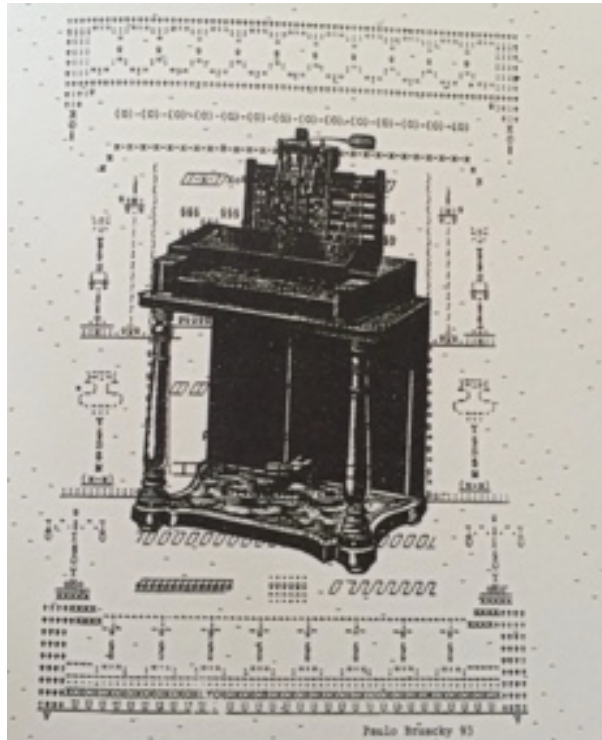


*Ego* (1976), poemas visuales sobre papel, Paulo Brusky, 1976.  
Extraído de *Poesis Brusky* de 2014, de Adolfo Montejo Navas.

Pertenece también a Paulo Brusky, la serie *Datilo/Gráfica* que es un manual de mecanografía con poemas visuales basados en ejercicios de máquinas de escribir. Entre los ejercicios poéticos, existe uno influenciado por el piano taquigráfico del Padre Azevedo. Quizás sea el poema más interesante para nuestra investigación, pues conecta los hechos históricos que están alrededor de la olvidada máquina brasileña y los trabajos desarrollados para *Taquigrafonías*, con su relación directa con la memoria afectiva y los recuerdos.



*Serie Datilo/Gráfica* (1993) Paulo Brusky. Extraída del libro *Poesis Brusky*, 2014, de Adolfo Montejo Navas.



*Serie Datilo/Gráfica* (1993) Paulo Brusky.  
Extraído del libro *Poiesis Brusky*, 2014, de  
Adolfo Montejo Navas.

Elegimos presentar como última obra de este apartado el poema de la serie *Datilo/Gráfica* de Paulo Brusky, porque hace una reflexión poética e histórica de la olvidada máquina del Padre Azevedo, también por su aproximación con el arte sonoro. Brusky está entre los pioneros del arte sonoro en Brasil, que él llamaba de “audio arte”. Sus primeros trabajos en esta disciplina artística fueron los poemas sonoros e intervenciones en radio art en 1978, en la *Radio Clube Pernambuco* y la *Radio Bienale*, en París (1982).

El contenido sonoro está presente en esta obra de manera efímera. Solamente quien conoce lo que sucedió con la máquina del sacerdote sabría que el dibujo del poema se trata de una máquina de escritura al tacto y no un instrumento musical que se puede confundir con un piano. El poema de Paulo Brusky muestra la aproximación entre la escritura y lo sonoro que solamente la máquina de escribir fue capaz de aportar a la sociedad. El artista trae en su poema el piano taquigráfico.



Con el surgimiento de la máquina de escribir, fue puesto en marcha el sonido de la mecanización de la escritura, permitió 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. De esta manera 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. Cuando Fiódor Dostoiévski, por ejemplo, narra detalladamente el asesinato de un caballo en su libro *Crimen y Castigo* (1866), la crueldad de las personas, el sonido de los palos y de los gritos, incluso la memoria sonora del protagonista llega hasta nuestros oídos de manera completamente distinta, y estos están cargados de los sentimientos, de las representaciones sociales y sonoras de cada lector. La campana que suena en el alma de un niño en Brasil, probablemente será distinta en España, África o Australia.

En el 2002, la escritora brasileña Cida Golin trata este tema en su libro *Mulheres de Escritores: Subsídios para una História Privada de Literatura* (2002). En él, la autora intenta descifrar cómo se establece la relación entre las mujeres y sus compañeros escritores.

Entre sus capítulos, hay uno dedicado al ruido de la máquina de escribir, concebido a partir de la experiencia generada en la entrevista de la pareja del dramaturgo Josué Montello. Mientras entrevistaba a Ivone Montello, escuchaba al fondo el ruido

constante de una máquina de escribir<sup>134</sup>. Para la autora este ruido, sonando desde la habitación, le ha sensibilizada al punto de influenciarla a escribir un capítulo dedicado a la sacralización de la escritura que constituía “un ritual propio de la casa”<sup>135</sup>.

El ritual del hogar estaba constituido también por los sonidos de la máquina de escribir, pues el autor trabaja en su espacio solitario (su oficina particular) dejando para los otros cómodos el sonido de su labor (a través del ruido del tecleo de su máquina de escribir que resonaba en los otros espacios de la casa). Es la máquina de escribir y su tipomorfía que comunica, al acceder a la memoria afectiva y llegar a los recuerdos de las personas. Este es el punto en que la tipomorfía deja de tener solamente cualidades estructurales, amplía su concepto al asociar su naturaleza mecánica a la carga simbólica e histórica que trae consigo, a través de su influencia en la sociedad moderna.

#### **2.4 La tesitura mnémica del altavoz al alcance de las manos**

En nuestra investigación, encontramos piezas donde la máquina de escribir asume distintas funciones favoreciendo a escultores, fotógrafos y pintores. También vimos como su tipomorfía fue esencial para la creación de los escritores a través de la poesía, incluso en la reorganización de las palabras, hayan sido éstas textuales, visuales y/o poemas-objetos. Además de su capacidad de funcionar como caballete y pincel a través de la producción de pinturas y dibujos.

---

<sup>134</sup> GOLIN, Cida. *Mulheres de Escritores: Subsídios para una histórica privada de literatura*. Sao Paulo: Ed. Annablume, 2002, p. 63. [Traducción propia].

<sup>135</sup> *Ídem*.

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, complementaba la enorme cantidad de nuevos sonidos como parte de la gama sónica de la modernidad. Tal vez, por esta razón, solamente después de haberse transformado en un objeto obsoleto nos dimos cuenta del enorme vacío sonoro dejado por su jubilación.

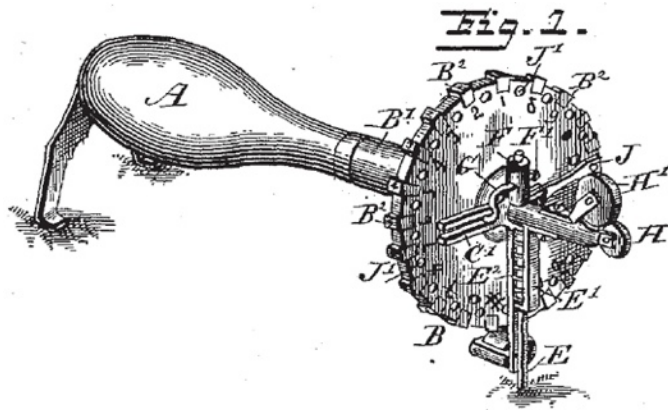
¿Sería este vacío el responsable de transformar los sonidos de la máquina de escribir en su más importante representante en nuestros recuerdos? Es probable que él (el sonido de la máquina de escribir) asociado a su diseño, traiga un recuerdo fetichista hacia la máquina de escribir, transformado en un objeto adorno o instrumento percusivo. Sin embargo, si sus cualidades sonoras están conservadas en nuestros recuerdos es porque, antiguamente, numerosos artistas y compositores las utilizaron como fuente de exploración sonora en sus obras.

#### **2.4.1 La máquina de escribir como instrumento para la música: de la escritura de partituras a instrumento musical**

La máquina de escribir fue un fenómeno público, tanto que desde su diseño y función, surgieron híbridos dedicados a la escritura musical. La posibilidad de ampliar la velocidad de producción de un texto, asociada a la facilidad de reproducción, animó a los creadores a inventar nuevos productos derivados de la máquina de escribir.

Ya desde el siglo XIX se inventaron las primeras máquinas de escribir música, como *The Columbia Music Typewriter* (patentada

en 1895), de Charles Spiro, se publicitó que era portátil y que "cualquier persona puede operar sin instrucción previa"<sup>136</sup>.



*The Columbia Music Typewriter (1895), de Charles Spiro.*

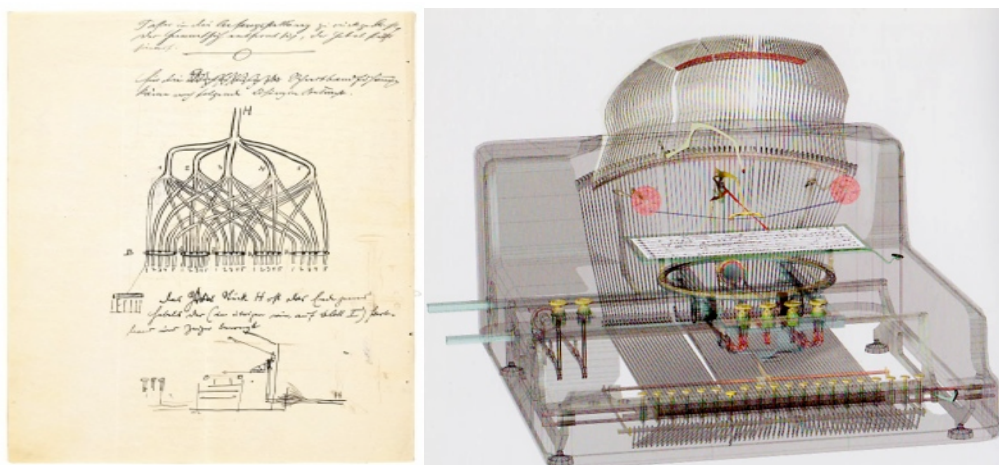
Muchas de estas patentes eran creadas por músicos, como es el caso del compositor de vanguardia Arnold Schoenberg, creador de la música dodecafónica, que patentó una *Notenschreibmaschinen* ("Máquina de escribir notas", 1909)<sup>137</sup>, aunque nunca se llegó a fabricar, se conservan los manuscritos de su invento. Sus principios están basados en una máquina de escribir mecánica (teclado, asa de transporte y una cinta) para poder escribir partituras musicales, pero tenía algunas nuevas aportaciones, como que operaba eléctricamente con un motor, que incluso hubiera permitido conectar varias máquinas a la vez que facilitaría una impresión múltiple. Además, se diferenciaba de los modelos convencionales como el papel no se cargaba en un rollo, sino en un nivel movable que permitía cargar de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, dándole mayor movilidad a partir de un círculo alrededor de un punto central. Tenía 40 teclas y el teclado permitía tres posiciones diferentes, con la elección de

---

<sup>136</sup> Music Printing History: Music Typewriters [En línea] [consulta en: 03 de abril de 2015]. Disponible en: <http://www.musicprintinghistory.org/music-typewriters/>.

<sup>137</sup> STROUHAL, Ernst. "Arnold Schönberg – Konstruktionen, Modelle, Spieledesigns". En *Arnold Schönberg - Spiele, Konstruktionen Bricolagen / Games, Constructions, Bricolages*. Wien: Arnold Schönberg Center, 2004, pp. 16-17.

tres tamaños de fuente, que de esta manera podría hacerse nueve funciones para escribir la partitura.



Manuscrito de las operaciones eléctricas de la *Notenschreibmaschinen* (“Máquina de escribir notas”, 1909) de Arnold Schoenberg, y su reconstrucción 3D en el 2004, por Jacob Scheid. Imágenes extraídas del libro *Arnold Schönberg - Spiele, Konstruktionen Bricolagen / Games, Constructions, Bricolages*. Wien: Arnold Schönberg Center, 2004<sup>138</sup>.

De haberse fabricado, esta máquina hubiera tenido las ventajas de hacer pequeñas ediciones de partitura más rápidas y baratas, además de un tipo de notas más claras, pero la complejidad de los diseños del teclado y de tener varias funciones, hizo inviable su producción.

En 1936, Robert H. Keaton, patentó una máquina con la función de escribir música, con el propósito de facilitar la labor del compositor. Bautizada con el nombre de *Keaton Music Typewriter*, fue considerada la hermana pobre de la máquina de escribir, concebida primeramente con 14 teclas, en 1953 pasó a contener 33.

---

<sup>138</sup> [En línea] [consulta en: 03 de abril de 2015]. Disponible en: <http://www.schoenberg.at/index.php/de/schoenberg/bildnerischeswerk/designs-spiele-und-bricolagen/223-237#joomimg>

Basándose en las primeras publicidades de la máquina de escribir, la *Keaton Music Typewriter*, decía en sus anuncios: Tú también puedes 'Keaton-teclear' tu música así<sup>139</sup>.



Cartel de publicidad de la *Keaton-type*, (1953). Extraído de ABC-net <sup>140</sup>.

Keaton no fue el único en pensar en una máquina de escribir música. Años antes en España, Manuel García Reliegos patentó varios modelos de máquinas de escribir música. La primera en 1922, la patentó como “Una máquina para escribir o imprimir toda clase de signos musicales”, y mantuvo la patente 9 años hasta 1932, ya que quiso exportarla a Norteamérica y según la prensa de la época tuvo mucho éxito<sup>141</sup>.

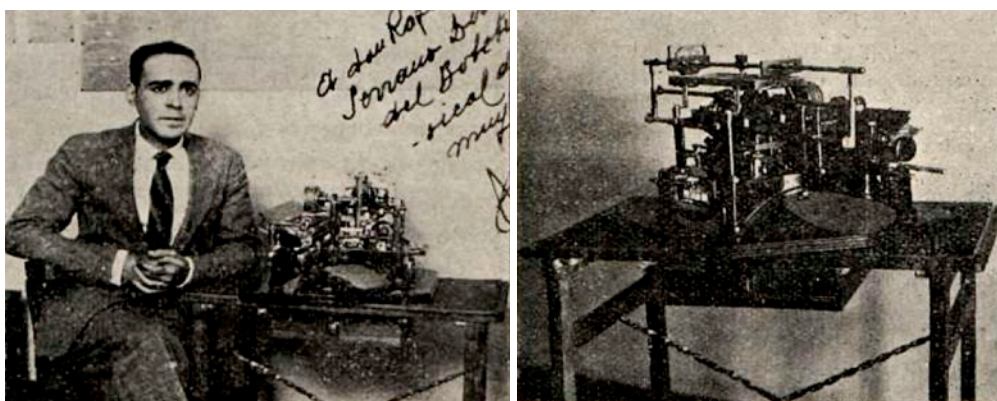
---

<sup>139</sup> CELDRÁN, Helena, “La hermana pobre de la máquina de escribir”, [en línea] [consulta en: 05 de mayo de 2015]. Disponible en: <<http://blogs.20minutos.es/trasdos/2011/10/14/maquina-de-escribir-musica/>>.

<sup>140</sup> [En línea] [consulta en: 03 de abril de 2015]. Disponible en: <<http://www.abc.net.au/news/2014-09-23/musicypewriter-holds-historical-keys-to-composition/5760858>>.

<sup>141</sup> Hay documentado un banquete donde se festejó el éxito obtenido con su máquina de escribir música. Ver: *ABC*, 10.02.1931. p. 5.

Años posteriores patentó mejoras como poder escribir las líneas del pentagrama y su electrificación como su “Máquina mecánica o eléctrica destinada a pautar el papel y escribir o imprimir toda clase de signos musicales” (1923), y otra “Máquina para escribir música” (1926). Su última patente fue “Una máquina para escribir música y letra, mecánica o eléctrica” (1932), que fue interrumpida la patente en 1936, con el comienzo de la guerra civil española. Al igual que Schoenberg evita el carro cilíndrico y lo hace sobre un plano del tamaño de una hoja pautada musical, pero con la novedad que es una hoja blanca sin líneas de pentagrama, donde en sus propias palabras “(...)sin distraer al nuevo dactilógrafo, va simultáneamente trazando el pentagrama al mismo tiempo que se efectúa la escritura musical”<sup>142</sup>.



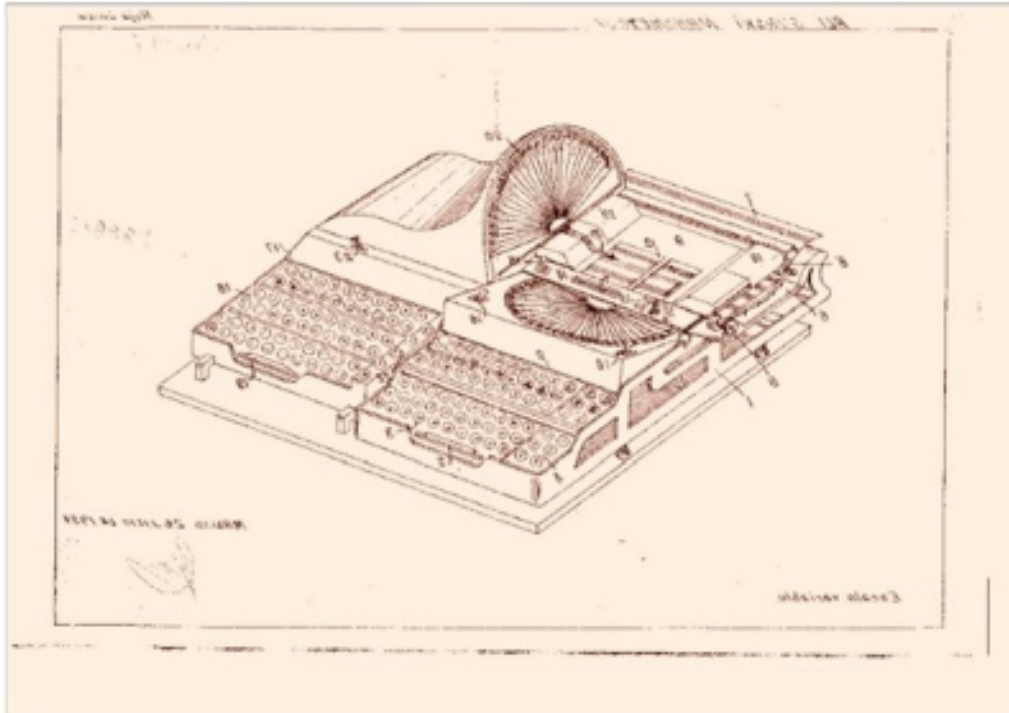
*Máquina para escribir música*, (1922-32), del ingeniero español Manuel García Reliegos, en unas fotografías del inventor en la prensa de 1931. Extraída del *Boletín musical* nº 35 de Córdoba, 2-febrero-1931.

Posteriormente, en la posguerra española, hay constancia de otra invención, concretamente de un ruso emigrado y nacionalizado después español Ali Gurski Mahometow, que solicitó una patente de una *Máquina para escribir música* (1951), y que le fue concedida en 1953, donde hay constancia del diseño que presentó<sup>143</sup>.

---

<sup>142</sup> De una entrevista a García-Reliegos por PENDOLISTA. “Una máquina para escribir música”. En *El Boletín musical* nº 35, Córdoba, 2 de febrero de 1931, p. 6.

<sup>143</sup> [En línea] [consulta en: 03 de abril de 2015]. Disponible en: <http://patentados.com/invento/maquina-para-escribir-musica.html>.



Diseño de la *Máquina de escribir música* (1951), de Mahometow.<sup>144</sup>

Es precisamente a lo largo de esta década de 1950, donde aparecen en Europa y Norteamérica los primeros laboratorios de electrónica. Será en el *Experimental Music Studio* (EMS) de la Universidad de Illinois (USA), donde se instalará uno de los primeros ordenadores que generará música, el llamado ILLIAC I (una supercomputadora de 4.5 toneladas de 5.12K de memoria de acceso aleatorio y una unidad de almacenamiento de 64K), que Lejaren Hiller junto a Leonard Isaacson, realizarán la primera obra compuesta a partir de un ordenador la *ILLIAC Suite* (1957), para cuarteto de cuerdas.

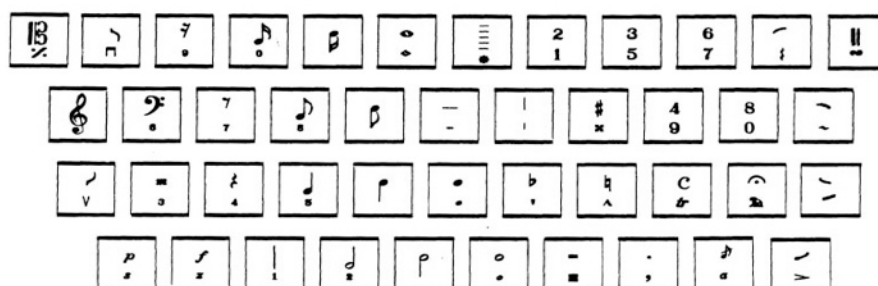
Este ordenador no reproducía audio, sino que generaba la propia composición musical en formato de datos, pero era necesario traducirlo en partitura musical, por ello Lejaren Hiller y su asistente Robert Baker, encargaron a investigadores de la Universidad de Colorado la fabricación de una máquina de escribir automática de música que pudiera poner en comunicación con el

---

<sup>144</sup> [En línea] [consulta en: 03 de abril de 2015]. Disponible en: <http://patentados.com/invento/maquina-para-escribir-musica.html>.



ordenador ILLIAC. Se fabricó una *Remington electric music typewriter* (1958), que permitió escribir e imprimir partituras completas y partes individuales de la instrumentación, a través de la información recibida por el ordenador ILLIAC. En su teclado fueron modificadas las letras por símbolos musicales básicos.

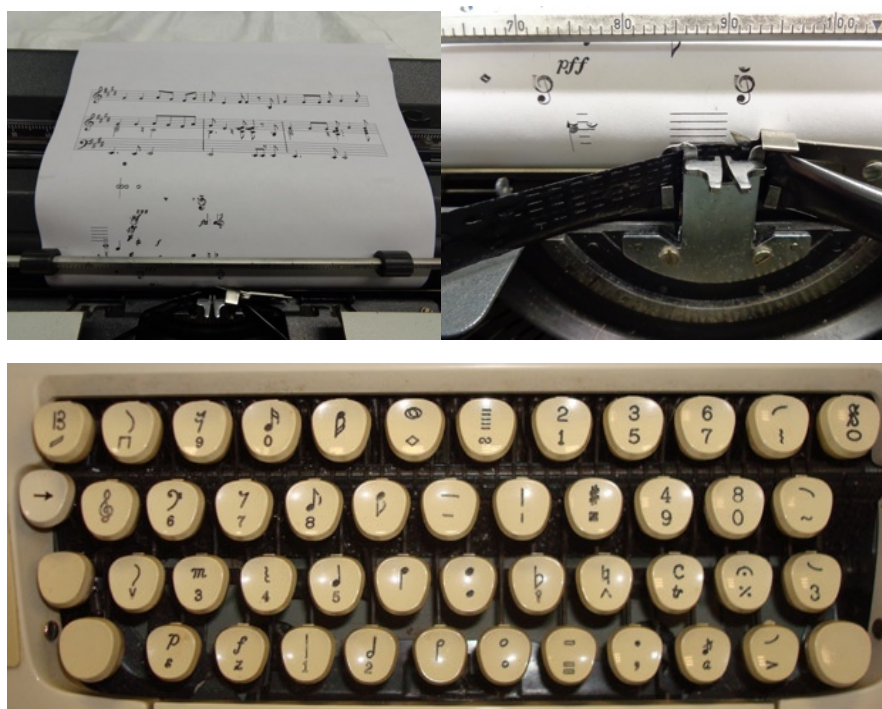


*Remington electric music typewriter*, (1958), junto a Lejaren Hiller y su asistente Robert Baker (imagen superior izquierda) y Jonh Cage, en primer plano, junto a Lejaren Hiller (imagen superior derecha) componiendo *HPSCHD* (1967-69), con el ordenador ILLIAC II de 53K de memoria (1960-63). Abajo el teclado de la *Remington electric music typewriter* (1958), con la disposición de los símbolos musicales<sup>145</sup>.

Al margen de estos usos especializados, paralelamente como uso más popular se inventó la *Musicwriter* (patentes de 1946, 1954 y 1959), de Cecil S. Effinger, profesor y compositor de música coral, Su compañía, Music Print Corporation, trabajó con varios fabricantes (incluyendo Olympia y Smith Corona), que

<sup>145</sup> [En línea] [consulta en: 03 de abril de 2015]. Disponible en web: <http://www.moz.ac.at/sem/lehre/lib/es/ems/hist/battisti.html>.

consiguió vender más de cinco mil entre los años de 1956-1990<sup>146</sup>.



*Musicwriter*, (1946-1988), de Cecil S. Effinger, con el teclado alfanumérico y de símbolos musicales, y la posibilidad de imprimir las líneas del pentagrama<sup>147</sup>.

El teclado combinaba los símbolos alfanuméricos y símbolos musicales, podía imprimir las líneas del pentagrama. Después lanzaron la *Musicwriter II* (hacia 1988), que era la versión electrónica, pero la creciente utilización del ordenador en los años consecutivos paralizó su demanda, al igual que las máquinas convencionales, aunque estas últimas en menor medida, dado que en muchas partes del mundo el ordenador llegó mucho más tarde. Así lamentaba el Boulder History Museum la paulatina desaparición de este modelo:

---

<sup>146</sup> Music Printing History: Music Typewriters [En línea] [consulta en: 03 de abril de 2015]. Disponible en: <http://www.musicprintinghistory.org/music-typewriters.html?start=6>.

<sup>147</sup> [En línea] [consulta en: 03 de abril de 2015]. Disponible en: <https://www.nla.gov.au/blogs/behind-the-scenes/2014/06/16/making-music-on-a-typewriter>

"Desafortunadamente, debido a la llegada de las computadoras, MusicWriters rápidamente se convirtió en obsoleto"<sup>148</sup>.

### - La máquina de escribir como instrumento musical

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 y lo explicaremos más adelante.

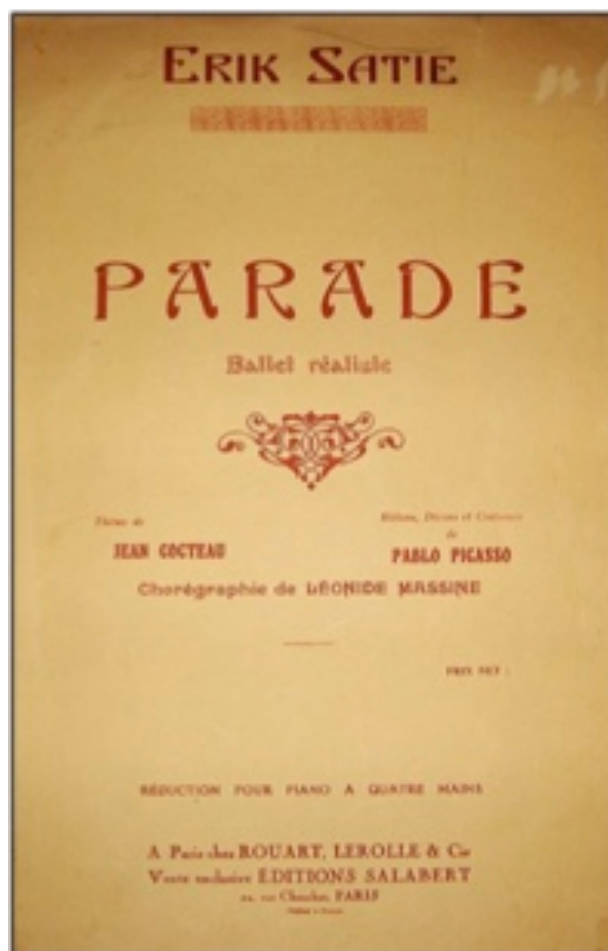
Hay ejemplos excepcionales como la introducción de una orquesta de 18 yunques en la ópera *Das Rheingold* ("El oro del Rin", 1853, 1869), de Richard Wagner, dada sus cualidades rítmicas y tímbricas, pero en el caso de la máquina de escribir había un problema añadido, al ser una invención moderna y demasiado 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.

Hasta donde conocemos, en 1917, el compositor francés Erik Satie, estrenó oficialmente el empleo de la máquina de escribir como instrumento en una obra musical. El espectáculo de danza

---

<sup>148</sup> [En línea] [consulta en: 03 de abril de 2015]. Disponible en web: <http://www.finalemusic.com/blog/life-before-finale/>

*Parade*<sup>149</sup> utilizó diversos ruidos para complementar la orquesta. Satie, que aparentaba no importarle las cualidades rítmicas de la máquina en la canción, pues el compositor demostraba tener mucho más interés en su carga simbólica, o sea, su capacidad de hacer ruido y representar la mecanización de la escritura en la sociedad.



Portada del Ballet *Parade*, (1917).

En su primera composición para un ballet, Satie tuvo como colaboradores al español Pablo Picasso, encargado de crear los vestuarios y la escenografía, al coreógrafo Léonide Massine y al dramaturgo Jean Cocteau, mentor de Satie en la ideas para

---

<sup>149</sup>The Griffyn Ensemble (2011). *Parade*. En National Gallery of Australia - Live. [En línea] [consultado en: 02 de julio de 2015]. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=LpTKf4s6SCA>>

introducir los sonidos de la máquina de escribir, de un golpe de látigo y el disparo de una pistola. Para el dramaturgo estos ruidos serían indispensables.

La máquina de escribir fue utilizada específicamente en una pequeña parte de *Parade*, concretamente en la escena de *Petite Fille Americaine*<sup>150</sup>, 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 leche.



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

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

---

<sup>150</sup> *Ídem.*

instrumentos de percusión, como es en el caso de 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) con 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 del momento, 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. En esta obra se trata de retratar 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 impedir a ellos 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 secretarias de la *Büro für Familienangelegenheiten* (“Oficina para Asuntos de Familia”), que cantarán a coro expedientes familiares junto el acompañamiento del teclear y de la campana de tabulación de las máquinas de escribir, realizado con instrumentos de percusión. Estas escenas del coro de secretarias se justifica en la ópera cuando el matrimonio protagonista Laura y Eduardo no encuentran una razón para divorciarse y van a esta oficina para buscar ideas y es cuando

este coro les canta expedientes bajo la dirección del galán Sr. Hermann, que participará en la trama de separación.



*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)<sup>151</sup>.

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, como reseñábamos en la primera parte de esta investigación. Esta imagen de la mujer como secretaria de una oficina con la máquina de escribir, aparecerá en otras obras en 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 explora una época del papel de una mujer que se limitaba a ser una máquina en su múltiple función de esposa, madre, ama de casa, obrera y pareja sexual.

---

<sup>151</sup> «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)<sup>152</sup>. 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 drama<sup>153</sup>.

La protagonista Helen es una secretaria que para escapar de su situación desesperada se casa con su jefe, que después lo asesinará en complicidad con su amante. Se encuentra basado en un caso real, concretamente de Ruth Snyder que asesinó a su marido en 1927 y ejecutada la silla eléctrica en 1928, el mismo año del estreno de *Machinal*, y que la autora Treadwell, como periodista también, lo recogió. 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.

---

<sup>152</sup> 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/>.

<sup>153</sup> 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>.



Curiosamente, nos deparamos en la nota de prensa *Enter the Typewriter as a musical Instrument* (1937)<sup>154</sup>, 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 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.

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

---

<sup>154</sup> EDGERTON, Howar H. “*Enter the Typewriter as a musical Instrument*”. *The Etude Music Magazine*, Philadelphia, December 1937, p. 822

interesante de su pieza, es que las máquinas deberían ser tocadas solamente con cuatro dedos (índices y dedos medio). Una de las piezas tocada fue la *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, generaban la perfecta sensación de que se trataban 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.

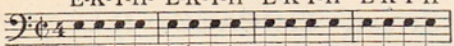
"I am enclosing a program and 'write ups' of our Spring Concert.

"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 shift  
E-T-H-E T-H E-T-H-E-T-H-  
E-K-T H-E-K-T H-E shift  
TH TH-TH-TH TH-E-K etc.  
TH- TH- TH-T H etc.

"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

"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.

En esta misma década, entre los años 1930 a 1940 en Estados Unidos, el compositor e ingeniero de sonido Raymond Scott,

presentaba su jazz descriptivo, centró sus trabajos en la composición de oído, abandonando 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 ya que consideraba que el mejor de los provechos se salta al oído<sup>155</sup>. A esto le llamaba de “acuerdos de cabezas”.

Entre 1930 y 1940, el director de orquesta, compositor, y futuro pionero de la música electrónica Raymond Scott hizo muchos registros-algunos de ellos populares-que replican 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, Una esquina de calle en París<sup>156</sup>.

Entre los muchos trabajos de jazz descriptivo, hay uno dedicado a la máquina de escribir: *The a girl at the typewriter* (1939), tema instrumental donde se vuelve a utilizar la máquina de escribir como la composición *Parade* (1917), de Erik Satie. Además del tecleo de la máquina de escribir, Scott graba el chorro de aceite, reveló que él mismo es hijo de la era de la máquina. Sus composiciones, de Raymond Scott, representan una confluencia de la era moderna con la línea de producción industrial, el automóvil y la imaginaria irregular de los rascacielos de Nueva York<sup>157</sup>. También el vínculo del jazz con la máquina de escribir resguarda al mismo símil que creó Marshal McLuhan.

Raymond Scott también es conocido por sus trabajos dedicados a los estudio de la Warner, componiendo piezas para los dibujos animados *Looney Tunes Meroly Melody Shows*, de igual importancia y reconocimiento es su labor e investigación en

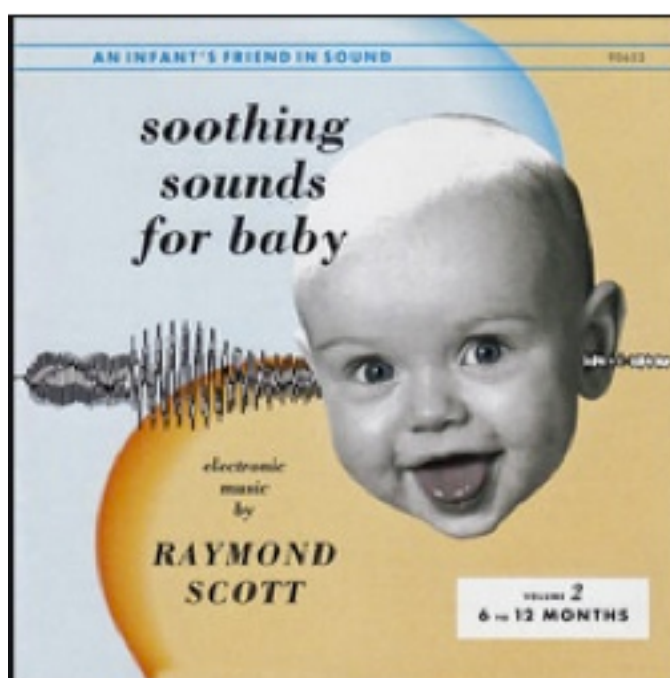
---

<sup>155</sup>Para Scott, las mejores performances, de los instrumentistas, se pasan durante el ensayo. Espacio donde los instrumentistas pueden escuchar y a la vez improvisar y crear nuevas estructuras musicales.

<sup>156</sup> NEL, Philip, *The Avant-Garden and American Postmodernity: Small Incive Shocks*, University Press of Mississippi, 2002, p. 170 [traducción propia].

<sup>157</sup> NICHOLSON, Stuart, *Jazz and Culture in a global age*, Universty Press of New England, 2014.

el campo de la electrónica. En su dedicación a la música electrónica fundó la empresa Manhattan Research Inc., dedicada a la fabricación de dispositivos electrónicos para uso propio y para la creación de una serie de instrumentos dedicados a la música concreta y electrónica.



Portada del disco, *Soothing Sounds for Baby*, (Sonidos Relajantes para el Bebe 1964), reedición 2005<sup>158</sup>.

Había un exclusivo interés por instrumentos como el Theremin Keyboard, Chromatic generadores de batería electrónica y generadores anillo. Scott muchas veces describía Manhattan Research Inc. como más que una *fabrica think*, en verdad un centro de sueños, donde la emoción de mañana está disponible hoy<sup>159</sup>.

Durante el período en el que trabajó con la construcción de instrumentos musicales electrónicos, Scott tuvo como colaboradores a Bob Moog quien diseñó durante la década de los 1960 circuitos para sus instrumentos. En 1964, el compositor

---

<sup>158</sup> Portada de álbum extraída de la web All Music [En línea] [Consulta en: 20 de mayo de 2015]. Disponible en: <<http://www.allmusic.com/album/soothing-sounds-for-baby-vol-1-1-to-6-monthsmw0000049214>>.

<sup>159</sup> CHUSID, Irwin, Manhattan Research Inc. Raymond Scott. Holland: Basta Audio/Visuals, 2000 p. 25.

lanzó un innovador y pionero trabajo de *Soothing Sounds for Baby* ("Sonidos Relajantes para el bebé", 1964), en colaboración con el Instituto Gesell de Desarrollo Infantil. El disco tiene una canción llamada *Toy Typewriter* (1964), y está compuesta por una cantidad de sonidos que se aproximan al teclear de una máquina de escribir, pero de carácter electrónico.

El tema tiene un poco más de 17 minutos, y el disco aunque no haya alcanzado éxito comercial, posibilitó la creación de una serie de anuncios publicitarios que utilizaron los patrones sonoros aplicados en este trabajo musical.

Teniendo en cuenta la influencia de las cualidades sonoras de la máquina de escribir, necesitamos retroceder hasta el año 1945 en España, donde el dramaturgo y poeta sevillano Luis Fernández de Sevilla escribió en colaboración con el compositor Pablo Sorozabal, el sainete lírico en dos actos *La eterna canción* (1945).<sup>160</sup> 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, influenciado por la generación de 27, Luis Fernández de 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 del sainete 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 para esta investigación es el segundo acto, que ocurre dentro de una comisaría. Después de una pelea, durante la interpretación de la

---

<sup>160</sup> Para escuchar la canción, clicar en el siguiente enlace: Pablo Sorozábal - «Número de la Comisaría» de "La eterna canción" (1945).

*Eterna Canción* en un café, algunos de los personajes son encaminados a la comisaría. Ahí es donde empieza el cuadro segundo, del segundo acto.



Escena de la comisaría del sainete *La eterna canción*, (1945), de Fernando Sevilla (libreto) y Pablo Sorozabal (música), donde el sargento Martínez toma declaración a los arrestados mientras suena la máquina de escribir junto a los sonidos de la orquesta. Versión de Manuel Gas (Madrid, 2004). Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March.

Mientras el comisario registra la información 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 ella es función visual, como elemento escenográfico, perpetuando el papel de cada actor en la situación.

En la escena están presentes: la persona que interroga, los acusados y el elemento neutro, este último es quien manipula la máquina de escribir sin emitir juicio alguno entre la acusación y los acusados. Hay una segunda función para la máquina de escribir en la escena que es producir texto. Con su velocidad industrial, es posible capturar y almacenar toda la información presente en la escena para apreciación futura, es la memoria del conflicto. Finalmente, es la función percusiva de la máquina, la

que conjuga en combinación con la orquesta, la seriedad de la situación con la velocidad con la que las cosas necesitan ser resueltas.

Cuando la sociedad asume la máquina de escribir como un elemento indispensable para la manutención de la escritura y participación de la mujer en el mercado laboral de las oficinas, se transforma igualmente en un elemento clave para la formación de una 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.

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* (1956), fue todo un éxito, recibiendo versiones por cantores en distintos países. La canción alcanzó tal popularidad que fue grabado por intérpretes en Brasil, Italia y Francia. También es el tema principal de la película<sup>161</sup> francesa *Populaire*, que habla de la cultura de la máquina de escribir en Francia a finales de la década de 1950.

#### *Las secretarias* (1956)

Pedro Luis Rodríguez Ortega (Pepe Luis)

Cha, cha, cha  
de las secretarias  
Cha, cha, cha  
de las taquimecanógrafas  
Cha, cha, cha  
de las secretarias  
Cha, cha, cha  
Cha, cha, cha con rica chá

solicito secretaria competente  
con experiencia y buena presentación

---

<sup>161</sup> El siguiente apartado abordará el tema de la máquina de escribir en el cine.

requisito que sea joven y bonita  
y con carta de recomendación

Cha, cha, cha  
de las secretarias  
Cha, cha, cha  
de las taquimecanógrafas  
Cha, cha, cha  
de las secretarias  
Cha, cha, cha  
Cha, cha, cha con rica chá.

que hable inglés que hable francés que hable italiano  
y que domine el español con perfección  
no me importa que sea rubia o sea morena  
pero sí que tenga alegre el corazón

Cha, cha, cha  
de las secretarias  
Cha, cha, cha  
de las taquimecanógrafas  
Cha, cha, cha  
de las secretarias  
Cha, cha, cha  
Cha, cha, cha con rica chá

si mañana cuando van a la oficina  
y en la tarde al salir de trabajar  
muy contentas se divierten y con gusto  
van cantando y bailando el ricazón

que lindas son  
que bien se ven  
la secretarias  
bailando el rica chá



Portada del disco *Dig That Cha cha cha*, (1956), de Pepe Luis.  
Tico Records.





Compacto del brasileño, Ruy Rey, *Las secretarias*, (1960), Hi-Fi -Continental.



Portada del disco *Michelino & Cha, Cha, Cha band*, (1962), Sonet - Vinilo 7' 45 rpm.



Portada del disco *Poema de Amor*, (1962), de la brasileña Elis Regina que contiene la versión en portugués de la canción de Pepe Luis. Long Play, Continental.

A partir de la observación de la cultura hacia la máquina de escribir, la composición *The Typewriter* (1950), presentada por la *The Boston Pops Orquesta*, del norte americano Leroy Anderson, fue la primera música a aprovechar 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 más perfecto complemento en la utilización y organización del ruido de la máquina de escribir.

Aunque haya sido creado en 1950, no fue sino hasta 1963 que el tema se popularizó del todo, a través de una performance del actor *Jerry Lewis*, en la película *¿Who's minding the store?*, del director Frank Tashlin. La escena específicamente narra de manera cómica el trabajo diario del mecanógrafo en una oficina.

Esta obra para máquina de escribir y orquesta despierta el interés de las personas 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 parte, porque la gente se veía representada en una de las escenas de la película, a lo que se añadía la interpretación cómica y una compleja composición para orquesta sinfónica.



Fotogramas de la película, *¿Who's minding the store?* ("Lío en los grandes almacenes, 1963). Dirigida por Frank Tashlin e interpretada por Jerry Lewis.

En *¿Who's minding the store?* (1963), la máquina de escribir es materializada de dos maneras: espacialmente y

temporalmente. Especialmente 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 logra que el espectador tome conciencia de la existencia del objeto y, además, le permite comprender las posibles situaciones del espacio que le rodea. La temporalidad viene 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. Es el tiempo de la canción 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 se dedicaron exclusivamente a romper tanto con su forma como con el resultado sonoro, generando una mutación del dispositivo.

En la década de los sesenta del pasado siglo, la máquina de escribir era un artilugio indispensable tanto para el hogar como para la oficina. Su utilización en la música tenía una relación directa con el ruido del tecleo, el objeto de escritura al tacto que era tocado como instrumento percusivo. De hecho, algunos compositores relevantes de la música experimental de esta época la incluyeron como un instrumento de percusión más ,como en la obra *Fluorescences* (1961), del polaco Krzysztof Penderecki, que empleó el sonido de diferentes objetos acústicos, como vidrio, metal, bloques de madera, y una máquina de escribir.

Su idea no era tanto utilizar la máquina de escribir como un instrumento que imitara el lenguaje musical convencional, sino

aprovechar sus propias texturas tímbricas y repetitivas que se mezclaran con las de otros sonidos del resto de objetos e instrumentos. Por ello, no nos extraña que el propio compositor dijera de su obra que "Todo lo que me interesa es la liberación de sonido más allá de toda la tradición"<sup>162</sup>.



*Dactilófono o máquina de tocar, (1967). Les Luthiers<sup>163</sup>.*

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 aplicarle las cualidades de un instrumento musical.

Les Luthiers potenciaron la plástica de una máquina de escribir, desarrollaron otras posibilidades sonoras, a través de tubos de distintos tamaños, relacionados mecánicamente con

---

<sup>162</sup> Krzysztof Penderecki. [En línea] [consulta en: 05 de abril de 2015] Disponible en: <http://www.famouscomposers.net/krzysztof-penderecki>.

<sup>163</sup> Referencia extraída de la web del grupo. [En línea] [Consulta en: 18 de abril de 2015], Disponible en: <<http://www.lesluthiers.org/verinstrumento.php?ID=32>>.

cada tecla. El *Dactilófono o Máquina de tocar* (1967), produce sonidos con un timbre específico si se tocan varias teclas a la vez, pudiéndose incluso, generar acordes mayores y menores. Esta pieza fue elaborada por Gerardo Masana y simula un xilófono con dos octavas de la escala cromática.

El creador argentino aplicó su experiencia sonora vinculando la máquina de escribir a un instrumento musical bajo las reglas de las consonancias pitagóricas<sup>164</sup>, distribuyó 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 "IMusicisti y las óperas históricas" en la obra "Canción a la cama del olvido"<sup>165</sup>.

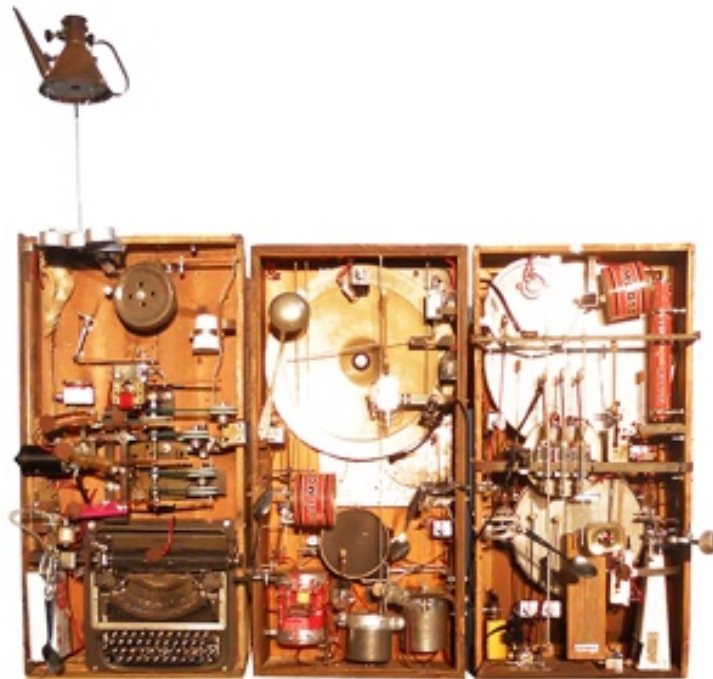
En España, el grupo Cabo San Roque, grupo español que está entre el arte sonoro y la música, influenciado por la escena

---

<sup>164</sup> Este concepto está relacionado a las investigaciones del filósofo que permitió vincular la música con las matemáticas, relacionó números enteros y fraccionados a partir de los sonidos sacados en una cuerda vibrante, produjo 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.

<sup>165</sup> *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>>.

electrónica y la cultura *punk*, construyó el artilugio *Tres Tristos Trons* (2014), un instrumento autónomo que utiliza de modo virtuoso la percusión. Creado con peines, motores, latas, máquina de escribir y muelles<sup>166</sup>. Creada para el disco *12 rounds* (Chesapik, 2014) la máquina fabricada por el dúo proporcionó todas las posibilidades rítmicas para el disco más musical de los artistas que también producen con esculturas sonoras.



Instrumento *Tres tristos trons*, (2015).  
Referencia extraída de El periódico *online*.

A diferencia de los argentinos del Les Luthiers, 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 a la automatización rítmica de la canción. Los artistas también cumplen la función de performers, pues cada uno de ellos actúa durante la música con

---

<sup>166</sup> 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-máquinas-con-alma-3605180>>.

instrumentos: sintetizadores analógicos, teclados y guitarra eléctrica con efectos.

Actuando desde 2008 hasta la actualidad, el grupo estadounidense 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, transforma 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 (2010). Referencia extraída del libro *When Machines Play Chopin. Musical spirit and automation in nineteenth-century german literature* (2010). Katerine Hirt.

The Boston Typewriter Orchestra, retoma el sonido de la escritura mecánica al tacto provocando al espectador, desarrolla patrones rítmicos que buscan el sonido más puro de la máquina de escribir. Al tocarlas ellos no solamente presentan una textura sonora, sino que acceden a la memoria sonora de las personas 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, con el reconocimiento de estos patrones de escritura en su capacidad de generar una canción.

Desde nuestra investigación, encontramos una serie de compositores, del campo de la música que utilizaron la máquina de escribir como un instrumento de complemento a la música, sea en el campo de la música popular o la erudita. Josep-Maria Balanyà, grabó el cd *Sonastekas* (Laika Records, Alemania, 1999) y dedicó uno de los temas a una máquina de escribir, llamado *Good work for bad pianos* (1999). En el libreto del disco lo explica el autor:

La composición fue realizada de modo accidental, al disponer casualmente de una estupenda máquina de escribir marca Alpina (finales de los 50s) y de un piano vertical al que le faltaban dos martillos (F# y A#). Los movimientos interpretados por la máquina de escribir tienen como motivos rítmicos las palabras 'good', 'work', 'for', 'bad', 'pianos', en mayúsculas, minúsculas, subrayados, combinaciones de las letras que forman cada palabra, efectos con el tabulador, etc.<sup>167</sup>

En nuestra investigación descubrimos muchos temas musicales dedicados a la máquina de escribir, sea esta utilizada como instrumento percusivo o sencillamente como un homenaje a su posibilidad poética y/o histórica. Encontramos una curiosa versión de la música *The Typewriter*, de Leroy Anderson, interpretada por el flautista brasileño Altamiro Carrilho en una versión en *Choro*<sup>168</sup>, así como una canción llamada *Typewriter tip tip tip* (1970), tema principal de una película india de los años de la década de 1970.

---

<sup>167</sup> Libreto del cd *Sonastekas* (Laika Records, Alemania, 1999).

<sup>168</sup> Género de música popular brasileña, surgido en Rio de Janeiro al final del siglo XIX. El choro o chorinho es considerado como la primera música urbana típicamente brasileña.



En el campo musical nos ha llamado la atención cómo el uso de la máquina de escribir se pudo ramificar en distintas propuestas poéticas y sonoras desde la perspectiva de la música pop. La máquina de escribir en este seguimiento musical, asume un papel distinto de los que hemos visto hasta ahora, pues los compositores, en general, abandonan sus características percusivas y amplían las potencialidades de la máquina que pasan a relacionarse con la memoria histórica del objeto accediendo los recuerdos del oyente de la canción.

La canción, *Máquina de escrever* (1997), del grupo brasileño Plap (Pedro Luis e a Parede), es un ejemplo de recuperación de la memoria histórica sobre el artilugio con la función de complementar el objeto lírico, que en esta canción es la pasión. El compositor recupera en la música el tiempo de la escritura a máquina, así como su capacidad de imprimir sobre el papel, letras que el tiempo no puede apagar.

### *Máquina de Escrever*

Meu coração é uma máquina de escrever  
As paixões passam  
As canções ficam  
Os poemas respiram nas prisões  
Pra ler um verso, ouvir, escutar  
Meu coração falar  
Até se calar a pulsação  
Meu coração é uma máquina de escrever  
No papel da solidão  
Meu coração é da era de Guttemberg  
Meu coração se ergue  
Meu coração é  
Uma impressão

Meu coração  
Já era  
Quando ainda não era  
A palavra emoção  
Mas há palavras no meu coração  
Letras e sons  
Brinquedos e diversões  
Que passem as paixões  
Que fiquem as canções  
Nos poemas, nos batimentos  
Das teclas da máquina de escrever  
Meu coração é uma máquina de escrever  
Ilusões  
Meu coração é uma máquina de escrever  
É só você bater  
Pra entrar na minha história.

La canción absorbe la máquina de escribir, convirtiéndola en el corazón del compositor, sin embargo, esta máquina-corazón no se asocia al ritmo industrial o a lo mecánico, sino que se incorpora al cuerpo, donde pasa a imprimir canciones y poemas. Se transmuta en órgano, la máquina de escribir es capaz de resignificar los acontecimientos de la vida del autor, transformar sus experiencias personales en armonías y melodías que ordenan los recuerdos a través de las canciones compuestas.

Esta no fue la única música con las características similares, desde la música pop encontramos distintos cantantes que hacen uso de las cualidades estructurales de la máquina de escribir para hablar de los deseos, de las añoranzas y de la comunicación. Animados por la cantidad de canciones en la música pop que poseen esta estructura, decidimos crear un álbum con canciones dedicadas a la máquina de escribir.

Utilizamos el ejemplo del grupo brasileño, porque él, de alguna manera, sintetiza los muchos otros que hemos encontrado en nuestra investigación. La máquina de escribir es la memoria de la escritura, hasta los días de hoy, aunque esté en desuso; la máquina se ha transformado en el símbolo de lo más interno (subjetivo), efímero (por la escritura sencilla) y real (por la producción textual) hacia la escritura. Muchos de los compositores utilizan su imagen en la canción para confirmar la seriedad de la propuesta escrita. Porque, además, la máquina de escribir con su estructura mecánica no solamente imprime letras, sino que clava letras en el papel.

Fijar la letra con la máquina de escribir significa mucho más que clavetear o incrustar las letras en el papel. La máquina marca como un sello, así como la vida. La máquina de escribir se aproxima a la vida, por la dureza. La existencia para estos autores de la música de lo cotidiano no es un ordenador conectado a internet, porque es fácil dejarlo atrás, apagar, “deletar” lo que hay en tu entorno personal, mientras la máquina de escribir clava, deja su hoya en el papel y en el alma.

Dado que todavía no hemos encontrado un recopilatorio en formato disco que recojan las obras de música que han empleado el sonido de la máquina de escribir, hemos estimado oportuno reunir las en un entorno web como el de *bandcamp*, que permite presentarlo virtualmente como si fuera un disco con sus pistas de audio que pueden ser reproducidas en acceso libre. El recopilatorio lo hemos estructurado cronológicamente desde la primera pieza *Parade*(1917) de Erik Satie hasta la más reciente que hemos citado de C San Roque de 2015. Se ha utilizado el criterio de selección en no descartar estilos musicales diferentes, siempre y cuando hayan incluido el sonido de la máquina de escribir o lo hayan emulado con otros instrumentos.

Por ello, se podrán escuchar desde música experimental o de vanguardia (Satie, Penderecki o Michel Chion), jazz (The Raymond Scott Quintette) rock 'n' roll (Billy Fury), rock progresivo (In Spe), punk celta (The Pogues), ópera (Paul Hindemith y Steve Reich), sainete aflamencado (Pablo Sorozabal), Cha cha (Pepe Luis, Elis Regina), samba (Tom Zé), thriller policíaco (Ennio Morricone), entre otros, que reflejan ese interés amplio de la sonoridad de la máquina de escribir desde distintos lenguajes musicales. Hemos denominado este disco virtual *Typewriter in music* (“Uso de la máquina de escribir en la música”), que se encuentra disponible en web.

#### **2.4.2 La máquina de escribir en su singularidad sonoro-visual; desde el arte sonoro a los lenguajes audiovisuales**

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.”<sup>169</sup> 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

---

<sup>169</sup> ARIZA, Javier, *Las imágenes del sonido*, Colección Monografías, nº 39. Cuenca: Universidad de Castilla y la Mancha 2003.

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 los 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”<sup>170</sup>.

Fluxus rompe con el mundo institucional del arte. La acción tiene más importancia que la obra. Ariza, defiende que es necesario 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 Olivetti puede ser empleada como partitura de esta pieza<sup>171</sup>. 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.

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

---

<sup>170</sup> ARIZA, Javier, *Las imágenes del sonido*, Colección Monografías, nº 39. Ed. Universidad de Castilla y la Mancha 2003.

<sup>171</sup> *A la memoria de Adriano Olivetti* [en línea] [consulta en 02 de abril de 2015] disponible en: <<http://www.uclme.es/ARTESONORO/macuiinas/html/adriano.html>>.

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

0086 - levantar el bombín, levantar el gorro de marinero, pederar 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, pederar 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, pederar con los labios<sup>172</sup>



*In Memoriam a Adriano Olivetti* (1962), de George Maciunas<sup>173</sup>.

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 de Brandeis, Maciunas presentó obras del propio Lucier, de John Cage y de Christian Wolff. Mientras entraba en el museo, el público era

---

<sup>172</sup> *A la memoria de Adriano Olivetti* [en línea] [consulta en 02 de abril de 2015] disponible en: <<http://www.uclme.es/ARTESONORO/macuiinas/html/adriano.html>>.

<sup>173</sup> 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>>.

recibido por los ruidos fuertes procedentes de altavoces situados en distintos puntos del espacio<sup>174</sup>.

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, acompasada 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' 0"* 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' 0" (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 disciplinada<sup>175</sup>.

Era parte de su trabajo tanto el ruido como el silencio, 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.

---

<sup>174</sup> PRITCHETT, James, *Music in the 20 th centuries, The Music of Jonh Cage*, New York, 1993, Syndicate of the University of Cambridge. p. 138 [traducción propia].

<sup>175</sup> *Idem*.



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

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”<sup>176</sup>. 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”<sup>177</sup>. 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

---

<sup>176</sup> CAGE, John, *Escritos al oído*, Colección de Arquitectura. Ed. Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia. Murcia, 1999, p. 10.

<sup>177</sup> PARDO SALGADO, Carmen, *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Colección letras humanas. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, p. 7.



siente los prejuicios, las delimitaciones, y los sobrentendidos con los que el pensamiento conduce el sonido<sup>178</sup>.

El pensamiento crítico hacia la música, propuesto por Cage, conduce la escucha al camino de la materia bruta, que es el sonido. Ya no hay la 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”<sup>179</sup>.

La propuesta de la no-intencionalidad, permite reflexionar acerca de la relación jerarquizada construida entre la música y el oyente. Es la liberación de los oídos. 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 contribuyeron para esto, sería la disposición espacial de la sala y también como las fuentes sonoras estarían distribuidas en este espacio

---

<sup>178</sup> *Idem.*

<sup>179</sup> *Idem.*

Sin embargo, hasta hoy las personas sufren con 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 de suprimir sus límites.

Postulado en 1948 con la intención de:

(...) marcar una inversión en el sentido del trabajo musical. En lugar de 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<sup>180</sup>.

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 estaban 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

---

<sup>180</sup>SCHAEFFER, Pierre, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza, 2003, p. 23.

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*”<sup>181</sup>.

Antes del descubrimiento de la grabación, había 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 hay 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

---

<sup>181</sup>BARJANO CALVO, Carlos Mauricio. *Música concreta, tiempo destrozado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2007, p. 5.

negar que es “capaz de captar todo un mundo de detalles que escapan por lo general a nuestra escucha”<sup>182</sup>.

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”<sup>183</sup>.

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

---

<sup>182</sup> SCHAEFFER, Pierre, *Tratados de los objetos musicales*, Ed. Alianza, Madrid, 2003, p. 52.

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 56.

artista. El primero va en busca de los orígenes de la música concreta, el segundo, más próximo a la música comercial, hace 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.



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

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*<sup>184</sup>. 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.

Como compositor, Michel Chion defiende la desterritorialización de la estereotipación del ruido en las composiciones sonoras. En *Diktat* esto se ve reflejado en toda la obra, considerado el melodrama más delirante de su carrera, la obra 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 estereotipados<sup>185</sup>.

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

---

<sup>184</sup> MARCHETTI, Lionel. “Introducción del Folleto”. *DIKTAT*, Nuun records, 1979.

<sup>185</sup> CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Ed Paidós Ibérica, Barcelona, 1993, p. 114.

conducía la pieza *Divertimento* (1973) – *for Olivetti machines, 16 singers and jazz drummer*. 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.



*Divertimento* (1973) – *for Olivetti machines, 16 singers and jazz drummer*  
Referencia extraída del sello discográfico Trunkrecords<sup>186</sup>.

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 variaban entre 30 segundos a 8 minutos.

Nos interesa particularmente la grabación del artista David Smyth. Para su pieza sonora, Smyth, invitó al estudio cuatro mecanógrafos con sus respectivas máquinas de escribir, prefirió

---

<sup>186</sup> [En línea] [Consulta en: 17 de mayo de 2015]. Disponible en: <[http://www.trunkrecords.com/turntable/tristram\\_cary.shtml](http://www.trunkrecords.com/turntable/tristram_cary.shtml)>.

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*”<sup>187</sup>.

*Typewriter In D* (1982), del artista visual David Smyth, para 3 máquinas de escribir eléctricas que han sido interpretadas por Sandro Pelligrini, 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, 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*.

Situación similar pasa con la máquina de escribir en el cine. Para esta investigación estimamos importante comentar, en este

---

<sup>187</sup> Jeff Gordon, 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.



apartado, algunas películas donde la máquina de escribir tiene una función crucial para el desarrollo de la historia, además del impacto social que tiene el artilugio en la vida de los personajes, muchas veces controladas por su calidad sonora. La máquina en cada una de ellas tiene una función autónoma y permite al espectador comprender su influencia en las relaciones establecidas durante el filme.



Fotograma extraído de la película *Puerta Joven. El portero* (1949), de Miguel M. Delgado. *Posa Films*.

La película mexicana *Puerta Joven (el portero)*, de 1949, dirigida por Miguel M. Delgado y protagonizada por el actor cómico Mário Moreno “Cantiflas”, narra la historia de un portero que saca dinero extra escribiendo cartas y discursos para las personas de su pueblo. Más allá de transcribir el texto de las personas, el portero escritor creaba historias propias a partir de los sentimientos de cada hombre o mujer que contactaba para escribir la carta.

La máquina apoyada por el hombre (el portero), le daba el derecho y el poder de la creación literaria, todos sentían confianza en su capacidad de transmitir los sentimientos a los

que estaban fuera del pueblo. El personaje tenía el dominio de la lengua y de la máquina. El portero escuchaba las historias y creaba otras con la máquina de escribir. La voz emitía los sentimientos, el portero captaba y transformaba. Era el sonido del tecleo de la máquina el que disipaba la angustia de aquellos que necesitaban enviar noticias a los parientes. Las escenas siempre acontecían como una crónica musical de la vida diaria. La voz, el tecleo y el deseo por el envío de la carta.

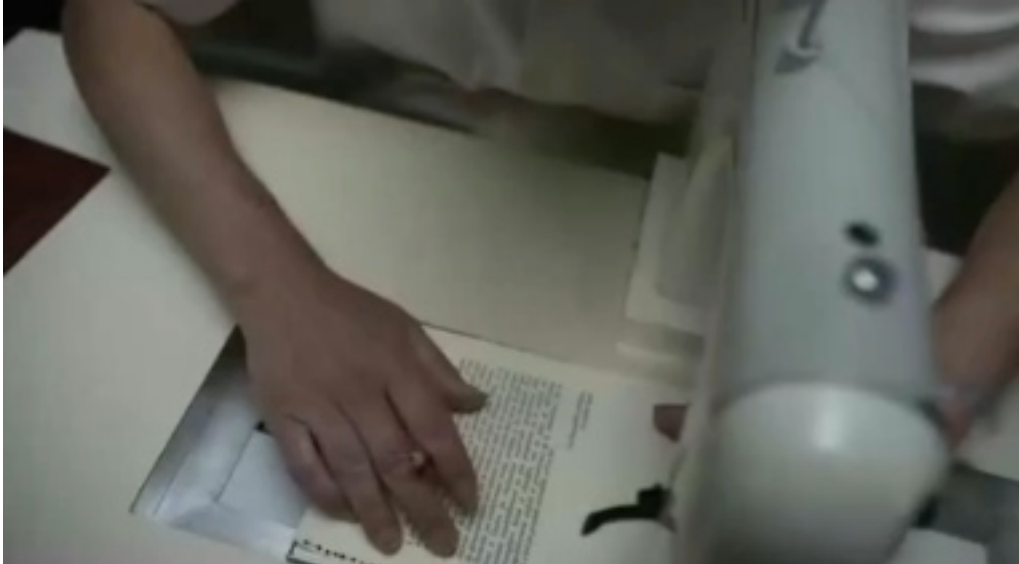
Basado en la novela *L'Écume de Jours* (Espuma de los días), del autor francés *Boris Vian*, de 1947, el director *Michel Gondry*, hizo una adaptación del libro para el cine a través de una narrativa onírica y melancólica. La parte que realmente nos interesa de esta película es la forma cómo el director construyó el filme.



Fotograma extraído de la película *L'Écume des jours* (2012), de Michel Gondry.

La historia es una comedia dramática común. Un hombre que quiere enamorarse, lo consigue, se casa y la mujer de la que se ha enamorado padece una enfermedad. El sencillo argumento se rompe gracias a la capacidad del director de construir un universo fílmico basado en una realidad inexistente. Como el

caso del piano cuyas notas producen un tipo de alcohol o aroma. También puede producir un gusto nostálgico con un acorde menor o alegre en uno mayor. Es la música tocada al piano lo que produce la bebida.



Fotograma extraído de la película *L'Écume des jours* (2012), de Michel Gondry.

El director también creó un espacio paralelo donde residen los personajes. En los créditos iniciales, el director utilizó como banda sonora los sonidos de la máquina de escribir y durante la primera escena, además de seguir los sonidos de la máquina, poco a poco va mostrando una oficina en un futuro ficticio. La forma cómo la oficina se ve presentada en la película remite a una visión del futuro desde el pasado.

En esta oficina hay muchos trabajadores sentados en mesas colectivas. La música que se sigue con el tecleo de la máquina es un jazz. Mientras los funcionarios están sentados, algunas decenas de máquinas de escribir pasean por carriles, donde las historias son completadas por distintos mecanógrafos y posteriormente conectadas por una máquina de coser, forman un libro que es la propia historia de los personajes.

Abandonando totalmente la fantasía de las dos películas citadas anteriormente, *Populaire (mi historia entre tus dedos)*, es un filme francés dirigido por *Régis Roinsard*. La película toma su título original en francés de la máquina de escribir *Japy Populaire*, usada en toda la película.



Portada comercial de la película *Populaire* (2012), de Régis Roinsard.

Pasa en el último año de la década de los 1950. El filme presenta como argumento central, el proceso de formación de una secretaria para participar en un concurso y convertirse en la mecanógrafa mas rápida del mundo. Aunque la trama central hable del proceso de aprendizaje para llegar a la perfección en la escritura, *Populaire* presenta las transformaciones sociales y trata, en forma de subtramas, del acenso de la mujer al mercado laboral de las oficinas, las relaciones familiares y la liberación de la mujer en sus elecciones para la vida.

Hay puntos de extrema relevancia en *Populaire* durante los años de 1950 y 1960. Años en los que la máquina de escribir ejercía influencia en la sociedad. Durante este filme, es posible percibir la importancia de los concursos de mecanografía y cómo estos podían crear un fenómeno para los medios de comunicación. El personaje se transformaba en un ejemplo femenino y en un personaje respetado nacionalmente.

Otro filme importante para nuestra investigación abandona totalmente la idea narrativa presente en el cine clásico, pues hablaremos de una propuesta fílmica presentada por el artista Rodney Graham, en su película *Rheinmetall / Victoria*.

(...)las imágenes de la *Rheinmetall* –un loop de 10'50" filmado en 35 mm en el que aparecen diversos planos de esta máquina de escribir alemana de los años treinta– conviven con el artefacto del que emergen las imágenes, el Victoria 8, un proyector italiano de 1961 que tiene una presencia material en la sala y que dialoga a varios niveles con la propia imagen que proyecta<sup>188</sup>.

Esta película que enseña una serie de primeros planos de la máquina de escribir, confunde al espectador con fotogramas que se mueven de manera casi imperceptible. Es el sonido del proyector el que denuncia que la imagen no está fija, sino en movimiento. Movimiento que se ve confirmado cuando, en un momento determinado, “una nube de polvo blanco que emerge de la nada comienza a caer como una nevada sobre de la máquina de escribir y acaba cubriéndola casi por completo”.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> NAVARRO, Miguel A, “Tecnologías de segunda mano II”. *El cine como ruina y el museo como hospital, Rheinmetall/Victoria 8 vs. Super 8*, [en línea] [consulta en 06 de abril de 2015]. Disponible en: <<http://salonkritik.net/10-11/2011/12/>>

<sup>189</sup> *Ídem*.



Rodney Grahon, *Rheinmetall/Victoria 8* (2003). Imagen extraída de la revista BOMB Magazine, número 89, (2014). "Artists in Conversation - Rodney Grahon by Kim Gordon".

La obra del artista canadiense, que es parte del acervo del MOMA, escenifica la muerte de la máquina de escribir. Esta obra representa todos los materiales y objetos que van a la obsolescencia. Aquí Grahon lleva la máquina de escribir al museo, al local de la conservación. A través del cine, presenta el objeto de manera nostálgica, reverencia a la máquina de escribir, importante objeto transformador de la sociedad moderna, estructurador de su tiempo. Ahora está muerto, preso en una cinta de 35 mm, conservado y admirado como una obra de arte del museo.

Durante nuestra investigación podríamos seguir citando series y películas que utilizaron la máquina de escribir como punto de inflexión de la obra. Sin embargo, optamos por citar estos ejemplos en los anexos y en la web del proyecto. Esta decisión fue tomada a partir de la importancia histórica, social, además de la relevancia artística.

A partir del análisis histórico del impacto de la máquina de escribir en la modernidad y toda investigación desarrollada para buscar artistas que se dedicaron al *typewriter art*, al cine y al arte sonoro utilizando la máquina como elemento central de las obras, nos permitieron crear una obra propia utilizando la máquina de escribir.

Nuestro trabajo de reflexión artística parte de dos grupos específicos. El primero de ellos se centra en las poéticas sonoras generadas por la máquina de escribir y, el segundo, en las memorias y recuerdos sonoros dejados por la máquina de escribir. El apartado de memorias sonoras estará dividido en dos partes: la primera, dedicada a recuperar obras de las vanguardias artísticas y, la segunda, una obra personal propia concebida en forma de performances sonoras o audioperformances y la composición y difusión, usando la máquina de escribir como elemento central de la obra.

Finalmente, presentaremos una serie de entrevistas con personas de Brasil, México y España que de alguna forma tienen recuerdos sonoros con la máquina de escribir. Con este fin, entrevistamos a un traductor alemán, una abogada brasileña, dos profesores de artes de Brasil y España, y un dueño de oficina que, a la fecha, continúa reparando máquinas de escribir en Ciudad de México.

### **3.TAQUIGRAFONÍAS: PROPUESTAS PERSONALES DE CREACIÓN SONORA CON LA MÁQUINA DE ESCRIBIR**

La Taquigrafonía es un neologismo creado para reforzar la identidad de nuestro trabajo creativo. El nombre surgió para destacar la capacidad que tiene la máquina de escribir, a partir de sus cualidades tipomórficas, para acceder a la memoria histórica y producir recuerdos mediante producciones artísticas. Cuando decimos Taquigrafonías, queremos representar al mecanógrafo manoseando la máquina de escribir en un contexto de reflexión artística, produciendo recuerdos personales, colectivos, afectivos e históricos, teniendo sus cualidades sonoras como eje central de la investigación.

En los capítulos anteriores, demostramos el impacto de la máquina de escribir en la sociedad moderna, su relación con las mudanzas provocadas por las empresas capitalistas de finales del siglo XIX y su marca en el arte. Todos estos elementos fueron productores de una identidad histórica que posibilitó el desarrollo de una memoria colectiva hacia la mecanización y revolución de la escritura generada por la normalización del texto propagado por la mecanografía.

Nuestro trabajo no tiene la intención de alimentar la memoria con nueva información, sino evocar eventos personales e históricos teniendo la máquina de escribir como activador de las acciones. Durante nuestra investigación, indagamos si seríamos capaces de acceder a la memoria histórica a partir de un objeto en desuso, o por la simple razón de que las nuevas generaciones no tienen contacto con la máquina de escribir en el hogar, como antaño. Sin embargo, asumimos la



responsabilidad y creamos una metodología capaz de producir recuerdos o generar curiosidad hacia ellos.

Compartimos la opinión de Celso Pereira de Sá (2005) cuando dice que la memoria sirve como “una reconstrucción psíquica e intelectual que acarrea de facto una representación selectiva del pasado, que nunca es aquello del individuo solamente, sino de un individuo insertado en un contexto familiar, social y nacional”<sup>190</sup>. Para esta investigación, la memoria constituye un elemento fundamental de la identidad del individuo, pues creemos que evocando los recuerdos, les involucramos en su propia historia, alimentando la percepción de sí y alejándolos de los demás.

Las memorias personales, donde también están inmersos los sonidos, son igualmente memorias sociales, en un doble sentido de su construcción y de su contenido. Sin embargo, el *locus* de este proceso constructivo es la persona, así como el pasado de ella, que está continuamente referido en los recuerdos, aunque sus contenidos sean “factos sociales, culturales o históricos en los que la persona haya participado, como testigo o simplemente como oyente”<sup>191</sup>.

Para la música, esta memoria ha sido la notación o escritura musical que apenas comenzó a usarse desde el siglo X, y que anteriormente es significativo como un teólogo latino sevillano del siglo VII, San Isidoro de Sevilla, se lamentaba escribiendo en latín *Soni pereunt, qui scribi non possunt* (“los sonidos mueren, pues no pueden escribirse”), y encontraba precisamente en la mente y sus recuerdos como “una forma de

---

<sup>190</sup> DE SÁ, Celso Pereira. *Memoria, imaginario y representações sociais. As memorias da memoria social*. Rio de Janeiro. Ed. Museu da República. 2005, p 73. [Traducción propia]

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 74.

conservación de estos sonidos y su muerte en el olvido, cuando no pueden ser conservados por el hombre en su memoria”<sup>192</sup>.

Lo que buscamos en nuestro trabajo creativo es la recuperación de los recuerdos a través de la expresión sonora generada con la máquina de escribir, para ello, centraremos nuestro quehacer artístico en el arte sonoro. El arte sonoro para este trabajo tiene un papel fundamental, pues integra posibilidades distintas, tiene una naturaleza libre y comprometida. En nuestro proceso de creación, exploramos la integración del espectador con la obra, utilizamos el sonido como conexión entre distintas estructuras. Nuestra labor creativa exploró diversas posibilidades con auxilio de aparatos tecnológicos desde lo más primitivos, llegamos a los mecánicos, analógicos y digitales.

Taquigrafonías se hace valer del arte como la manipulación de la vida interna, utiliza, la técnica como poder de ejecución de los objetos externos. Defendemos en nuestro trabajo creativo la superioridad del *homo faber*, con relación al *homo sapiens*. El *homo faber* al que nos referimos, no se limita a la fabricación material, sino que incluye además, la creatividad espiritual<sup>193</sup>.

Lo que queremos resguardar con estas afirmaciones, es que Taquigrafonías más que elaborar un producto físico, busca una experiencia interna y subjetiva. Pero a la vez, recorreremos en nuestra investigación, piezas con carácter sonoro que hicieron uso de la máquina de escribir en las vanguardias artísticas.

---

<sup>192</sup> SAN ISIDORO DE SEVILLA citado por MOLINA, Miguel, “Restituir el Patrimonio del Arte Sonoro de la Vanguardia Histórica: Reconstrucciones, versiones, revisiones, subversiones y perversiones”.en *I Congreso Internacional de Música y Tecnologías Contemporáneas*. Sevilla: Edita Universidad de Sevilla, 2006, p. 2.

<sup>193</sup> MITCHAM, Carl, *¿Que es la filosofía de la tecnología?*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 70.

Cada obra que restituimos, poseían una particularidad en común. Disponíamos, únicamente, de información textual.

Taquigrafonías accede a la memoria de dos formas: la primera, recupera los recuerdos de las personas y, la segunda, restituye la memoria histórica de las vanguardias artísticas. La razón que nos llevó a promover esta recuperación de obras dedicadas a la máquina de escribir en las vanguardias:

(...) ha sido por la escasez de piezas de esta naturaleza que han sobrevivido a la actualidad. Las razones son múltiples, una por los propios condicionantes del sonido que exige una partitura o ser grabado, y en muchos de estos casos se ha perdido y no se realizó grabación alguna (teniendo en cuenta que la tecnología de grabación de estos años era muy limitada y restringida), y otra por el propio carácter experimental de los materiales utilizados, que muchas veces se escapaban a los tradicionales de la pintura y la escultura (ensamblajes, escenografías y vestuarios para ballets y obras teatrales, acciones públicas), siendo utilizados sólo para el momento, olvidados o destruidos, y no valorados en una primera instancia por el coleccionismo<sup>194</sup>.

Cuando iniciamos el trabajo de elaboración y creación de una propuesta artística para esta investigación, sentimos la necesidad de ampliar nuestra relación con las potencialidades tipomórficas de la máquina de escribir, para esto, decidimos retomar el concepto de ejercicios, utilizados para el desarrollo de la técnica del mecanógrafo, tomamos como base las primeras publicidades dirigidas a la venta de máquinas de escribir.

Los anuncios de 1882 afirmaban que la máquina de escribir podía ser de ayuda para aprender a leer, a escribir, así como también practicar la ortografía y la puntuación. (...) La

---

<sup>194</sup> MOLINA ALARCÓN, Miguel Molina, "Reconstruir, recrear o visitar la resonancia del arte sonoro de las vanguardias (¿versión o perversión?)", *Ruidos y Susurros de las Vanguardias, Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*, Laboratorio de Creaciones Intermedia, Valencia.

máquina de escribir, funde la escritura y la composición, suscitando una actitud totalmente nueva hacia la palabra escrita e impresa<sup>195</sup>.

Así creamos cuatro ejercicios taquigráficos, buscamos referencia en el método de aprendizaje para escritura con la máquina de escribir. La función de estos ejercicios no fueron puramente técnicos, empero buscamos a la vez explorar una poética puramente sonora, aunque ella (la máquina) esté siempre presente. El funcionamiento de cada uno de los ejercicios van, conforme a los métodos de aprendizaje, haciéndose cada vez más complejos para expandir los conocimientos técnicos hacia la máquina de escribir y la exploración poética sonora.

Los primeros trabajos se aproximan a las ideas propuestas por Fluxus, donde los aspectos sonoros y visuales están en el centro de la manipulación del objeto. La base de estos trabajos, aunque se centran en lo sonoro, utilizaron la máquina de escribir como objeto complementario de la escucha<sup>196</sup>. De esta manera, el espectador reconocía su forma, en una experiencia externa y absorbía sus sonidos en una experiencia interna y subjetiva, hasta formar una poética puramente sonora.

Una vez concluida la producción de los ejercicios, decidimos explorar la máquina de escribir como elemento capaz de activar los recuerdos. La segunda parte de nuestro trabajo creativo, establecido como reflexión artística para esta tesis, está dividido en dos partes:

---

<sup>195</sup> MCLUHAN, Marshal. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ed. Paidós, 1996, pp. 268-269.

<sup>196</sup> De esto tema hablamos al principio. La decisión de utilizar el objeto en las obras partió del concepto presentado por Molina, donde la visualización de la pieza complementa la escucha.

- La primera, relacionada con las investigaciones realizadas, durante tres años como becario en el Laboratorio de Creaciones Intermedia, del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia.

Esta parte contemplará la restitución de obras de las vanguardias artísticas que no tuvieron ningún tipo de documentación audiovisual, debido a las condiciones históricas y/o disposición de tecnología para la documentación de las piezas. Todos los trabajos surgieron a partir de investigaciones en obras literarias o poéticas que contenían descripciones hacia el sonido y/o la máquina de escribir.

El segundo apartado del trabajo creativo personal contempla dos acciones sonoras:

- La primera corresponde a tres acciones sonoras para máquina de escribir y ciudad, realizadas en São Paulo. El resultado de estas acciones, en la calle, se estructuraron en una serie de tres audioperformances, planteadas para un espacio expositivo.

- El último trabajo práctico constará de una actuación sonora visual en tiempo real, realizada como finalización de una residencia artística, en el mes de abril, del corriente año, en el *EstudioFitaCrepeSp*, en la ciudad de São Paulo. La residencia consistió en una invitación al dúo de *live electronic Clássicos de Calçada* que actúa en el área de arte sonoro y exploración audiovisual.

### 3.1 Taquigrafías: Poéticas Sonoras para la máquina de escribir

La primera parte del proyecto, tuvo como finalidad el desarrollo de una serie de ejercicios taquigráficos. Las piezas propuestas como ejercicios para máquina de escribir exploraron sus cualidades mecánicas para producir una obra poética, que no tuvo como soporte los recursos lingüísticos. *Taquigrafías: Poéticas sonoras para la máquina de escribir*, fue planteada como una alternativa a la poesía sonora, utilizó la memoria afectiva del oyente que, condicionada por los sonidos, transformó los dispositivos ejecutados en objetos líricos.

Henri Chopin, definió la poesía sonora como los hechos del poeta por y para el magnetófono. Además, decía que ella tenía como finalidad esencial, mostrar con toda su riqueza, los recursos lingüísticos mediante un instrumento único, pero, polivalente: “la boca; la sutil caja de resonancia, capaz de reproducir, mediante el fonema y la palabra, varios sonidos simultáneos”<sup>197</sup>.

La alternativa que planteaba a la poesía sonora reside en la renovación del magnetófono. El magnetófono propuesto por Henri Chopin estaba relacionado con la técnica y la tecnología de un dispositivo capaz de grabar, manipular y reproducir sonidos: la llegada del magnetófono supuso a partir de esta época la posibilidad, en primer lugar, de reflexionar sobre la propia interpretación, conservada ya como un objeto, como un “sonido concreto o una secuencia de ellos en un soporte estable: la cinta magnetofónica”<sup>198</sup>.

---

<sup>197</sup> POPPER, Frank. *Arte, acción y participación (el artista y la creatividad de hoy)*. Madrid: Ed. Akal. 1989, p. 121.

<sup>198</sup> IGNES, José. *Poesía Sonora i Arte Radiofónico. 1a Congreso Internacional de Polipoesía*. [en línea] [consultada en: 06 de julio de 2011] disponible en: <[http://www.cyberpoem.com/text/iges\\_es.html](http://www.cyberpoem.com/text/iges_es.html)>

### **3.1.1 Ejercicio 1 - Ensayando el error: quitando palabras para fabricar sonidos - La poética sonoro-visual, 2010**

Investigar la utilización de la máquina de escribir en el ambiente sonoro nos permitió intuir que, en la gran mayoría de los casos, forma parte de la familia de instrumentos de percusión, apoya sonoramente una pieza compuesta por estructuras estrictamente musicales con armonía, melodía, ritmo y tiempo. Consideramos la música como la organización de los sonidos y con la finalidad de nuestra propuesta creativa, nos desconectaremos de las propiedades musicales. Para el primer ejercicio elegimos como soporte de trabajo el vídeo, lo utilizamos con carácter experimental.

A pesar de todo el esfuerzo por liberarnos de estas estructuras, nos vimos atrapados en ella; por tal motivo, la primera parte del primer ejercicio estuvo relacionado con la música. No obstante, la segunda parte representó el primer salto en dirección a lo que sería la construcción de poesías sonoras con la máquina de escribir, completamente alejado de la organización musical.

La primera pieza del primer ejercicio no lleva nombre alguno, pues lo único que buscábamos era la comprensión técnica y estética en la producción de una pieza sonoro-visual.

Para este ejercicio utilizamos el siguiente concepto: la máquina de escribir productora de ritmos a partir de su propia estructura mecánica (2010). Ninguna alteración fue efectuada y el medio utilizado para construir la obra fue un vídeo formado por dos planos. El primero, en la boca del músico tocando un instrumento de viento hecho con una zanahoria (*Zanahoria Clarinete*) y el segundo, en las manos del músico mecanógrafo.



Fotograma del *ejercicio 1 en Taquigrafonías* (2010), de DeCo Nascimento <sup>199</sup>.

La obra mantiene la función y vocación de cada una de las partes del cuerpo utilizado en el vídeo. En la verdura-instrumento, la boca, las manos y la nariz son los protagonistas. La primera como el elemento que produce el aire para soplar el instrumento, pudiendo masticar también la verdura. La segunda, las manos, llevan el alimento a la boca, y también abre y cierra los agujeros produciendo las variadas notas de la escala. Finalmente, la boca, que coge el aire mientras se mastica o se prepara para tocar el instrumento de viento. En la otra mitad de la pantalla, las manos mecanografían, interpretan una obra cuyo resultado debería ser un texto.

Reconocer la zanahoria como instrumento y percibir la máquina sin papel es el juego de la obra que está compuesta de armonía, solamente de ritmo y melodía. Otro elemento importante en el vídeo, aunque estén juntos en la pantalla, es el intento de generar la idea de separación (física) entre los músicos, los colores son el único punto de aproximación entre ambos.

---

<sup>199</sup> [En línea]. [última consulta en: 30 de septiembre de 2015] Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=cPqt2POAhXM>>.



Cada ejercicio de la primera parte del trabajo práctico en taquigrafías tenía una secuencia de objetivos a ser cumplidos a partir de la función de cada uno en el desarrollo del aprendizaje. Cada ejercicio logrado significa pasar a un nivel superior técnico y de comprensión en el proceso de composición poética y sonora con la máquina de escribir.

La primera parte del primer ejercicio, tuvo como objetivos construir una narrativa sonora; relacionar objetos de naturalezas distintas para producir sonido; presentar las posibilidades rítmicas de la máquina de escribir; comprender la función del objeto lírico e investigar la relación entre la escritura y el ritmo.

La segunda parte del primer ejercicio, llamada de *Maquinotrazar* (2010), fue también planteada como una videoinstalación, participando de la edición especial, Pan Americana, del ciclo de vídeo-creación digital *Screens*, en la galería *Mr. Pink*, en Valencia.

La pieza consistió en manipular los sonidos y las imágenes, cambiando también la estructura sonora original, tanto rítmica como melódica, de la pieza. Si el primer vídeo simulaba las funciones de los dispositivos con alteraciones puntuales, para que el espectador pudiera identificar elementos a lo largo de la pieza, el segundo rompe con esta estructura, desarrolla una narrativa confusa donde el público debería poner en duda si el sonido presentado en la pieza es de la máquina de escribir o no.

El vídeo está dividido en dos partes: en la primera, la pantalla fue fraccionada en tres partes donde una misma secuencia comienza en un tiempo distinto de la narrativa, simula la construcción de un dibujo en movimiento continuo. La narrativa de esta pieza se da por la reproducción de secuencias

repetidas, cuya alteración visual es desarrollada por el cambio de rotación de los vídeos (que son exactamente los mismos) para que pudieran conectarse formando un dibujo en movimiento. La sensación de movimiento se desarrolla con el sonido persistente y también manipulado.



Fotogramas extraídos de la primera parte de *Maquinotrazar* (2010)<sup>200</sup>,

Para la segunda parte, la pantalla fue fraccionada aún más, cambia la dinámica del vídeo y genera más velocidad en la narrativa. Mantuvimos la idea de suscitar la sensación óptica de construcción de dibujos en movimiento continuo, sin embargo, el proceso es más caótico ya que están repartidos a lo largo de la pantalla. Otra particularidad de la segunda parte es el tamaño de las secuencias, son más pequeñas intentando construir la

---

<sup>200</sup>[En línea]. [última consulta: 30 de septiembre de 2015]. Disponible en:< <https://www.youtube.com/watch?v=p4Oav0mFaMU>>

ilusión de aumento de la pantalla, se restringe el campo de visión del espectador y modifica la forma de la máquina de escribir.



Fotogramas extraídos de la segunda parte *Maquinotrazar* (2010).

La decisión de iniciar el vídeo con la pantalla en negro, presentando inicialmente el sonido que es la inversión del audio original, fue el primer intento de confundir al espectador, pues le condicionará produciendo dudas con relación a las imágenes que aparecen a lo largo del vídeo. Al mirar la máquina de escribir se puede percibir el papel, sin embargo, el teclado no es utilizado, pues, lo único que se toca es el espaciador variable de líneas.

No se puede ver la *Zanahoria Clarinete*, aunque se oiga durante todo el vídeo una melodía singular. Otra particularidad

de la pieza, es la manera cómo surgen las imágenes y partiendo de la unión entre ellas cómo se construyen los distintos efectos visuales para jugar con la percepción óptica del espectador. La imagen tiene un carácter lúdico e invita al espectador a adivinar dónde estará la siguiente imagen para simular el ir y venir como recurso artístico. Este recurso mantiene referencia con el *scratch*, utilizado por los Djs con el vinilo o el *flashback* utilizado en las películas de cine.

La segunda parte del primer ejercicio, *Maquinotrazar* (2010), tuvo por objetivos comprender el proceso de creación de una video instalación, alterar la estructura sonora de la máquina de escribir mediante técnicas de procesamiento del sonido, posibilitar un juego visual a partir de la relación artillugio-mecanógrafo, construir una narrativa basada en el bucle, donde la percepción es activada y ordenada a partir del juego de la repetición.

### **3.1.2 Ejercicio 2 - Poesía de la repetición - El Silencio y el ruido de la Máquina de Escribir, 2010**

Siguiendo el concepto del bucle para estimular la percepción visual y sonora, propusimos como criterio para el segundo ejercicio en Taquigrafonías, la *Poesía de la repetición: el silencio y el ruido de la máquina de escribir*. El punto de partida conceptual de este ejercicio fue el accidente del sistema QWERTY de teclado.

Como es sabido, uno de los principales motivos por el cual el sistema QWERTY de escritura al tacto tuvo éxito, aunque fuera el sistema con más debilidad, fue su procedencia histórica. Esta procedencia, generó accidentalmente la compatibilidad de dos

sistemas: la máquina de escribir que consideremos, en forma de analogía, el *hardware*; y la memoria del mecanógrafo que para nosotros, funciona como un *software*<sup>201</sup>, en el proceso de escritura al tacto.

Al formar un sistema único para escritura y basado en la analogía entre los sistemas de *hardware* y *software*, decidimos que antes de empezar a producir la pieza, debíamos construir un diagrama de flujos para comprender el trabajo y funcionamiento de la labor del mecanógrafo, e así producir escritura al tacto en la máquina de escribir.

Como referencia histórica y conceptual de este ejercicio consideramos a los futuristas, específicamente el manifiesto *El Arte de los ruidos*, de Luigi Russolo como el punto de partida en la creación sonora. Nos animó, para este ejercicio, su crítica a la cultura sonora basada en la limitación de las notas musicales contenidas en el pentagrama, utilizado en gran escala por la música occidental.

Los futuristas fueron los primeros en quitar el prejuicio estético y abrir los oídos a un sistema novedoso de sonidos, producidos por los ruidos. Para estos artistas, el ruido era la representación física de la modernidad, el lenguaje articulado de lo nuevo; y más que esto, “una alternativa al lenguaje histórico”<sup>202</sup>.

En 1913, en el manifiesto *El arte de los ruidos*, Luigi Russolo puso en duda la “dimensión limitada en la variación del

---

<sup>201</sup> Mencionamos esta relación entre el *hardware* y el *software* en el primero capítulo de la tesis

<sup>202</sup> ARIZA, Javier, *Las imágenes del sonido*, Colección Monografías, no 39. Cuenca: Ed. Universidad de Castilla y la Mancha 2003. p. 23.

timbre”<sup>203</sup>, su labor en dicho manifiesto, consistió en proponer la ruptura de este “círculo de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruídos”<sup>204</sup>. Aunque Russolo defendía a los grandes compositores y su importancia para la música, sugirió que el momento era de cambio y que todas las composiciones de antaño fueran superadas.

En otro contexto histórico, el movimiento Fluxus es de igual importancia en la construcción del marco conceptual para el segundo ejercicio, ya que en él, utilizamos lo aleatorio y el sentido casual como proceso fundamental en la creación de piezas. Retomamos el método Dadá de composición, el movimiento aportó a *Taquigrafonías* la evolución derivada de la aleatoriedad que se integra formando una nueva estructura. La responsabilidad que el grupo Fluxus trajo consigo fue la ruptura con un arte cerrado y lleno de valores y reglas impuestas por su propia historia.

La pieza del segundo ejercicio, *Datilo-eu. N-L* (2010), fue una performance poética sonora, presentada en el evento de Poesía Fonética y Sonora Jitanjaforos Sonoros, en conmemoración de los 10 años del Ca Revuelta en Valencia. La máquina de escribir en *Datilo-eu.N-L* despierta una experiencia afectiva, busca acceder a la memoria del espectador, evoca la duda con relación a aquello que está por suceder. Como objeto, la máquina de escribir también despierta curiosidad por sus formas, sonido particular y procedencia histórica como dispositivo, es un anticuado editor de textos que se transformó en un juego lúdico que imprime letras.

---

<sup>203</sup> RUSSOLO Luigi. *Arte de los ruidos*. [en línea] [consulta en: 05 de julio de 2011] disponible en: <<http://www.ccapitalia.net/macchina/arte-de-los-ruidos.htm>>.

<sup>204</sup> LABORATORIO DE CREACIONES INTERMEDIA. *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucciones de obras pioneras del arte sonoro. (1909-1945)*, Valencia: Ed. UPV, p. 42.

En *Datilo-eu. N-L*, la idea de memoria es objetificada, a través de la transmisión del conocimiento físicamente<sup>205</sup>. En sus bases, la escucha es conducida al camino de la materia bruta, utiliza la aleatoriedad y causalidad como método de composición. La semántica es sustituida por las capas sonoras que se van añadiendo a lo largo de la acción, los sonidos generados por la máquina de escribir representan todas las posibilidades lingüísticas para la producción de un texto.

La poética en la pieza nace de un recorrido de la declamación textual que es reemplazada por la ejecución de la máquina con la grabación y reproducción sonora de los sonidos captados. Esta relación simula la correspondencia entre el *hardware* (la máquina de escribir) y el *software* (la memoria del performer que va ejecutando el objeto para producir una lírica sonora). Partiendo del simple y reconocido sonido de la máquina de escribir, hasta su mutación, la poesía sonora “declama” subjetivamente todas las posibilidades textuales que se concretan a partir de una densa materia sonora, que es el ruido, producido por todos los sonidos sobrepuestos en capas.

La densa materia sonora construida en la poesía se completa con auxilio de palabras (datilo, datilar, dáctil, datiloeu) y letras dichas aleatoriamente, se construye un ritmo entre la voz y el ruido. “Datilo” es una abreviación de “dactilografar” que en la lengua portuguesa, significa: escribir a máquina; y “eu”, pronombre personal en segundo grado que equivale a “yo” en la lengua castellana. “Eu”, también es un prefijo griego que puede significar: de buena calidad, bueno o noble. Por fin, N-L, que es la aleatoriedad en todas las posibilidades textuales que podrían

---

<sup>205</sup> NUNES, Roberson Sousa, *Haikai e performance: imagens poéticas*, tesis de doctorado, Universidad Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2011, p 110.

ser desarrolladas a través de los sonidos de todos los caracteres y mecanismos de la máquina.

En la última parte de esta obra también utilizamos el concepto de arte sonoro aportado por Henri Chopin, cuando dice que tal disciplina está hecha por y para el magnetófono. También nos apoyamos en la idea de Schaeffer sobre la importancia del micrófono para la grabación y manipulación del sonido.

Para la pieza fue montado un sistema de captación, grabación, reproducción y manipulación en tiempo real. Este sistema permitió juntar temporalmente las ideas de Fluxus con la aleatoriedad y acción del artista delante del público, también utilizó, como mencionamos anteriormente, el micrófono como fuente de captación del sonido. La conclusión del trabajo es la materialización del tratado sonoro de Chopin con la grabación y reproducción en tiempo real.

Podemos dividir esta pieza en dos partes, una puramente performática donde el cuerpo y la actuación del artista es de extrema relevancia para el contacto con el público y la construcción de la obra; y una segunda parte, donde sólo se percibe el sonido manipulado en tiempo real. El resultado de esta pieza performática es un evento acusmático en medio de un teatro.

Cuando creamos la pieza sonora *Datilo-eu. N-L*, teníamos por objetivo: desarrollar una performance sonora; generar una poesía sonora con la máquina de escribir; utilizar los sonidos de la máquina de escribir para acceder a los recuerdos de los presentes en la acción; investigar el uso de técnicas de grabación y manipulación sonora en tiempo real, explorar la



memoria del mecanógrafo como *software* y averiguar la máquina de escribir como *hardware*.

Esta es una obra donde la investigación técnica tiene un impacto importante sobre la obra. Ahora no es solamente el performer generando sonido al tacto, sino el conjunto entre la escritura y la manipulación de técnicas capaces de captar, transformar y reproducir este sonido en tiempo real.



Fotograma con los detalles apuntados de la performance *Datilo-eu.N-L*, (2010). Extraído del vídeo de documentación del *festival de Poesía Fonética i Sonora* en celebración de los 10 años de Ca. Revolta, Valencia<sup>206</sup>.

Para esta performance optamos por no utilizar ordenador para la grabación de la pieza en tiempo real. Nuestra labor se centró en un sistema sencillo y eficaz de grabación, en formato de capas para la composición sonora. Para tal fin, optamos por una grabadora generadora de bucles durante la actuación en directo, *Jam Man, digitech*. Elegimos este sistema ya que nos permitió grabar sonidos y construir capas sonoras (a través del modo *overdub* - sobredoblaje) y alterar la velocidad de muestra en directo.

---

<sup>206</sup> [En línea]. [última consulta en 25 de septiembre de 2015]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=tVymlmgES9s>>.



Detalle de la Manipulación de la grabadora *Digitech* en cambio de velocidad, Presentación *Ca Revolta*, 2010.

Bastante discreta, la *Jam Man*, es accionada con los pies de modo que el espectador desprevenido y curioso con el desarrollo sonoro de la pieza tarda en comprender la metodología y técnica utilizada durante la acción, ayuda a centrarse puramente en el fenómeno que pasa delante de sus ojos y que se transforma en los oídos. La obra se completa cuando ya no hay máquina en funcionamiento o performer en acción, en los momentos finales la máquina queda estática y una masa sónica ocupa todo el ambiente.

La poesía sonora termina en un *fade out*, simboliza el lento cerrar del libro que el poeta declama en una plaza pública. O, como en los discos de vinilo antiguamente, permite reflexionar que la máquina de escribir no es un sencillo objeto, sino un importante dispositivo del pasado que accede a la memoria afectiva. Al final la obra va de lo real sonoro de la escritura al

tacto hasta transformarse en una poesía sonora abstracta, expandiendo la narrativa.

### **3.1.3 Ejercicio 3 - La máquina de escribir como instrumento de apoyo sonoro en el proyecto de música algorítmica *Pdp-11*, 2010**

Al paso que íbamos progresando en los ejercicios, sentíamos la necesidad de proponer variadas estructuras donde la máquina de escribir debía tomar las más diversas formas y usos en el arte sonoro. La investigación técnica utilizada en *Datilo-eu. N.L.*, nos impulsó a ampliar las posibilidades sonoras de la máquina de escribir en la producción de poesías rítmicas.

Una vez controlada la relación entre el ejecutor y el dispositivo pudimos integrar su sonido a la performance visual sonora de música algorítmica *Pdp-11*, donde la máquina de escribir era el único elemento mecánico en un espacio en el que predominaban los sonidos digitales y electrónicos.

*Pdp-11*, es un colectivo de arte electrónica, que da prioridad a la composición algorítmica y la manipulación de síntesis. El grupo investigaba, en aquél momento, la relación entre lo visual y sonoro, explorando el espacio a través del sonido cuadrafónico. Participaron de esta acción DeCo Nascimento y Carlos García Migarall. El proyecto constituyó una especie de partitura virtual abierta donde el guión sonoro, los músicos, los visuales y el espectador se mezclaban en una transformación continua. La performance desarrolló su narrativa en un proceso apoyado en el silencio-grabación-manipulación-reproducción de lo visual y sonoro en el espacio.

*Pdp-11* es un proyecto colectivo de investigación continua, y, para esta performance, utilizamos la máquina de escribir como un instrumento conciliador y conector del espacio sonoro-visual. En un ambiente donde prevalecen los sonidos sintéticos, pregrabados y manipulados, sentimos la carencia de una gama sonora más cercana y que pudiera ser reconocida de inmediato por los partícipes y que no fuera ningún instrumento musical ni obedeciera a la lógica matemática de frecuencias sonoras exactas.



Imagen extraída del estudio de ensayo en Alboraya, Valencia, (2010)  
Preparación técnica para la acción de pdp-11<sup>207</sup>.

La máquina de escribir en *Pdp-11*, favoreció que el espectador rompiese con los sonidos sintéticos y electrónicos, construye una sonoridad reconocible en medio del caos sonoro. Ante la complejidad técnica, del proyecto *Pdp-11*, de hacer un análisis específico sobre la utilización de la máquina de escribir en todo el proceso, fue posible constatar el impacto generado por el objeto en medio de los numerosos dispositivos electrónicos.

La acción se desarrolló en la Asociación Cultural Plutón.cc, en Valencia. Por el ambiente íntimo del local, muchos de los que presenciaron la actuación se acercaron para mirar el espacio

---

<sup>207</sup> [En línea]. [última consulta en 25 de septiembre de 2015]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=7o1inoBTqrE>>.

montado por los artistas. Aunque había dos ordenadores, micrófonos, sintetizadores y teclados midi, el instrumento que más llamó la atención fue la máquina de escribir.

La utilización de la máquina de escribir en el proyecto *pdp-11*, tuvo por objetivos: aproximar los sonidos mecánicos de la máquina de escribir a los sonidos sintetizados y electrónicos del proyecto de música algorítmica; construir una relación simbólica entre dispositivos con distintos tiempos y funcionalidades; posibilitar a los oyentes un sonido mecánico y afectivamente reconocible en medio de la gran cantidad de sonidos electrónicos de la obra y comprender el diálogo generado entre los sonidos conocidos y los sonidos contruidos durante la performance.

#### **3.1.4 Ejercicio 4 - Lo público de las cartas privadas, 2011**

En líneas generales, el sonido percusivo de la máquina de escribir remite al flujo del pensamiento del autor, sin saber el real contenido del texto, revela la naturaleza íntima y a la vez desvelada que tiene la escritura a través de la máquina. El escritor, comparte el resultado de su labor con el mundo, sin embargo, depende de diversos factores para llegar hasta al público: una editora, una librería y el deseo de aquellos que puedan interesarse por la obra y pagar por ella, efectivamente, hay instituciones públicas que también pueden adquirirlas, como las bibliotecas, por ejemplo.

Durante un tiempo, muchos utilizaban las máquinas para escribir cartas, poesías y novelas que según las circunstancias pueden o no salir del ambiente privado. No obstante, los sonidos de las máquinas de escribir, mientras redactaban sus cartas,

poesías y novelas, fue público, viajando por un medio elástico llegó hasta los oídos de algunas personas (un pariente en la habitación de al lado o el vecino a través de la ventana, por ejemplo).

Durante la guerra, los amantes tenían las cartas como únicos medios de acercamiento a su antigua morada. Los parientes esperaban ansiosamente noticias de los familiares que estaban en otra localidad, pudiendo leer la carta repetidamente para disminuir la añoranza. La máquina de escribir normalizó un sistema de escritura, cuya diferencia radicaba en la firma del autor.

La gran anécdota corresponde a la temporalidad. En la máquina de escribir, la velocidad en que se producía el texto era muy superior comparado con el manuscrito. El ritmo de la máquina era más veloz, más ruidoso y más urbano apuntando hacía al futuro. La escritura frenética y estandarizada, era inmediatamente sustituida por la lentitud que necesitaba el documento en recorrer las distancias, por el servicio postal, además, la lectura de una carta, que tardaba en llegar, es lenta, cada palabra es interpretada con una paciencia infinita (como se escuchara la voz de quien la escribe), frena la velocidad de los dedos al mecanografiar los textos.

El cuarto ejercicio evoca el concepto de acumástica. Acuñado por Pitágoras, en el siglo VI a.C., período en el que el filósofo que enseñaba oralmente a sus discípulos, escondido detrás de una cortina, con la intención de que sus alumnos no tuviesen distracción con su presencia física visual, y poder concentrar su atención en el puro contenido del mensaje sonoro. La palabra acusmática viene del griego *akousma* y significa percepción auditiva.

En 1955, el poeta francés Jérôme Peignot retoma el concepto para designar la distancia que separa los sonidos de su origen, oculto tras la impasibilidad de los altavoces.<sup>208</sup> Hacemos una analogía: los objetos sonoros y el proceso de reproducción electroacústica con sus micrófonos, grabadoras y altavoces, equivale a la cortina utilizada por Pitágoras y sus seguidores. Con el soporte de estos aparatos técnicos fue posible llegar a una realidad sonora con la ausencia de aparatos visuales. Ya no hacen falta los instrumentistas delante del público para producir un concierto, tampoco toda la orquesta para que la música llegue hasta las personas.

El ejercicio tuvo como objetivos: investigar, a partir de la escritura y envío de una carta de carácter experimental, la posibilidad de generar poéticas asociadas a los sonidos de la máquina de escribir; reflexionar sobre la relación del espacio público y del espacio privado con la escritura de una carta; grabar el proceso de escritura de una carta demostrando el carácter público de los sonidos de la máquina de escribir; publicar el contenido sonoro y conceptual del proyecto en la web y mantener el contenido de la carta en el espacio privado, dejando el acceso al texto exclusivo al destinatario.

El artista y poeta estadounidense Vito Acconci, presenta la cabeza como una especie de laboratorio en la que se pueden hacer muchas cosas. Para él, a diferencia de los demás sentidos, el acto de oír es un hecho interno: “Si tocas algo, lo sientes en la piel, si ves algo es como si los ojos fuesen una pantalla, pero cuando oyes algo, esto queda dentro de ti”<sup>209</sup>.

---

<sup>208</sup> BEJARANO, Carlos Mauricio. *Música concreta, tiempo destrozado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Arte, 2007, p. 5.

<sup>209</sup> ACCONCI, Vito. *Itinerarios del sonido*. [en línea] [consulta en: 06 de juli de 2001] disponible en: <<http://www.itinerariosdelsonido.org>>.

La experiencia sonora propuesta en este ejercicio, intenta acceder a este laboratorio, que es la cabeza de las personas, a través de los sonidos de la máquina de escribir, se construye una poesía que no necesita de semántica.

Todos los ejercicios anteriores tuvieron como tema central la construcción de poéticas sonoras a partir de las estructuras mecánicas de la máquina de escribir. Este ejercicio, investigará las posibilidades de producir poesías sonoras, desde la captación de los sonidos de una máquina de escribir mientras se mecanografía una carta. En toda investigación, dos temas fueran muy expuestos, la memoria y la afectividad. Los sonidos explorados en *Taquigrafonías* acceden a estos dos elementos y solamente por ellos se producen las poesías sonoras, resultando distintas en cada persona según su relación con la máquina de escribir.

El punto de partida para este ejercicio fue la procedencia histórica de la máquina de escribir en el hogar. En el momento de la escritura de la carta estábamos en otro continente. Los familiares estaban al otro lado del océano, y aunque nos comunicábamos constantemente, por la web o teléfono, la falta del contacto físico, los sabores de la comida y las voces, en el mismo idioma, producen una gran añoranza. El tiempo genera acontecimientos que modifican las estructuras hogareñas y en este período, por ejemplo, me ha nacido una sobrina, que nunca he visto personalmente.

Esta situación no ha pasado solamente conmigo. Muchos otros comparten vivencias similares de momentos de alegrías como el nacimiento de alguien o tristezas por la pérdida de algún pariente. En el período en que la máquina de escribir tenía mucha importancia y era un dispositivo de comunicación



con lo externo del hogar, muchos se comunicaron a través de ella, principalmente con aquellos que necesitaban salir o necesitan saber lo que pasaba con sus próximos.

La carta, más que un medio de comunicación, es un documento oficial que llega a casa a través de la manera más formal de recibir una correspondencia con el servicio postal. Violar una correspondencia es considerado un delito, la carta pertenece al destinatario y a nadie más. Distinto de un email, una conversación por teléfono o vídeo-llamada, la carta puede contener sentimientos más profundos, pues el tiempo de respuesta es más lento, lo cual le confiere mayores reflexiones.

Escribí una carta para mi sobrina, y, aunque tuviera solamente dos años y no sabía leer, podrá guardar el documento durante su vida. El texto, quedará en lo privado, será suyo mientras la guarde, es un regalo, un acuerdo sellado de que participo de su vida a distancia. Los sonidos y silencios de la máquina, los errores de textos y equívocos por la dificultad de escribir con las teclas de la máquina fueron públicos y compartidos con todos.

La pieza está dividida en dos partes. La primera parte consistió en grabar el proceso de escritura de una carta previa, el resultado fue analizado y posteriormente fueron corregidos los errores gramaticales y ortográficos del texto con ayuda de un bolígrafo, así como también añadidas algunas ideas más. En la segunda parte, la carta fue redactada en su versión final para que fuera enviada a la destinataria.

nunca tendo te visto,  
~~sei tudo sobre você pelas~~  
E confio muito. Por =

VALENCIA 24 de Maio de 2011

Luís, aqui é ~~o~~ tio dequinho, esse quey muitos  
falam, mas voce nunca viu. Durante muito tempo fiquei pen-  
sando em como dizer pra voce, que mesmo estando longe  
e nao ter participado da sua vida até agora, <sup>o quanto amo voce</sup> mas muito ve-  
ces, <sup>Mesmo</sup> estou sempre pensando em todas historias que a vovó  
me conta por telefone, ou as vezes que falei com sua  
mãinha p essa distancia tao grande que nos separa.

Essa carta é muito importante pra mim, porque é um  
documento que diz o quanto estou perto de voce, mesmo  
estando tao longe e, também dá a parte mais importante <sup>Política</sup>  
do meu projeto. Vou te contar;

<sup>tem que deixar um por um tempo</sup>  
Rio dequinho ~~abandonou~~ a nossa familia, ~~os~~ ~~mas~~ ~~meu~~  
- <sup>gracia</sup> pra estudar arte, ainda bem que tia mariana este  
por aqui, se nao... ia ser muito dificil. <sup>razões por</sup> ~~o~~ ~~que~~ ~~estou~~ ~~em~~ ~~qu~~  
fala <sup>entre</sup> ~~em~~ lingua e, metade do ano faz frio, <sup>o</sup> ~~outro~~ ~~metade~~  
esta dividida em calor de dia e frio <sup>da</sup> ~~noite~~ (essa é a  
que eu mais gosto - porque a cidade fica com cheiro de <sup>flor</sup>  
flor e é bom para dormir, <sup>apesar de na manha ficar espirrando com o</sup> ~~a~~ ~~noite~~), depois vem outra com <sup>rolim dos foles</sup>  
muito, muito calor e a ultima, <sup>o</sup> ~~me~~ ~~prepara~~ ~~todo~~ ~~o~~ ~~mundo~~ ~~para~~ ~~o~~  
frio outra vez (essa é a que eu menos gosto, porque todo  
mundo fica triste, <sup>o</sup> ~~porque~~ ~~vai~~ ~~conter~~ ~~o~~ ~~frio~~ ~~outra~~ ~~vez~~.  
<sup>o</sup> ~~o~~ ~~outro~~ ~~vez~~ ~~novamente~~,  
Carissamente, sempre que chega <sup>o</sup> ~~essa~~ ~~mesa~~, ~~eu~~ ~~lembro~~  
de tua mãe, porque é em outubro. Além ser o aniversa-  
rio dela, era o mes que entrava bem muito vento no quart-  
o da gente na casa de vovó. Ai eu fico triste duas vezes!

Fragmento del primer manuscrito de carta escrita con la máquina de escribir, (2011)<sup>210</sup>.

<sup>210</sup> [En línea] Disponible en: <[carta1](#)>.

Valencia, 24 de Maio de 2011.

Luisa, aqui é tio Dequinho, essas que muito falam, mas que você nunca viu. Durante muito tempo fiquei pensando em como dizer, mesmo estando tao longe e nao tendo participado de sua vida, até agora, o quanto amo você. Mesmo nunca tendo te visto, a conheço muito por te das histórias que a vovó me conta por telefone, ou às vezes que falei com sua mãe, nessa distância tao grande que nos separa.

Essa carta é muito importante para mim, pois é um documento que diz o quanto estou perto de você e, também é a parte mais importante a poética de meu projeto de mestrado. Vou te contar:

Tio Dequinho teve que deixar por tempo nossa família para estudar arte, ainda bem que tia Mariana está por aqui, se nao... ia ser muito difícil. As pessoas por aqui falam outra língua e, metade do ano faz frio (inverno brabo), a outra metade está dividida em: calor de dia e frio à noite, que se chama primavera (essa é a que eu mais gosto, pois a cidade fica com cheiro de flor, é boa para dormir. Apesar de tia Mariana espirra o dia todo com o pólen das flores). Depois vem outra que faz muito, mais muito calor (parece que a gente vai derreter no verão daqui). Por último, vem o outono. Preparando todo mundo para o frio outra vez. (esse é o que menos gosto por que avisa que vai ficar frio outra vez).

Curiosamente, sempre que chega o outono, lembro de tua mãe. É o mês do aniversário dela, outubro. Também lembro que era o mês que ela mais gostava, sabe porque? Quando a gente era pequenos, esse era o mês que mais entrava vento pelo nosso quarto, que na maior parte do ano era um calor danado. Esse é o mês que mais sinto saudades, da casa da vovó, de tua mãe e de quando eu era pequenininho feito você.

Fragmento de la carta final escrita a máquina de escribir para el ejercicio 4, (2011)<sup>211</sup>.

Cuando suonaba la máquina de escribir, el oyente podría imaginar: “escribe porque echa de menos”, “escribe un artículo del periódico”, “escribe un poema”. Quien escuchaba los sonidos de las máquinas de escribir, ignoraba o imaginaba su contenido, según la profesión o personalidad del redactor. En los días actuales ya no escuchamos la producción de lo contenido, tampoco lo imaginamos. Publicamos en silencio y miramos en silencio, cuando nos aburrimos de una vida,

---

<sup>211</sup> [En línea] Disponible en: <[carta2](#)>

pasamos a la otra (a través de las redes sociales), mientras otros, sin nosotros saberlo, miran la nuestra.

Al final, creemos que el ejercicio apunta al contenido histórico, indicando la necesidad de numerosos conocimientos técnicos para el trabajo como mecanógrafo y cómo, en la actualidad, el ordenador rompió con las necesidades de estos entrenamientos para la escritura al tacto. Delante del teclado de un ordenador, lo que menos interesa es la escritura, ya no deseamos escribir cartas que cuentan de las añoranzas, ya no hace falta enviar fotos por los correos postales. Ahora todo se acerca en la pantalla del ordenador y del teléfono móvil, en el universo virtual. Ya no hace falta utilizar la memoria para presentar un ambiente que nunca vimos.

Produciendo obras concebidas análogamente como ejercicios de aprendizaje, pudimos comprender mejor las aplicaciones técnicas de la máquina de escribir, relevante consideración para dar continuidad a la propuesta creativa personal hacia a las cualidades sonoras de la máquina de escribir.

La primera parte de la práctica, desarrollada en forma de ejercicios posibilitó ampliar, considerablemente, las tomas de decisiones sobre la creación de una obra sonora que accediese a la memoria afectiva y tuviese la máquina de escribir como elemento central en la producción de estas piezas. Más que analizar resultados, mantuvimos la analogía de los ejercicios, por lo cual recurrimos a una evaluación final, considerando individualmente los resultados de cada uno de los trabajos producidos.

A partir del trabajo realizado en Taquigrafonías es posible afirmar que logramos:

- la capacidad de captar, manipular y reproducir los sonidos de la máquina de escribir durante una acción sonora;
- comprender el proceso técnico y estructural para la construcción de una obra de arte sonoro;
- integrar el sonido como medio para acceder a la memoria afectiva y finalmente,
- entender la importancia del arte sonoro como apoyo a las estructuras musicales y/o fílmicas.

El uso de las propiedades sonoras de la máquina de escribir para este proyecto, representa la capacidad que tiene el arte sonoro de comunicar, a partir de la utilización del objeto, cuya complejidad histórica y logros sociales se ha transformado en símbolo a temporal.

Cada ejercicio presentado alteró el concepto original de la máquina de escribir transformando su contenido según la necesidad de las piezas. Estimamos durante la investigación, que lo sonoro, aunque en su estadio original, dispuesto en otro contexto, puede modificar las características del objeto. Esto significa que en una actividad sonora, el cuerpo sónico puede alterar sus características a través de un proceso interno y subjetivo, privilegio que solamente el sonido con sus propiedades puede generar. En este caso, fue la máquina de escribir la responsable de simular esta situación.

Con esto, pasamos del sonido curioso de la máquina de escribir, al sonido histórico que condiciona al oyente, favorece la construcción de narrativas íntimas y accede los recuerdos personales. No es el dispositivo, tampoco el objeto que produce poesía sonora, son los sonidos del símbolo, máquina de escribir, que nos permite hacer un recorrido por la historia personal y colectiva, construyendo así la narrativa poética.

Dando continuidad a nuestro trabajo creativo en *Taquigrafonías* e investigando el contexto del arte sonoro, encontramos el trabajo del artista canadiense S. Marquis. En su ocupación y evolución personal, descubre sobre el proceso de creación de obras sonoras y durante el procedimiento percibió que los artistas dedicados a esta disciplina están divididos según una serie de arquetipos.

El autor defiende que es posible dividirlos en los siguientes arquetipos: “el inventor de conceptos, el manita fabricante de máquinas, el improvisador de gestos escénicos, el contador de historias, el compositor de notas y el contemplativo del fenómeno sonoro”<sup>212</sup>. Cada arquetipo, puede funcionar individualmente o actuar en conjunto con los demás, no es un concepto cerrado, lo utilizaremos como base para presentar las obras sonoras relacionadas a la máquina de escribir.

Pasado el período de los ejercicios y dando continuidad a la construcción de la propuesta personal creativa, nos apoyamos en el concepto de S. Marquis para desarrollar nuestra obra. Su aportación sobre los arquetipos hizo desaparecer la angustia causada por el desarrollo de una obra sonora personal, pues facilitó la comprensión de nuestras potencialidades como artistas sonoros, además de indicar que las limitaciones artísticas no son un indicativo de incapacidad creativa.

Para cada una de las tres proposiciones sonoras demostradas, a continuación, nos hicimos valer de la propuesta presentada por Marquis, establecida entre el proceso de creación y la subjetividad arquetípica. Los arquetipos a lo que Marquis se refiere es el concepto adoptado por Jung, con clara

---

<sup>212</sup>NICOLLET, Brunot, 2004, p.12 apud. MARQUIS, S. “Manitas y Luthier, Automatofonía en la Artes sonoras”. En *Arte Sonoro* – Madrid: La Casa Encendida, 2010.

mención al *mundo de las ideas* presentado por Platón. Finalmente, arquetipo es una expresión ya existente en la antigüedad, es el sinónimo de idea en el sentido platónico.<sup>213</sup>

Jung aún afirma que:

Todo lo que es psíquico, es pré-formado y cada una de sus funciones también lo es, especialmente las que derivan directamente de las disposiciones inconscientes. Estas pertenecen a las fantasías creativas. En los productos de las fantasías se tornan visibles las imágenes primordiales, es aquí que el concepto de arquetipo encuentra su aplicación específica. No es de modo alguno mérito mío haber observado este hecho por primera vez. Los honores pertenecen a Platón.<sup>214</sup>

Es la renovación de las vivencias experimentadas a lo largo de las generaciones que hacen surgir los arquetipos, por esto, muchos de ellos son encontrados en los mitos originales y en leyendas que forman parte del imaginario colectivo. Son estos elementos que marcan la consciencia y la esfera inconsciente del ser humano. Algunos de estos arquetipos: la figura materna, la imagen del padre, el niño, el héroe, el divino, entre otros, “constituyen para la psicología junguina manifestaciones inmatrimiales que modelan los eventos psíquicos”.<sup>215</sup>

Los arquetipos atribuidos a los artistas sonoros no son más que seres mitológicos dedicados a las artes musicales y/o a la creación sonora. Durante nuestra investigación sobre este concepto, percibimos la atribución o referencias a estas imágenes primordiales, de la historia humana, actuando desde los tiempos primitivos y en todas las sociedades. Cada grupo

---

<sup>213</sup> JUNG, Carl G. *Os arquetipos y o inconsciente colectivo*, Petropolis: Ed. Vozes, 2002, p. 87 [traducción propia].

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 90 [traducción propia].

<sup>215</sup> SANTANA, Ana Lucia. *Arquetipo*, [en línea] [consulta en: 08 de abril de 2015]. Disponible en: <<http://www.infoescola.com/psicologia/arquetipo>>

étnico creó su imagen, por ejemplo, para el hombre, para la mujer, para los dioses y también para los creadores sonoros.

En algunos momentos nos interpelamos sobre la eventualidad de la máquina de escribir haberse transformado en un elemento mítico de la era moderna, a partir de su impacto social elevado, y modificación del sistema de escritura. Admitimos esta posibilidad en la segunda parte del trabajo creativo personal, donde ella (la máquina de escribir) asume un papel de activación de los recuerdos. Esta fue la motivación principal para investigar obras de las vanguardias artísticas que utilizaron la máquina de escribir en un contexto sonoro y social.

Desde aquí adoptamos las propuestas arquetípicas de Marquis como acto de creación artística esencial para la segunda parte de nuestras propuestas creativas. Asumiremos también que la máquina de escribir es un símbolo de la era moderna. Otro concepto que adoptaremos para esta sección de nuestro trabajo creativo es el concepto de territorio, ya que la máquina de escribir territorializó la mecanización de la escritura en el hogar, causó la desterritorialización las mujeres de clase media de las actividades puramente familiares y fue utilizada impetuosamente en el arte.

El territorio envuelve siempre, al mismo tiempo, una dimensión simbólica, cultural, a través de una identidad territorial atribuida por los grupos sociales, como forma de 'control simbólico' sobre el espacio donde viven (siendo también, por lo tanto, una forma de apropiación), y una dimensión más concreta, de carácter político disciplinar: una apropiación y ordenación del espacio como forma de dominio y ordenamiento de los individuos<sup>216</sup>.

---

<sup>216</sup>HAESBAERT, apud HERNES, Teresa, "Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari", *Huellas*, n° 13, Instituto de Geografía-Facultad de Ciencias Humanas UNLPam, [En línea] [consulta en: 09 de abril de 2015]. Disponible en:<<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a06herner.pdf>> .



En *Taquigrafonías*, aplicaremos la idea de territorio, presente en los conceptos presentados por Guatarri y Ronilk. Este concepto dinámico permite la comprensión del proceso de cambios estructurales que son realizados según las necesidades establecidas por la sociedad. Cuando hablamos de territorio en el contexto de este proyecto, dos elementos más se suman a ello: El primero es lo de desterritorialización y el segundo reterritorialización.

Son justamente justo estos dos elementos los que complementan la dinámica de la transformación del territorio.

En primer lugar, el movimiento concomitante e indisoluble entre desterritorialización y reterritorialización se expresa en lo que ellos llaman la proposición maquínica: Jamás se desterritorializa por sí sólo, por lo mismo, se necesitan dos términos. En cada uno de los términos se reterritorializa uno en otro. De tal manera que no se debe confundir la reterritorialización con el retorno a una territorialidad primitiva, o más antigua. Ella implica necesariamente un conjunto de artificios por los cuales un elemento, el mismo desterritorializado, sirve de territorialidad nueva a otro que pierde la suya. De allí todo un sistema de reterritorializaciones horizontales y complementarias.<sup>217</sup>

### **3.2 Taquigrafonías: Restituciones de la máquina de escribir en las vanguardias históricas**

A partir de nuestra investigación, decidimos dividir las piezas de los artistas elegidos de la vanguardia histórica, desde dos enfoques: una a través de la recuperación de la idea original, y otra mediante homenajes, adaptando su concepto al presente, que utilizaron la máquina de escribir como fuente de producción de sus obras. Compartimos de la idea de recuperación presentada por Manuel Revuelta Gonzales en su texto *La*

---

<sup>217</sup> *Ídem.*

*recuperación de la conciencia artística en Palencia* (1999), donde defiende esta práctica como la estima consciente hacia las obras de arte.

Aunque dedique su texto a las obras producidas y olvidadas de la ciudad de Palencia, España, el autor nos aportó una idea más consistente sobre la recuperación de obras, partiendo de una conciencia histórica y artística que reconoce y valora los legados del pasado como “tesoros que merecen ser debidamente entendidos y celosamente conservados”<sup>218</sup>. Otra cuestión a destacar que repercutió en nuestra decisión de restituir obras de las vanguardias artísticas dedicadas al sonoro y a la máquina de escribir; fue el período de colaboración en el Laboratorio de Creaciones Intermedia. Las informaciones adquiridas en este período, contribuyeron para el proceso de investigación y aportaron importantes reflexiones sobre la decisión de lo método que sería adoptado para elección de las piezas.

Los criterios que hemos elegido en la selección de las obras han sido varios, en primer lugar que dichas piezas sonoras se encontraran perdidas o destruidas y que no hayan sido reconstruidas anteriormente, y de existir alguna, que ofreciéramos otra interpretación de la misma. En segundo lugar, que las obras a reconstruir contuvieran aspectos novedosos en su aportación al arte sonoro y que de alguna manera fueran antecedentes de corrientes actuales.<sup>219</sup>

Para producir las obras de recuperación recurrimos a los escritos originales, reproducimos en la práctica creativa, conforme las indicaciones de cada autor. Sin embargo, en

---

<sup>218</sup>GONZALES, Manuel Revuelta, “La recuperación de la conciencia artística en Palencia”, *Perfiles del Arte Romántico*, Palencia: Fundación Santa María de la Real - C.E.R. Palencia, pp. 359-384, 2002.

<sup>219</sup> MOLINA ALARCÓN, Miguel, “Reconstruir, recrear o visitar la resonancia del arte sonoro de las vanguardias (¿versión o perversión?)”, *Ruidos y Susurros de las Vanguardias, Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)* Laboratorio de Creaciones Intermedia, Valencia.

algunas de las piezas producidas no poseíamos informaciones suficientes para representarlas de manera fidedigna, puesto que nos faltaban datos complementarios, o no disponíamos de conocimiento técnico suficiente para reproducirlas. Así, para estas piezas, optamos por un formato de homenajes.

Comprendemos homenaje, como una forma de dar seguimiento a la memoria histórica. Este tipo de experiencia vinculada al arte y a la memoria, permiten seguir plasmando y movilizand o la historia que sigue construyéndose, es una memoria alerta y constante que se construye desde una experiencia sensible y cotidiana como del recuerdo<sup>220</sup>.

### **3.2.1 Tu corazón batiendo como una máquina de escribir (Valencia, 1928) - Homenaje a Maximilà Thous Llorens, 2012<sup>221</sup>.**

El punto inicial en nuestra propuesta de restituciones de obras sonoras de las vanguardias artísticas, que citaron la máquina de escribir, tuvo lugar en el Festival *Nits d' Aielo i Arts*, que celebró los cien años del arte sonoro en Valencia, en 2012. Para este certamen presentamos una ponencia sobre el uso de la máquina de escribir en la vanguardia española, y una pequeña obra sonora basada en el Poema *Despatx* (1928), de Maximilà Toux. Homenajeamos a su texto con la pieza: *Tu corazón batiendo como una máquina de escribir*. Este fue un punto donde confluimos nuestra propuesta personal, con la teoría sonora de Michel Chion, que ha defendido cómo una de

---

<sup>220</sup> SCHINDEL, E, "Como la historia marca el espacio urbano. Las ciudades y el olvido", *Revista Puentes de la memoria*, nº 7, Buenos Aires, 2002.

<sup>221</sup> composición [En línea] Disponible en: <<https://taquigrafonias.bandcamp.com/track/tu-coraz-n-batiendo-como-una-m-quina-de-escribir>>.

las maneras para acceder a la memoria sonora es a través de la escritura. Para él fueron:

(...) los poetas, en todas las épocas, quienes más han hablado de los sonidos. Y gracias a ellos, el mundo sonoro de antaño, el de antes de la grabación, no ha quedado completamente engullido en el vacío en el cual, antes de 1877, desapareció todo lo que se había oído en esta tierra<sup>222</sup>.

El poema, escrito alrededor de 1928, trata de la labor tediosa en una oficina, con la repetición infinita y la enfermedad generada por la faena ingrata. En el texto, es la máquina de escribir, con su sonido particular que comandó el latido del corazón del poeta. El poema de Maximilià es visual y sonoro, territorializando la oficina, construyendo en conjunción con el lector un nuevo espacio para su labor. El autor, en el poema, transforma al lector en el yo y la oficina en el otro, revelando una nueva subjetividad donde residirán sus flamantes recuerdos.

Su texto nos hace escuchar a través de sus oídos, sentir su náusea, su dolor, nos crea el intento de imaginar la taquimeca anónima y la imagen casi surrealista que es el sol de underwood, primera máquina de escribir a tener la letra “ñ”, para el idioma castellano.

Otro aspecto muy importante del poema, y punto central de nuestra pieza, es la reivindicación sonora que hace el escritor, cuando habla de los latidos de su corazón y que estos (los latidos del corazón), son generados por los sonidos del tecleo de la máquina. Con este recurso, Maximilià recurre a los recuerdos íntimos del lector, así como en la descripción del espacio físico del despacho en sus aspectos sonoros, sea el

---

<sup>222</sup> CHION, Michael, *El sonido*. 1. Barcelona: Ed. Paidós, 1999, p. 22.

sonido de la máquina, sea el latido del corazón. En el poema, no recordamos de los sonidos de la máquina de escribir de Maximilià, sino que evocamos nuestra propia experiencia sonora hacia la máquina.

*DESPATX* (fragmento)

(...) Després de cada carrereta ràpida,  
entre els passa-cantons, un bot més alt  
i toques, amb les puntes dels dits rosa.  
el sol de la Underwood.

Ja veus que res importa, ací en “la Casa”  
el teu somriure lleu.  
És tan fi i apagat que, quasi, quasi,  
no es pot dir que és res més  
que distensió d’orbiculars. Mes capta’l  
mon esperit esquerp  
-ple de neguits i basques - i, al reflect,  
distendix mon neguit. Un dia hauré  
de poposar-te, taquimeca anònima,  
que fugim del despatx i que ens anem  
a l’hora del treball (quina sorpresa !)  
a l’horta, a l’aire, al sol, al camp extens

Tu somriuràs, al meu costat, tranquil·la,  
jo m’inclinaré  
assedegat, a la teu somrisa  
per a pendre’t un glop.

*Para Tu corazón batiendo como una máquina de escribir,*  
decidimos hacer un juego entre la escritura y los latidos del  
corazón. En esta pieza el tiempo de la escritura y el tiempo de la  
vida se mezclan. La tensión de la mecanografía mueve el  
cuerpo, parar de teclear representa la muerte, mientras que la

producción textual es la poesía y la existencia de la vida. Las letras tecleadas bombean la sangre, es la taquigrafía que asume el control de la vida del poeta.

Esta pieza sonora fue presentada al término de la ponencia sobre la máquina de escribir en las vanguardias españolas. Para producirla al tiempo real, utilizamos un piezo eléctrico acoplado a una tarjeta de sonido conectada al ordenador. Allí, teníamos una pista preparada en bucle, de sonidos de máquinas de escribir, variando la velocidad de tecleo todo el tiempo. Optamos presentar la obra de esta manera, pues funcionó como una representación, la finalización de una ponencia dedicada a la máquina de escribir.

La pieza, tuvo una función alegórica para ilustrar el texto presentado. Para entretener a los presentes, con una propuesta sonora basada en la experiencia poética de un escritor valenciano. Nuestra intención con esta obra fue homenajear los 100 años del arte sonoro en Valencia, recurriendo a un texto vanguardista, la propuesta fue muy bien recibida por el público, aunque tuviera poco tiempo entre la ponencia y la acción. La máquina de escribir, siendo un objeto histórico y lírico a la vez, fue absorta por los presentes, transformando el dictamen en un acto lúdico y sonoro.

### 3.2.2 Carrera entre máquina de escribir y máquina de coser (Berlín, 1919) de Walter Mehring y George Grosz – revisión, 2013<sup>223</sup>

Es justo un acto lúdico y sonoro que compone nuestro segundo trabajo de restituciones de obras sonoras, de las vanguardias artísticas. En 1918, Tristan Tzara, a través del *Manifiesto Dada* (1918), afirmó que para la apreciación de una obra arte no existe más que subjetividad. El autor defiende que una “obra jamás es bella por decreto objetivamente para todos”<sup>224</sup>, para él, esto es lo motivo por lo cual la crítica es inútil en el campo del arte. Tzara reitera que el DADA, nació con una necesidad de independencia y libertad tanto en el proceso cuanto en el resultado de la obra.

Otro punto importante presentado por Tzara en su manifiesto, fue la crítica al cubismo y al futurismo, denominando a ambos “laboratorio de ideas formales”<sup>225</sup>. Además, Tzara define la espontaneidad DADAISTA como:

El estado de una vida donde cada uno conserva sus propias condiciones, sabiendo, sin embargo, respetar las otras individuales, o si no defenderse, el paso doble volviéndose himno nacional, tienda baratillo, T.S.H. teléfono sin hilo transmitiendo fugas de Bach, anuncios luminoso y afiches de burdeles, el órgano difundiendo claveles para Dios, todo eso junto, y realmente, reemplazando a la fotografía y al catecismo unilateral<sup>226</sup>.

---

<sup>223</sup> Registro de la acción realizada en pluton para el certamen I Ciclo Oigo Visiones. [En línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=K1X-YyfWKpM&feature=youtu.be>>.

<sup>224</sup> TZARA, Tristan, *Siete manifiestos Dada*, Barcelona: Fabula Tusquets Editora, 2012, p. 13.

<sup>225</sup> *Idem*.

<sup>226</sup> *Idem*.

El arte es espontáneo, pues se deriva del producto personal y privado. La comprensión sobre la obra es responsabilidad de aquellos a quién se dedican a la explicación formal de ellas. El espíritu DADA, fortalecido por las veladas de lo *Cabaret Voltaire*, propició nuevas formas en el quehacer artístico. Uno de los puntos fortificados en las veladas en Zurich, fue la poesía fonética.

La poesía fonética, fenómeno del siglo XX, abandonó las estructuras formales de la lengua y buscó una novedosa experiencia hacia las palabras.

La poesía sonora la podríamos definir como aquella poesía que evita usar la palabra como mero vehículo del significado, y la composición del poema o texto fonético está estructurada en sonidos que requieren una realización acústica. Se diferenciaría de la poesía declamada o recitada tradicional por la introducción de técnicas fonéticas, ruidos y sobre todo por su carácter experimental<sup>227</sup>.

Basados en relatos de autores, del movimiento dadaísta, sobre la carrera entre una máquina de escribir y una máquina de coser, ejecutada durante la velada del día 24 de mayo de 1919, realizamos la primera revisión de las vanguardias artísticas, de nuestro trabajo personal creativo. En este trabajo, analizamos la descripción sobre la velada de tres autores: Raoul Hausmann y su relato en el *Correo Dadá* (1958), Peter Jelavich en *Berlin Cabaret* (1993) y *Walter Mehring* con el texto *Berlin Dadá* (1959). Todos estos autores presentaron alguna descripción sobre dicha carrera.

---

<sup>227</sup> MAILS, Merz, De la poesía fonética a la poesía sonora (Vanguardias hitóricas del siglo XX), [en línea] [consultado en: 20 de abril de 2015]. Disponible en: <[http://www.academia.edu/4668729/De\\_la\\_poes%C3%ADa\\_fon%C3%A9tica\\_a\\_la\\_poes%C3%ADa\\_sonora](http://www.academia.edu/4668729/De_la_poes%C3%ADa_fon%C3%A9tica_a_la_poes%C3%ADa_sonora)>.



Según Raoul Hausmann, esta velada en particular, ejecutada en Meistersal, “tuvo un éxito mediocre, encontrando mucha resistencia entre los espectadores”<sup>228</sup>. Desde otra perspectiva, Jelavich, en su libro *Berlin Cabaret* (1993), defiende que “el movimiento Dadá, es el cabaret del mundo y que el mundo es un cabaret Dadá”<sup>229</sup>. Para explicar esta idea, el autor expone como uno de los absurdos de las veladas dadaístas, la carrera entre una máquina de coser y la máquina de escribir. En el texto, el autor dice que las máquinas fueron tocadas sin parar durante media hora ininterrumpidamente.

Esta velada presenta una cierta discordancia, pues Raoul Hausmann contradice la versión presentada por Mehring en su libro, *Berlin Dadá*. Aunque esta pieza no haya sido exitosa, frente al público, Mehring defiende la importancia del acto, pues “la acción había sido acompañada de una suerte de poema-diálogo entre él y Grosz”<sup>230</sup>. Delante de la situación de pugna entre los relatos, de Hausmann, Jelavich y Mehring, decidimos que para esta revisión adoptaríamos el texto presentado por Mehring en el libro, *Berlin Dadá*. La elección se dio, sencillamente, por la mayor cantidad de detalles y referencias a la velada.

Para componer la obra, contamos con la ayuda de un nativo, que nos auxilió en la traducción del texto original, proferido por los dadaístas, relatado no libro de Mehring. Hizo parte de nuestro trabajo, aprender y reproducir las palabras pronunciadas por Grosz y Mehring, para esto, contamos también con la

---

<sup>228</sup> HOUSMANN, Raoul, *Correo Dadá (Una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro)*, Madrid: Ediciones Acuarela, 2011, p. 202.

<sup>229</sup> JELAVICH, Peter, *Berlin Cabaret*, Massachusetts: Harvard University Press paperback, 1993, p. 145.

<sup>230</sup> HOUSMANN, Raoul, *Correo Dadá (Una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro)*, Madrid: Ediciones Acuarela, 2011, p. 202.

colaboración de la artista valencia Noe Vera, que se hizo cargo de la máquina de coser. Miguel Molina Alarcón y el artista performático Liz Stardust, hicieron el papel de jueces de la carrera, valiéndose de sus espíritus de las vanguardias históricas.

«Wettrennen zwischen Nähmaschine und Schreibmaschine».  
– An der Nähmaschine: Böff, Weltchampion im Ausstopfen  
von Zeugungs- und Bildungslöchern/  
– An der Schreibmaschine: Walt Merin, Federgewicht;  
das ungefähr so verlief:  
Böff: «Schnurre, schnurre – basselurre» [H. C. Anderson]!  
Walt: Tacktack! Bumsti! Ping, ping!  
Böff: [Solo auf der Okarina] – Tülitetüt; Lüttitü! O, sole mio!  
Old man's river; Mississippi –  
Walt: ... et Rataplan, rataplan!  
Böff: Wille, wille – Wau, wau!  
Walt: [beiseite] – von Wolfgang Goethe!  
Böff und Walt: [unisono] : Eiapopeia! Tandaradei! Hipp, hipp  
Dada ... Dada-capo!»

Imagen del poema-diálogo proferido por Mehring y Grosz, durante la carrera entre máquina de escribir y máquina de coser. Extraído del libro, *Berlin Dada* (1959), de Walter Mehring.

„Carrera entre máquina de coser y máquina de escribir”

[«Wettrennen zwischen Nähmaschine und  
Schreibmaschine»]

- A la máquina de coser: Böff, campeón del mundo en forrar agujeros de creación y educación - A la máquina de escribir: Walt Mehring, peso ligero; que más o menos transcurrió así: Böff [George Grosz]: Schnurre, schnurre [imperativo 2ª p. sing. del verbo ronronear] – basselurre [H. C. Andersen]! Walt [Walter Mehring]: Tacktack! Bumsti! Ping, ping! Böff: [Solo encima de la Ocarina] Tülitetüt; Lüttitü! O, sole mio! Old man's river; Mississippi – Walt: ... et Rataplan, rataplan! Böff: Wille, wille - Wau, wau! [onomatopeya de ladrido]Walt: [a un lado] - de

Wolfgang Goethe! Böff y Walt [unisono]: Eiapopeia!  
Tandaradei! Hipp, hipp Dada ... Dada-capo!»<sup>231</sup>.

Tuvimos la oportunidad de presentar la acción, y registrar sonora y visualmente, la carrera entre la máquina de escribir y la máquina de coser, en dos ocasiones distintas. La primera, en el *Iº Ciclo Oigo Visiones* (2013), producido en colaboración con la asignatura de Escultura y Medio Audiovisuales II y el Laboratorio de Creaciones Intermedia, de la Facultad de Bellas Artes San Carlos, realizado en el espacio Plutón Hack Lab, en Valencia. La segunda presentación se realizó dentro del proyecto *Cabanyal Portes Obertes*, con la propuesta del Laboratorio de Creaciones Intermedia: *Art Sonor D'ahir i hui: Des de la granera musical de Cervantes fins al clapping music per cabanyaales*<sup>232</sup>.



Foto de la *Wettrennen zwischen Nähmaschine und Schreibmaschine* ("Carrera entre máquina de coser y máquina de escribir", 1919), de Mehring y Grosz. Interpretado por Noe Vera y DeCo Nascimento, (*Cabanyal Portes Obertes*, 2013) foto: *Eva Miquel*.

---

<sup>231</sup>MEHRING, Walter. *Berlin Dada*. Zürich: Verlag der Arche. 1959, p. 51. Traducción de este fragmento citado: Maximilian Magrini Kunze.

<sup>232</sup> Resumen de la presentación en *Cabanyal Portes Obertes*: <https://vimeo.com/66726196>.

Aprovechándose de la caótica situación generada por los ruidos y picoteos de las dos máquinas, la bailarina Valeska Gert utilizó los sonidos rítmicos de los artilugios y bailó. Al final de la carrera, bajo la protesta del público, Mehring comenta que; para cerrar la acción, todos los artistas dadaístas gritaron a la vez: “¡Basta! ¡Fuera Todos! - Señoras y Señores, les invitamos amablemente a irse al diablo... Si quieren divertirse, váyanse a los burdeles”<sup>233</sup>.

Consideramos el resultado de las presentaciones satisfactorio. En las dos ocasiones, sorprendimos a los presentes, no por el sentido iconoclasta de la propuesta, sino por la posibilidad de ofrecer, un medio en que el público asistente pudiera acceder a la memoria afectiva que estaba presente en la pieza. Aunque estuviésemos representando una obra dadaísta, fue posible constatar una aproximación histórica de los dos artilugios en desuso con los asistentes: La máquina de coser mecánica y la máquina de escribir.

La posibilidad de acceder a la memoria afectiva, a través de la recuperación, se dio en el momento de la acción. En el Ciclo Oigo Visiones, la carrera complementó la experiencia sonora del ciclo, puesto que, fue una de las piezas sonoras presentadas durante el certamen, con duración de dos días. En Cabanyal Portes Obertes, participando de un espectáculo dedicado al arte sonoro, representó la fuerza simbólica que tenían las máquinas de escribir y coser en los recuerdos de los asistentes.

---

<sup>233</sup> *Idem.*



Cartel de presentación del *I Ciclo Oigo Visiones. Para escuchar con los ojos y ver con los oídos*, (2013). Organizaban el Ciclo: DeCo Nascimento, Miguel Molina y Rocío Garriga.

Se con la acción podemos acceder a los recuerdos, son con las documentaciones audiovisuales, asociadas a su difusión en los medios impresos (como este proyecto de investigación) y/o digitales, la forma ideal para presentar la revisión de la memoria histórica y artística de esta pieza dadaísta o de cualquier otra, en un contexto de restitución. Consideramos necesario mencionar que durante nuestra investigación, no hemos encontrado ninguna imagen o vídeo que haga mención a esta pieza histórica, la carrera entre la máquina de escribir y la de coser.

Así, nuestra exploración de esta pieza dadaísta, que forma parte de las actividades de investigación del Laboratorio de Creaciones Intermedia, es de suma importancia para la

recuperación del arte sonoro en las vanguardias artísticas, pues rescata una obra que no posee nada más que relatos textuales. Nosotros, a través de esta pieza, no solamente revisamos la obra, sino que adicionalmente posibilitamos medios tangibles para la comprensión de las descripciones presentadas por Jelavich, Raoul Hausmann y Mehring.

### **3.2.3 El Triteclado Sincrónico Universal (Valencia, 1944) - Homenaje al Padre Castillejo, 2013<sup>234</sup>**

Dotado de una energía pasional hacia las transformaciones tecnológicas generadas en la primera mitad del siglo XX, el Padre Juan García Castillejo publicó en 1944, el libro *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. Dividido en dos partes, el sacerdote reparte su texto presentando en la primera parte, los avances técnicos de las comunicaciones a distancia, aproximando estos progresos a su relación con la música eléctrica. Y, una segunda parte: dedicada exclusivamente a la discusión y posibilidad de construcción de un instrumento dotado de características musicales, generadas por la electricidad.

Castillejo juzgaba que la electricidad era el punto de conexión de un nuevo tiempo, que se dedicaba al perfeccionamiento de las tecnologías. Como mencionamos en capítulos anteriores, los avances generados postrevolución industrial, asociados al avance de la burguesía capitalista y el consumo de las masas, posibilitaron cambios intensos en la sociedad moderna, principalmente en el modo de vida.

---

<sup>234</sup> Registro del Concierto completo del homenaje a Juan García Castillejo (Padre Castillejo): 110 años de su nacimiento (1903) y 80 años de la presentación de su Aparato Electro Compositor Musical (1933). [En línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=jFZk6WrbOKw>>. La parte referente a la pieza está en el tiempo: 1:03:02.

Para el Sacerdote Castillejo, la fuerza es causa de lo movimiento; el movimiento está conectado con el tiempo, y a partir del tiempo se determina la velocidad. “La fuerza eléctrica es la más veloz y por antonomasia la llamamos *corriente*”<sup>235</sup>. La corriente, sería la representación mínima de la electricidad, la imagen simbólica y representativa de la electricidad moviéndose por miles y miles de kilómetros al tiempo de la velocidad de la luz.

Su discusión acerca de la electricidad se relacionaba con la capacidad de comunicación a largas distancias al tiempo mínimo, a velocidad de la luz. Este fue el mayor logro de los científicos al permitir el uso de la electricidad al diario. Efectivamente, los logros y avances relacionado al uso de la electricidad en la vida cotidiana fueron continuamente transformados hasta los días de hoy.

TELEGRAFIA RAPIDA hemos dicho, y precisamente ese es el título de ésta obra porque engloba mejor el concepto de telegrafía eléctrica, como debería llamarse, desde que la electricidad intervino en ella para transportar el pensamiento<sup>236</sup>.

El punto de conexión entre los medios telegráficos y la música son los movimientos de los electrones transportando la comunicación a larga distancia y al tiempo real. Mientras el primero transporta el lenguaje, el segundo transporta sentimientos.

---

<sup>235</sup> CASTILLEJO, Juan García, *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*, Valencia: Talleres Tipográficos B. Gavilá, 1944, p. 13.

<sup>236</sup> *Idem*.

Lo que va a diferir entre uno y otro medio que utiliza la misma fuente, (la electricidad), es que ambos contienen su alfabeto propio, constituido uno por determinados signos o impulsos medidos en el tiempo, y el otro, por las notas y el ritmo<sup>237</sup>.

A lo largo de su texto, Castillejo presenta técnicas distintas para la comunicación a larga distancia, el libro se transforma en un compendio técnico, confirmado por el propio autor, de poco interés para nuestra investigación pues desarrolla conceptos de poco interés para esta investigación. Sin embargo, es en la segunda parte del libro que se dedica, exclusivamente, a la investigación en torno a la música eléctrica, relevante para nuestro trabajo creativo.

Según el Padre Castillejo:

Modular los sonidos, según un orden emotivo y estético, agradando al oído, es el objeto de la música. La música distribuye los sonidos en grupos para ser percibido simultánea o, sucesivamente, según un ritmo de medida y tiempo, sometido a numerosas y artificiosas combinaciones. La música, con el melodioso orden de sus sonidos, recrea nuestros oídos<sup>238</sup>.

En la percepción del sonido, por medio de la música, hay un fenómeno que permite atribuir a experiencia de la escucha, una calidad significativa y representativa. Es significativa porque comunica en una intensidad subjetiva, y representativa porque el sonido en la música crea una imagen motora que acciona los recuerdos en una reacción espontánea.

---

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 16.



Castillejo también defiende en su texto, a necesidad de construcción de nuevos instrumentos musicales capaces de producir sonidos y vibraciones diferentes. Según el Sacerdote, hay una infinidad de micro-sonidos y subdivisiones del tono que los instrumentos convencionales son insuficientes en el momento de la producción y variación tímbrica. Trayendo su impresión hacia la música moderna, el autor dice que “el compositor moderno prefiere el impresionismo a la armonía y a la tonalidad para transmitir sus sensaciones y apreciaciones personales, de hechos y recuerdos”<sup>239</sup>.

Delante de sus ideas y conceptos avanzados, “Valencia no le quiso escuchar y, finalmente le olvidó”<sup>240</sup>. Fue la labor de artistas e investigadores como Miguel Molina Alarcón, Llorenç Barber y la asociación de Música Electroacústica de España (AMEE) que han sacado los textos del Padre Castillejo del olvido, rescatando su memoria e investigaciones, realizando un homenaje en el *XX Festival Internacional de Música Electroacústica Punto de Encuentro*, bajo el tema *El artista era el electro compositor*, concierto-homenaje a Juan García Castillejo.

El homenaje fue coordinado por el Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) y se realizó en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música, de la ciudad de Valencia. Para este festival participaron 18 personas, entre artistas sonoros, compositores y artistas multimedia. Como miembros del LCI, preparamos para el Festival una pieza de homenaje, basada en el texto del Sacerdote.

---

<sup>239</sup> *Ibidem* p. 242.

<sup>240</sup> BARBER, Llorenç, “Nits de Deshielo i Art”, [en línea] [consulta en: 27 de abril de 2015] disponible en <<http://cambiacalp.com/2011/03/17/nits-de-deshielo-i-art/>>.

Castillejo, llamó de fenómenos vulgares aquellas energías capaces de controlar y actuar directamente sobre nuestros sentidos, citando como ejemplos la luz, el calor y el sonido. Según el religioso, con el pasar del tiempo, nuevas energías se manifestarían y serían creadas a partir de lo nuevo orden desarrollado con la modernidad y sus maquinarias. Estas fuerzas misteriosas, de que hablaba el Padre, iluminan las oscuridades de la noche y comunican los mundos entre si por medio de ondas.

La pieza, presentada en el festival, *Triteclado Sincrónico Universal*, homenajeó el encuentro del creador con sus ideas. La performance fue un intento ficticio de este encuentro. Para que esto sucediera, recurrimos a los sonidos de una máquina de escribir (citado por el Padre diversas veces en su texto), un teléfono y una radio. Estos artilugios sonoros, en desuso, compartían el mismo espacio, contribuyendo al imaginario mundo de la telegrafía rápida y a la música eléctrica propuesta por Juan Garcia Castillejo.



Truna y sus monstruos. Extraído de Fundació Salvador Mollá espai cultural el Filaner, 2014.

Para el desarrollo metodológico, y comprensión del manoseo de distintos objetos e instrumentos durante la acción, investigamos los trabajos del artista sonoro Andrés Truna. El artista en cuestión, construyó parte de sus artilugios y les utiliza de manera particular, que no siempre están en consonancia con la música. Sin embargo, cooperan para una experiencia más amplia, beneficiando el sonido. Truna, lleva consigo una serie de dispositivos analógicos y digitales que son manipulados durante la acción. Su metodología, nos ha permitido comprender, y a la vez ampliar nuestras investigaciones sobre el uso de aparatos y dispositivos, en la escena, posibilitando otras gamas de sonidos agregadas a la acción.

Cuando concebimos la pieza *Triteclado Sincrónico Universal*, aplicamos el concepto de Castillejo sobre la corriente eléctrica como el evento mínimo de la electricidad. También estuvimos conformes que la *corriente* sería el punto de conexión entre todos los dispositivos presentes en la acción, funcionando como hilo conductor de la obra sonora. En uno de los capítulos de su libro, Castillejo habla de los movimientos oscilatorios y de los cuerpos sonoros, citando los trabajos de *Theremin* como ejemplo. Habla cómo por encanto aparece el primer instrumento acústico. “Eléctrico, sin teclado, sin cuerdas, sin lengüetas, ni tubos, ni membranas, ni varillas ni macillos de percusión”<sup>241</sup>.

Esta admiración hacia los movimientos oscilatorios, asociados a la comprensión del Sacerdote sobre la necesidad de avanzar en las técnicas de producción sonora, nos animaron a introducir en la pieza un ordenador y un sintetizador analógico fm portátil de la marca *korg*, además de un teléfono móvil, con la función de llamar a la Universidad Politécnica de Valencia al final de la acción.

---

<sup>241</sup> CASTILLEJO, Juan García, *La telegrafía rápida y la música eléctrica*, Valencia: Talleres Tipográficos B. Gavilá, 1944, p. 194.



Fotograma Extraído del vídeo "Juan García Castillejo (Padre Castillejo): "El artista era el electrocompositor" (2015)<sup>242</sup>.



Fotograma Extraído del vídeo "Juan García Castillejo (Padre Castillejo): "El artista era el electrocompositor" (2015)<sup>243</sup>.

La experiencia de participar en un festival dedicado a la música electroacústica posibilitó el dialogo del arte sonoro con la música. Nuestra pieza, no tuvo en ningún momento la intención de ser considerada como una pieza electroacústica, sino una acción que utilizó los relatos del Padre Castillejo como referentes para producir una pieza sonora única. Aunque participáramos en un evento dedicado a la música, con esta pieza nos aproximamos más a las ideas de Jonh Cage, tomando

---

<sup>242</sup> Laboratorio de Creaciones Intermedia. [En línea] disponible en web: <<https://www.youtube.com/watch?v=jFZk6WrbOKw>>.

<sup>243</sup> *Idem*

com referencia sonora el *Untitled Event*, realizado en 1952 en *Black Mountain College*, en Carolina del Norte.

Lo que nos aproxima al evento creado por Jonh Cage, considerado como precedente al happening, es su carácter interdisciplinar. En el momento de la acción, muchos elementos confluían a la vez, hacíamos referencia a la música electrónica con el ordenador, al radio arte, a los métodos de control de la electricidad con un sintetizador analógico y a la comunicación a distancia, en este caso utilizamos tanto un teléfono antiguo, con efecto simbólico, cómo un teléfono móvil para producir sonido e integrarlo a la obra. Además tuvimos toda la carta textual que apoyaba nuestra creación sonora.

Para quitar todas las dudas de que nuestro trabajo no está en el campo de la música electroacústica, sino que en el arte sonoro, apoyamos nuestra pieza en el texto de Carmen Pardo: En los arenales del arte sonoro:

(...) el término sonoro marca un desplazamiento respecto al de música. Se podrá objetar que este desplazamiento se encontraba ya en algunas reformulaciones de la música, como las realizadas por Edgard Varère o Jonh Cage, o también el denominado paisaje sonoro, pero hay que afirmar que ahora este deslizamiento es de distinto grado. Si nos centramos estrictamente en la relación entre la expresión arte sonoro y el desplazamiento que implica respecto al término música surgen algunos problemas. Esto es evidente en el título del artículo que Trevor Wishart publica en 1996, "Die elektroakustische Musik is tot-long lebe Sonic Art" (La música electroacústica ha muerto. Larga vida al arte sónico. El decreto de la muerte de la música electroacústica se orienta a hacer del arte sónico una práctica que no responda a la filiación de la música electroacústica respecto a la historia de la música en general<sup>244</sup>.

---

<sup>244</sup> SALGADO, Carmen Pardo."En los arenales del arte sonoro", Arte y Políticas de identidad. Entre el Arte sonoro y el Arte de la escucha, Vol 7, Murcia, 2012.

El resultado de este festival, fuertemente difundido por medios electrónicos e impresos, será emitido a través de una media creada por el Laboratorio de Creaciones Intermedia, para ser distribuido y también por el canal youtube del grupo de pesquisa<sup>245</sup>.

### **3.3 Taquigrafías - acciones sonoras en el espacio público, 2015**

La máquina de escribir, como demostramos a lo largo de la investigación, es un símbolo de la modernidad, favoreció el aprendizaje de la escritura, desterritorializó la mujer de clase media de las actividades domésticas, además de haber participado del desarrollo de las oficinas en las nuevas empresas capitalistas. La máquina de escribir normalizó el sistema de lectura y escritura, también suprimió las necesidades laborales de aquel período.

Lo que intentamos presentar aquí es la importancia del reconocimiento de la máquina de escribir como parte de la memoria colectiva y cómo los recuerdos también pueden estar asociados a ella. Fue un objeto funcional, que tuvo fuerte presencia en la sociedad desde finales del siglo XIX, y además influyó el modo de vida y el *modus operandi* de nuestra sociedad actual.

A partir de los años de 1950, muchos artistas comenzaron a se interesar en producir experimentaciones artísticas teniendo el espacio público como centro de las referencias creativas. Los situacionistas ya proponían la ciudad como un “sistema de

---

<sup>245</sup> Para asistir el video con las obras presentadas en el *XX Festival Internacional de Música Electroacústica Punto de Encuentro* disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=jFZk6WrbOKw>>.

signos que provenían de sus espacios públicos, sociales y políticos”<sup>246</sup>.

Esta percepción de que la ciudad es un espacio estético apto a transformaciones, asociado a la factibilidad de expandir las posibilidades en el desarrollo de nuevas prácticas artísticas, permitieron un sinfín de grupos, colectivos y artistas que pasaron a utilizar la calle como fuente de producción de sus obras, sean visuales o sonoras. Nosotros, debido a la particularidad de nuestro tema, nos centraremos en una reflexión sobre el espacio público y la intervención sonora. Defendemos que cualquier intervención sonora en el espacio público irá a alterar y añadir una nueva experiencia sobre el lugar. Esta experiencia altera su percepción, modificando la estructura original.

Nuestra propuesta de acción en el espacio público, es una serie de conciertos que emplea el sonido con una función extramusical. Para nuestro trabajo, el oído es mucho más que un mero receptáculo del sonido, pues recibe el impacto y la conmoción del mundo que le rodea. Asumimos que cuando oímos un sonido externo, él se hace interno, existiendo en nuestra consciencia, a partir de cuando percibimos. “Él existe simultáneamente fuera y dentro de la consciencia”<sup>247</sup>.

Al principio, cuando se esboza esta acción estructuralmente, se puede suponer que la propuesta, de alguna manera, está próxima al concepto de paisaje sonoro. Imaginando la mezcla de los sonidos producidos al teclear la máquina de escribir incorporados a las características sónicas de la calle. Sin

---

<sup>246</sup> MORENO, Bernabé Gómez, “Parallelismo daicrónico sobre la investigación sonora en el espacio de las artes plásticas”, *Arte y Políticas de identidad. Entre el Arte sonoro y el Arte de la escucha*, Vol 7, Murcia, 2012, p. 41.

<sup>247</sup> OBICI, Giuliano, *Condição da escuta, Mídias e territórios sonoros*, São Paulo, Fapesp, 2008, p. 28 [traducción propia].

embargo, creemos que nuestra acción sonora no se aproxima de la disciplina propuesta por Murray Schafer.

En su libro *La afinación del mundo*, el teórico y compositor, traza un panorama sobre el paisaje sonoro hasta el año de 1975, abordando las transformaciones que las revoluciones industriales y eléctricas causaron en la estructura sonora. En el libro presenta un compendio sobre los riesgos auditivos generados por los sonidos de las nuevas ciudades, además de discutir soluciones para mejorar el impacto de estos sonidos.

La finalidad del Proyecto Paisaje Sonoro Mundial (WSP) era descubrir los principios estéticos que regían el ambiente acústico y la influencia de los sonidos de las personas. El pensamiento de Murray Schafer está relacionado al intento de restituir una relación equilibrada entre el hombre y el ambiente, que fue destituida en la post revolución industrial<sup>248</sup>.

Nuestro planteamiento para esta pieza, fue el de complementar los sonidos de la calle, sin la intención de construir un nuevo paisaje sonoro. Quisimos alterar la estructura dinámica de la calle. Para tal fin, actuamos en el espacio público complementando los sonidos y construyendo un nuevo territorio en la calle.

Nuestra pieza *Taquiográfica* está compuesta de dos partes. La primera correspondió a una acción, donde la máquina de escribir<sup>249</sup> asumió, a través de sus cualidades sonoras, el papel de instrumento percusivo. Ella, no escribe música o texto, la máquina es productora de sonidos compartiendo con distintos espacios públicos. Seguimos la idea de Luigi Russolo en el

---

<sup>248</sup> OBICI, Giuliano, *Condição da escuta, Mídias e territórios sonoros*, São Paulo, Fapesp, 2008, p. 28 [traducción propia].

<sup>249</sup> Para esta obra, utilizamos una máquina de escribir Olivetti Lettera, producida en México en los años 80. La máquina de escribir fue adquirida en un rastro en el barrio del Bixiga en São Paulo.



manifiesto el *Arte de los Ruidos*, cuando dice que las salas de concierto funcionan como hospitales anímicos. Abandonamos las salas privadas y fuimos a la calle.

La primera parte del concierto, una acción para calle, fue un acto único que no volverá a suceder. Lo que queríamos con esta acción, era alterar la dinámica del lugar, retomando la idea del territorio presentada por Deleuze y Guatarri, pues nos apropiamos y dominamos el espacio. Sabiendo que el territorio no existe, nosotros le construimos a través del acto sonoro transformando el espacio con una nueva expresividad. El cuerpo, tocando la máquina de escribir e incorporado al lugar, añadió una nueva capa sónica, rompiendo su identidad.

Nos apoyamos aquí en la propuesta de John Cage sobre la percusión y su impacto en las estructuras musicales que por su carácter libre al concepto del tono original, conlleva a una expresión más compleja del sonido

La música de percusión es una transición contemporánea desde la música influenciada por el teclado a la música del futuro que dará cabida a todos los sonidos. Cualquiera de estos sonidos es aceptable para el compositor de música de percusión; explora el campo <no musical> del sonido, prohibido por la academia, en la medida en que resulta manualmente posible<sup>250</sup>.

Para esto promovemos cuatro acciones sonoras en la calle:

---

<sup>250</sup> CAGE, John, "El futuro de la música", *Silencio*, Madrid, Árdora, 2002, p. 5.

### 3.3.1 Concierto para máquina de escribir y laguna<sup>251</sup>

Marzo de 2015 -



Documentación fotográfica del montaje para el *concierto para máquina de escribir y laguna*. Foto: Tatiana Trivisani (2015).

Para esta propuesta, utilizamos el espacio de la laguna localizada en el *Parque da Aclimação*, región central de la ciudad de São Paulo. Resolvemos empezar nuestra acción por un parque dotado de un lago, pues representa la antítesis de una ciudad con la dimensión y densidad poblacional de São Paulo. Allí, pudimos ocupar el espacio sonoramente con una propuesta más mecánica, cuya escenificación industrial y urbana es representada por la máquina de escribir.

Instalarnos en este espacio, dedicado al silencio y a la contemplación de la naturaleza, permitió una experiencia curiosa con las personas que paseaban en la región. Los sonidos del agua, pájaros y otros animales, fueron poco a poco recibiendo un nuevo componente sonoro, menos natural e integrado, la naturaleza del parque en medio de la ciudad, pasó a interactuar con este nuevo elemento sonoro de carácter

---

<sup>251</sup> Para escuchar el resultado sonoro de la acción [En línea]. Disponible en: <<https://taquigrafonias.bandcamp.com/album/taquigrafon-as-conciertos-para-m-quina-de-escribir-en-el-espacio-p-blico>>.

mecánico y dependiente de la fuerza del hombre para que pudiera sonar.

Una cuestión que siempre nos pareció curiosa relacionada a los parques, está en su estructura que está construida como un espacio dedicado a la conservación del silencio en el entorno urbano y la apreciación de la naturaleza. Esta disposición nos parece interesante pues, aunque sea un espacio público, posee, por lo general, un entorno, un cercado que impide la libre circulación controlando a quién entra o sale de este lugar. De hecho, fuimos invitados a salir del parque mientras desarrollábamos nuestro trabajo. Esta situación nos permitió hacer una reflexión sobre lo que es público, privado o, forma parte de estructuras que están en un punto intermedio entre el público y el privado, bajo el control del estado.

Nuestra intención era llevar la naturaleza mecánica de las calles, escenificada por la máquina de escribir, para el espacio híbrido (entre el público y privado) del Parque da Aclimação. En esta experiencia los sonidos de la máquina de escribir, se mezclaron con las chicharras, con el sonido de la brisa que pasaba por el sitio, las pocas y lejanas voces, además de los silbidos de pájaros del local. La máquina de escribir no rompió el ciclo puro de la tipología sonora del parque.

Lo que pretendíamos al tocar una máquina de escribir, mirando hacía una laguna, era sumar los elementos comunes: los sonidos y el campo visual, “para crear irremediamente una conexión entre el sentido de la vista y el sentido del oído”<sup>252</sup>.

---

<sup>252</sup> ITURBIDE, Manuel Rocha, “La instalación sonora”, [en línea] [consulta en: 14 de mayo de 2015] disponible en: <<https://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/rocha.html>>.

### 3.3.2 Concierto para máquina de escribir y vía<sup>253</sup>

Marzo de 2015 -



Documentación fotográfica del montaje para el *concierto para máquina de escribir y vía*. Foto: Tatiana Travisani (2015)

Una vez en el exterior del Parque da Aclimação, bajo la influencia de los sonidos contemplativos que allí eran generados, percibimos que inmediatamente fuera de él, había una cantidad enorme de ruidos producidos por los coches, autobuses, motocicletas y peatones. Esta situación tan opuesta a la primera experiencia, nos obligó a reflexionar sobre la situación de la ciudad. Pero no solamente de la ciudad como espacio físico, sino la ciudad que alberga espacios públicos y privados.

Con esta idea, decidimos que el próximo concierto debería ser allí, en medio a los coches, en medio al caos del tramo urbano. Reconocemos que en esta situación el caos, transmitida por nuestra inmediata experiencia después de haber salido de la acción en el parque, fue afectada por la enorme cantidad de componentes actuando a la vez y completamente integrada al

---

<sup>253</sup> Para escuchar el resultado sonoro de la acción [En línea]. Disponible en: <<https://taquigrafonias.bandcamp.com/album/taquigrafon-as-conciertos-para-m-quina-de-escribir-en-el-espacio-p-blico>>.

ambiente. Aquí nos apoyamos en el trabajo del artista sonoro Llorenç Barber y su relación con las ciudades: “La ciudad es mi casa (...) En el auditorio uno está manco, está cojo, uno está allí separado, desgajado; no quiero la música para estar desgajado sino como fiesta, encuentro, celebración, tropiezo, lucha, batalla y como la vida”<sup>254</sup>.

Según Olmedo:

La afirmación de Barber, no puede sino recordarnos a la trayectoria de Neuhaus, con la que comparte ciertas semejanzas. Ambos músicos educados en la tradición clásica y empeñados en la percusión que en un momento determinado se convierten en disidentes de la sala de conciertos, que les lleva a ambos, primero a Neuhaus y años después a Barber, a trabajar en el marco físico y conceptual de la ciudad. Ahí se separan formalmente sus trabajos aunque no lo hacen en lo conceptual en cuyo ámbito siguen estando muy cercanos el uno al otro. La obra como algo público y el ciudadano como principal receptor de la misma. No se trabaja para el mercado cultural sino para la cultura del mercado público<sup>255</sup>.

Delante de aquél caos y alimentados por la cantidad de energía desprendida por la calle, decidimos hacer parte de aquella estructura sonora que solamente las ciudades son capaces de agrupar. Percibimos, mirando y escuchando, que las personas una vez en aquél espacio, también se integraban, transformándose en actores productores de la inmensa cantidad de sonidos ruidos.

Resolvemos, arbitrariamente, formar parte de aquél movimiento sonoro, contribuyendo aún más en el caos, sin embargo, la máquina de escribir con sus cualidades

---

<sup>254</sup> BARBER, Llorenç apud Olmedo, María Andueza, *Creación, sonido y ciudad: un contexto para la instalación sonora en el espacio público*, (Tesis doctoral), Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid, 2010.

<sup>255</sup> OLMEDO ANDUEZA, María, “Creación, sonido y ciudad: Un contexto para la instalación sonora en el espacio público”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte III. Madrid, 2010.

tipomórficas, no funcionó como complemento del ruido en las calles, sino que ofreció una oportunidad de reflexión acerca de ello. ¿Quién a la luz del día, en una situación normal y cotidiana, va a encontrar un mecanógrafo en medio del tráfico, tocando una máquina de escribir?

Esta fue una de las experiencias más curiosas de nuestro proceso creativo para esta investigación. Las personas en la calle, pararon y percibieron los sonidos. No puramente de la máquina de escribir o de la calle, fueron los sonidos de ambos que alimentaron la percepción, la acción actuó en su más importante manifestación. El sonido llegó a quién allí estaba de manera histórica, afectiva y personal o sencillamente rompiendo el escenario cotidiano al tener una persona sentada al medio de una vía tocando su máquina de escribir.

### 3.3.3 Concierto para máquina de escribir y escalera pública<sup>256</sup>

Marzo de 2015 -



Documentación fotográfica del montaje para el *concierto para máquina de escribir y escalera*. Foto: Tatiana Travisani (2015).

---

<sup>256</sup> Para escuchar el resultado sonoro de la acción [En línea]. Disponible en: <<https://taquigrafonias.bandcamp.com/album/taquigrafon-as-conciertos-para-m-quina-de-escribir-en-el-espacio-p-blico>>.

Así que terminamos nuestra acción para máquina de escribir y calle. Sentíamos el deseo de seguir tocando, territorializando y desterritorializando espacios, construyendo subjetividad y produciendo recuerdos, al asociar la máquina de escribir a otros ambientes que no fuesen el hogar o la oficina.

Anteriormente, para el cuarto ejercicio de la primera parte de nuestro trabajo creativo, teníamos como planteamiento e intención desarrollar una obra sonora con la máquina de escribir en el espacio privado de la oficina. Cuando nos propusimos escribir una carta, simulando el carácter privado de una escritura a máquina de escribir, negábamos el contenido textual a las personas, sin embargo, compartíamos el sonido de la escritura, dejando para las personas la curiosidad de saber qué ideas pasaban por la cabeza del mecanógrafo mientras redactaba su texto.

Diferentemente del último ejercicio, mas bajo su influencia, para esta pieza tuvimos el cuerpo, la acción y la máquina de escribir compartiendo los espacios en un acto único. São Paulo es una ciudad con la geografía irregular dotada de muchos accidentes y declives. Esta situación irregular, hizo que en distintas partes de la ciudad fuesen instaladas escaleras conectando zonas del barrio. Estas escaleras forman parte de la ciudad de São Paulo, son medios de conexión entre regiones alta y bajas de los barrios, es un símbolo efímero, poco percibido, pero muy utilizado de la ciudad.

Percibiendo esta representación efímera, decidimos hacer una acción, utilizando la escalera del barrio como escenario para la actuación. La escalera sirve como medio de pasaje entre dos puntos (para arriba, para abajo), facilitando la vida de los transeúntes en desplazamiento. Al principio, para esta acción

montamos dos posibilidades para concierto en escalera, una en dirección a la subida y otra, hacía la bajada.



Documentación fotográfica del montaje para el *concierto para máquina de escribir y escalera opción rechazada por el proyecto*. Foto: Tatiana Trivisani (2015).

Al final, decidimos por la calidad de la composición fotográfica, construir el audio performance solamente con las imágenes de la subida de la escalera, conforme veréis más adelante.

Durante la producción de esta serie de tres acciones sonoras, exploramos en verdad, cuatro lugares. Como último concierto para máquina de escribir y ciudad, descubrimos al subir las escaleras en formato imperial<sup>257</sup>, un último lugar para explorar, una plaza abandonada. Al final de todo, optamos por no incluir esta acción en la serie porque ya no sentíamos la necesidad de dar continuidad a la obra. Para nosotros las tres piezas contemplaban, todas las necesidades sonoras para dar secuencia a la segunda parte de este trabajo, consistiendo en transportar las acciones sonoras, en formato de audioperformance, al espacio privado de la galería.

---

<sup>257</sup> O sea; que posee un tramo de ida y dos tramos de vuelta más estrechos, paralelos al primero y laterales.



Para la primera parte de este trabajo creativo queríamos que la obra se tornase un “elemento del espacio y tiempo, en conveniencia con el resto de las acciones y objetos”<sup>258</sup>. Nuestra intención era crear una concepción de que ella (la obra) fuese un resultado del propio entorno desligándose de representación del mundo.



Montaje fotográfico para la representación visual en el audio performance. *Máquina de escribir y plaza abandonada* (no utilizada en la serie). Foto: Tatiana Trivisani. (2015).

### **3.4 Taquigrafonías: Una propuesta audiovisual en tiempo real, 2015<sup>259</sup>**

A lo largo de nuestra investigación, para la práctica personal creativa, sentimos la necesidad de producir otras obras sonoras relacionadas con la acción en tiempo real. En los medios telemáticos, un sistema en tiempo real (STR) es aquel sistema digital que interactúa activamente con un entorno, basado en una dinámica conocida y relacionada con sus entradas, salidas y restricciones temporales, para darle un correcto funcionamiento de acuerdo con los conceptos de predictibilidad, estabilidad, controlabilidad y alcanzabilidad.

Los sistemas en tiempo real están presentes en nuestra vida diaria, prácticamente en todo lo que nos rodea; en los aviones, trenes y automóviles; en el televisor, la lavadora o el horno de microondas, en los teléfonos móviles y en las centrales

---

<sup>258</sup> María Andueza, *Creación, sonido y ciudad: un contexto para la instalación sonora en el espacio público*, (Tesis doctoral), Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid, 2010.

<sup>259</sup> Registro de la performance [En línea] Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=O6Sc6hACyYs>>.

telefónicas digitales. Son un elemento imprescindible para garantizar la generación, transmisión y distribución de la energía eléctrica y para asegurar la calidad y la seguridad de incontables procesos industriales.

La palabra "tiempo", este concepto, significa que el correcto funcionamiento de un sistema depende no sólo del resultado lógico que devuelve la computadora, también depende del tiempo en que se produce ese resultado. La palabra "real" quiere decir que la reacción de un sistema a eventos externos debe ocurrir durante su evolución. Como una consecuencia, el tiempo del sistema (tiempo interno) debe ser medido usando la misma escala con que se mide el tiempo del ambiente controlado (tiempo externo).

Utilizamos la práctica en tiempo real en algunas de las piezas preparadas para el trabajo en *Taquigrafías*. En la primera parte, de la obra creativa personal, específicamente en el apartado de los ejercicios, aplicamos el tiempo real en el ejercicio 1, *Datilo-eu. N-L*. La segunda práctica en que aplicamos el concepto surgió en *La máquina de escribir como instrumento de apoyo sonoro en el proyecto de música algorítmica Pdp-11*. Utilizamos, igualmente, el tiempo real en la pieza *Triteclado sincrónico universal* y en *La carrera entre la máquina de escribir y máquina de coser*, empero, para estas piezas utilizamos un sistema sencillo de manipulación sonora en tiempo real.

Lo que aproxima estos dos ejercicios, asociados a la máquina de escribir, es la analogía que hicimos a la labor que tenía el mecanógrafo con la escritura al tacto. Además, relacionamos la máquina de escribir como el *hardware* y la memoria del profesional de la taquigrafía al *software*. Defendemos que la

escritura con la máquina, solamente va a suceder, cuando estos dos elementos están encontrados. Para esta propuesta, utilizaremos una analogía que aproxime la práctica a los medios digitales y sus múltiples funciones en la producción sonorovisual en tiempo real.

Una vez más, la máquina de escribir asumió su puesto de productora de textos, sin embargo, adoptó una doble función en esta pieza, cuando se une a instrumentos musicales (analógicos y digitales), tomando un carácter híbrido y, sirviendo como elemento integrador entre el hombre que la opera y el ordenador que reproduce sonidos *sampleados* y sintéticos. A lo largo del texto explicaremos detalladamente el proceso de esta obra sonora y visual en tiempo real.

Cuando investigamos el uso de la máquina de escribir en las vanguardias, descubrimos un pasaje donde los estridentistas mexicanos hablan de una “sonata para máquina de escribir, piano y dos cadenas”<sup>260</sup>, esta fue la base y el punto de partida para la construcción de nuestra pieza sonorovisual en tiempo real, también conocida por Live cinema, en colaboración con el dúo de *live electronic Clásicos de Calçada* y el *EstudioFitaCrepeSp*.

Lev Manovich llama

(...) representación frente a acción la oposición entre las tecnologías de representación (el cine, la cinta magnética de vídeo y audio, y los formatos de almacenamiento digital) y las de comunicación en tiempo real, es decir, todo aquello

---

<sup>260</sup> GARCIDUEÑAS, José Rojas, “Estridentismo y contemporaneos”, [en línea], [consulta en: 04 de mayo de 2015] disponible en: <[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/10280/public/10280-15678-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/10280/public/10280-15678-1-PB.pdf)>

que comienza por tele: el télegrafo, el teléfono, el telex, la televisión y la telepresencia<sup>261</sup>.

Con el avance de la tecnología informática, con los grupos dedicados a la creación de softwares libres, además de las descargas, vía web, a través del sistema *peer-to-peer*, comúnmente conocida por P2P, fue posible el acceso a softwares de producción artística en el entorno de las tecnologías digitales, ampliando el sistema de comunicación, facilitando nuevos quehaceres de producción artística dedicados al tiempo real. Sin embargo, podemos marcar los años de 1950 como el inicio de esta práctica.

En 1955 se funda en San Francisco la Dancers Workshop Company, colaborando con ellos Terry Riley, La Monte Young y Narher Jepson, así como arquitectos, escultores y pintores que participaron desde 1960 en las performances y happenings organizadas en la galería Reuben y en la Judson Memorial Church<sup>262</sup>.

Es importante señalar que la creación audiovisual en tiempo real, no surgió por la ‘democratización’ de los medios informáticos, tampoco su difusión y masificación. Los responsables por estos hallazgos, fueron la popularización de la cultura club y el apoyo de la televisión, con el canal MTV, a través de la difusión del videoclip. Empero, es importante marcar que las actuaciones realizadas en San Francisco, en las décadas de 1950 y 1960 ya preveían la producción del audiovisual en tiempo real como disciplina del arte multimedia, además, el término *live cinema*, tampoco es reciente, se ha usado originariamente para definir el “espectáculo en el que la

---

<sup>261</sup> MANOVICH, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Barcelona:, Paidós, p. 61, 2005.

<sup>262</sup> YÁBAR, Blanca Regina Péres, *El vj y la creación audiovisual performativa: hacía una estética radical de la postmodernidad*. (Tesis doctoral inédita), Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2010.

música en vivo acompañaba a las películas mudas de la época victoriana”<sup>263</sup>.

En la actualidad, el termino Live Cinema fue retomado para definir las performances audiovisuales en tiempo real y son caracterizadas por una narrativa no-lineal, donde el artista compone la obra durante la acción, en un proceso simbiótico entre el hombre y la máquina, mediante la utilización de una serie de interfaces externas para controlar el ordenador.

El tiempo simultáneo integrando el procesamiento de datos y la realización de la performance, opera el propio resultado que siempre es independiente y exclusivo, vinculándose solamente con el tiempo presente. Así, el discurso poético gana elementos alrededor de la modalidad en sí, de las acciones presentadas en un ambiente inmersivo sujeto al imprevisto de la realidad de un espacio-tiempo construido en el plan del objeto artístico, pasando por la realidad de las manifestaciones procesadas simultáneamente al tiempo en que la creación artística se manifiesta<sup>264</sup>.

Nos apropiamos de esta técnica por que nos pareció pertinente retomar el concepto de arte sonoro presentado por Carmen Pardo, cuando dice que la palabra arte en este contexto relaciona la imagen al sonido. Contamos también con nuestra experiencia y proximidad al tema, por haber participado en distintos festivales dedicados al arte sonoro y la exploración audiovisual, live cinema y live electronic como integrante y compositor del dúo Clásicos de Calçada.

---

<sup>263</sup> BUSTAMANTEAMÓN, Blanca Pérez, “El Live cinema: Hacia el transmedia y la desaparición de la forma”, Comunicación 21, *Revista científica de estudios sobre cultura y medios, número 2*, madrid. [en línea] [consulta en: 15 de mayo de 2015] disponible en: <<http://comunicacion21.com/wp-content/PDF/Tres/Live%20Cinema.pdf>.

<sup>264</sup> NASCIMENTO, André Ricardo; TRAVISANI Giovannone, Tatiana, “Prácticas del audiovisual en tiempo real: Del medio físico al medio telemático”, *II congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2015*, Valencia, 2015.

*Clássicos de Calçada*<sup>265</sup> es un Dúo de live electronic brasileño, integrado por DeCo Nascimento, también responsable por esta investigación, y Tatiana Travisani (artista doctora del Centro de Artes Plásticas de la Universidad de São Paulo). Influenciados por el live cinema, glitch y Dronne Music, presentan una performance personal centrada en estructuras sonoras y visuales basadas en el error y lo urbano. El dúo se inspira en la exploración poética del error, fundamentada en las deambulaciones surrealistas y sus acciones audiovisuales, interactúan con el lugar para obtener una aproximación afectiva con el espacio circundante donde pasa cada acción.



Documentación de performance en *Live Cinema - multipantalla*, Clássicos de Calçada, (2014). Foto: Luis Miguel Jaramillo. Sala Alfonso Roing, Facultad de Bellas Artes San Carlos.

Para el desarrollo de su propuesta audiovisual en tiempo real, el dúo construyó a través del entorno de programación libre *Pure data*, un *patch* de manipulación visual con la finalidad de ampliar las posibilidades estéticas del trabajo, además los artistas para la obra realizada en el *EstudioFitaCreteSp*, añadieron al trabajo dos nuevas herramientas con la función de mejorar las experiencias visuales en las presentaciones

---

<sup>265</sup> Para más informaciones sobre el dúo: [www.classicosdecalcada.net](http://www.classicosdecalcada.net).

audiovisuales, a través del software *Modul8* y una extensión para la producción de video mapping en tiempo real, el *madMapper*. La mezcla entre los tres softwares fue probada y utilizada por primera vez en la residencia realizada conjuntamente con el EstudioFitaCrepeSp, que hablaremos más adelante.

Clásicos de Calçada entiende las performances de Live cinema como un conjunto de componentes en estado de interacción y esta interacción acontece en distintos niveles. El primero es el cuerpo en acción, manipulando los dispositivos en la escena; seguido de las interfaces de control representados por los controladores midi que pueden disponer de teclas, knobs y slides, donde también residen los sintetizadores analógicos.



Documentación de performance en *Live Cinema - multipantalla*, Clásicos de Calçada (2014). Foto: Luis Miguel Jaramillo. Sala Alfonso Roing, Facultad de Bellas Artes San Carlos.

A continuación, está la zona del desktop donde son manipulados los contenidos audiovisuales, a través de los *softwares* utilizados por los artistas<sup>266</sup>. Posteriormente, la zona de reproducción: con la pantalla y su reproducción visual en

---

<sup>266</sup> Para la manipulación del vídeo Clásicos de Calçada utiliza: Pure Data, Modul8 y MadMapper. Para la manipulación del audio utilizamos: Ableton Live, Reason, Korg XI y Korg Electribe.

conjunto con los altavoces donde son reproducidos y distribuidos los sonidos. Finalmente, el público que tiene un papel distinto del cinema o de una instalación, estando en el medio donde no puede esperar una obra narrativa lineal y tampoco actuar con su propio cuerpo como acontece en una instalación<sup>267</sup>.

El centro de las investigaciones de Clássicos de Calçada es el urbano y el error. Esta experiencia fue el punto inicial para la invitación a participar en una residencia artística en el EstudioFitaCrepeSp<sup>268</sup>. El EstudioFitaCrepeSp es un espacio dedicado a la experimentación y creación sonora y visual. Ubicado en São Paulo, es un lugar para la práctica del arte sonoro, el teatro físico y las expresiones ligadas al cine y el vídeo en tiempo real.

El proceso de creación para esta obra, buscó una actuación colectiva en el proceso de creación artístico, pues había la necesidad de ampliar las posibilidades sonoras y visuales relacionadas a la máquina de escribir, donde ella fuese parte integrante de una experiencia mas intensa sonora y visual, en un contexto histórico, personal e íntimo y la vez colectivo, por esto:

La decisión de desarrollar un trabajo colectivo conduce a la discusión estratégica de lo proceso y de las invitaciones, para colocar en conexión los participantes en condiciones propicias a posible creación. Se trata de un work in progress, un proceso, seguimiento de transformaciones que acompañan los participantes y cuya indispensable propagación se efectúa conforme a los intereses suscitados

---

<sup>267</sup> NASCIMENTO, André Ricardo; TRAVISANI Giovannone, Tatiana, "Prácticas del audiovisual en tiempo real: Del medio físico al medio telemático", *II congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2015* [trabajo inédito], Valencia

<sup>268</sup> Para más informaciones sobre el Estudio: <http://www.estudiofitacrepe.com>.



por la particularidad de cada proyecto, así como por el empeño de los compañeros a este espíritu de exploración en grupo<sup>269</sup>.

La residencia artística duró cuatro días, durante los tres primeros días discutimos sobre las posibilidades estéticas y la implicación de la máquina de escribir como elemento integrador para la construcción de la obra sonora y visual en tiempo real. Este fue igualmente un período de producción artística, siguiendo los conceptos de tipomorfía y adoptando la idea de arquetipos para los artistas sonoros propuesto por S. Marquis. Al cuarto día hicimos una presentación pública como finalización de la residencia artística en el ciclo permanente de conciertos de los domingos en el EstudioFitaCrepeSp.

Durante los trabajos en el EstudioFitaCrepeSp, participó además de Clássicos de Calçada, el artista sonoro Ricardo García. Ricardo García, desarrolla su labor como artista sonoro desde 2011, iniciando sus trabajos como profesor de diseño de sonido y coordinador del laboratorio de bandas sonoras en el Palau de las Artes, en Minas Gerais. A parte de su trabajo como director sonoro del *EstudioFitaCrepe*, actuó en distintos proyectos dedicados a la instalación sonora, teniendo afincado en su labor del paisaje sonoro, produciendo obras para la 30ª Bienal de São Paulo y compuesto un tema para la celebración de los 100 años de John Cage, festival organizado por la *Electronic Music Foudation-Ear to th Earth*.

Antes de iniciar las actividades oficiales en la residencia artística, hicimos dos encuentros previos para establecer una rutina de trabajo con el fin de evitar la distracción, pérdida de tiempo y con la intención de crear una línea concreta de trabajo,

---

<sup>269</sup>PRADO, Gilberto, *Arte Telemática, dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuario*, São Paulo: Rumos Itaú Cultural Transmidia, 2003, p.31 [traducción propia].

para sacar el máximo de provecho en todas las actividades. Definimos que los trabajos se darían de la siguiente manera: el primer día sería dedicado al planteamiento estético, a partir de revisión de este trabajo de investigación.

En el segundo día analizaríamos las potencialidades artísticas de cada uno, discutiendo la propuesta de S. Marquis hacia los arquetipos de los artistas sonoros. Aquí funcionaríamos como un coworking, es decir todos compartirían el espacio de trabajo, pero toda la producción sería individual. Al final del día expondríamos nuestros resultados. El tercer día sería dedicado a la construcción de la identidad visual en el espacio y ensayo general y el cuarto la presentación pública de la obra, con difusión en medios telemáticos.

- Desarrollo de la obra

1º Día de Residencia en el EstudioFitaCrepe

El primer día abordamos:

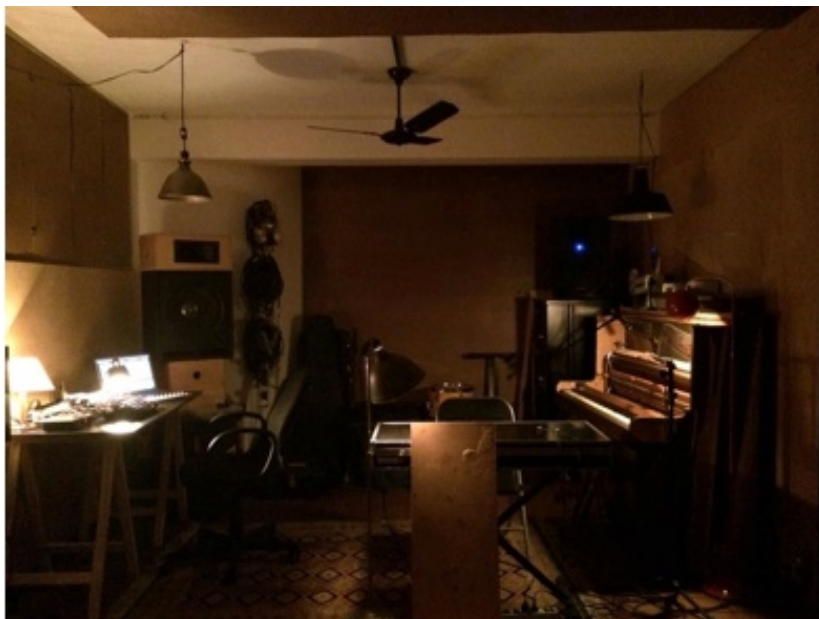
- Presentación fotográfica y discursiva sobre la historia de la máquina de escribir, teniendo como base el primer capítulo de esta tesis doctoral El principal tema abordado fue el *Piano Taquigráfico* del Padre João Azevedo.
- Presentación fotográfica y discursiva sobre el uso de la máquina de escribir en el arte
- Las características arquetípicas del artista sonoro. A partir de esta discusión pudimos ubicar los artistas en sus respectivas funciones.
- *Brainstorm* (lluvia de ideas) para el desarrollo de la obra
- Cierre de las actividades con un plano inicial para la obra

Resultados del trabajo en el primer día de Residencia artística en el EstudioFitaCrepeSp.

- Construcción de una performance sonorovisual en tiempo real
- Modificación de una máquina de escribir con la intención de transformarla un controlador para computador
- Trabajar sobre la modificación de un piano, basado en el concepto de piano preparado
- Proyectar sobre pared utilizando la técnica de videomapping.

## 2º Día de Residencia en el EstudioFitaCrepe

En el segundo día de la residencia artística, teníamos cuatro puntos centrales sobre que trabajar. Entre los tres artistas presentes en la residencia, cada uno desarrolló un trabajo personal sobre los elementos que más les convenía. De esta manera compartimos zonas de creación individual, respetando nuestras potencialidades creativas y siguiendo las indicaciones del artista canadiense S. Marquis y su separación en los arquetipos para los artistas sonoros.

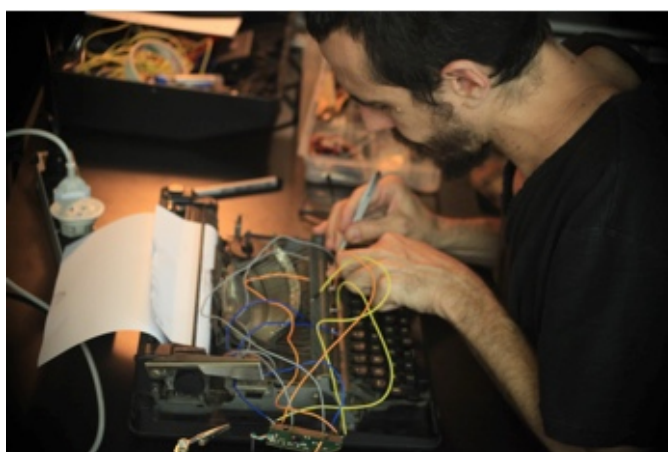


Documentación fotográfica del espacio de la acción en el *EstudioFitaCrepeSp*. Foto: DeCo Nascimento, 2015.

En el *work progress*, éramos tres artistas dedicados a actividades distintas:

Ricardo García, a partir de su conocimiento técnico en electrónica, asociado a su práctica amateur de *luthier*, se ocupó de modificar una máquina de escribir, añadiendo dispositivos electrónicos para ampliar sus posibilidades técnicas. El artista, que seguía las directrices planteadas por *Taquigrafonías*, teniendo el recto de no alterar la estructura física de la máquina, sino que, incorporar a ella elementos electrónicos con propiedad de control. En este caso específico, crear un sistema donde la máquina de escribir pudiese enviar datos, siguiendo el protocolo MIDI.

A lo largo del día y en las primeras pruebas de la máquina de escribir preparada por el artista Ricardo García, decidimos que este instrumento sería construido basándose en el poema objeto *Contos* de Joan Brossa. Al principio, nos llamó la atención la cantidad de pequeños cables de colores que salían de la máquina de escribir hacia a la tarjeta de conversión a eventos MIDI.

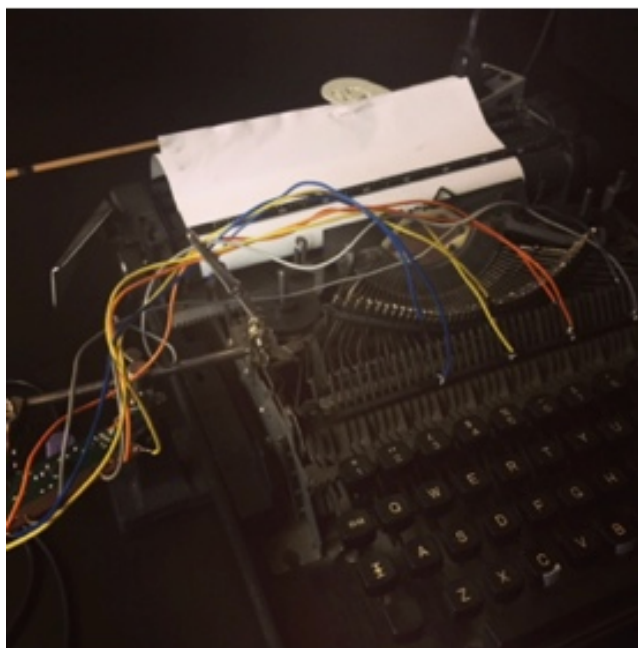


Documentación fotográfica de *la máquina preparada* por Ricardo García para la residencia artística en el *EstudioFitaCrepeSp*. Foto: Tatiana Travisani, 2015<sup>270</sup>.

---

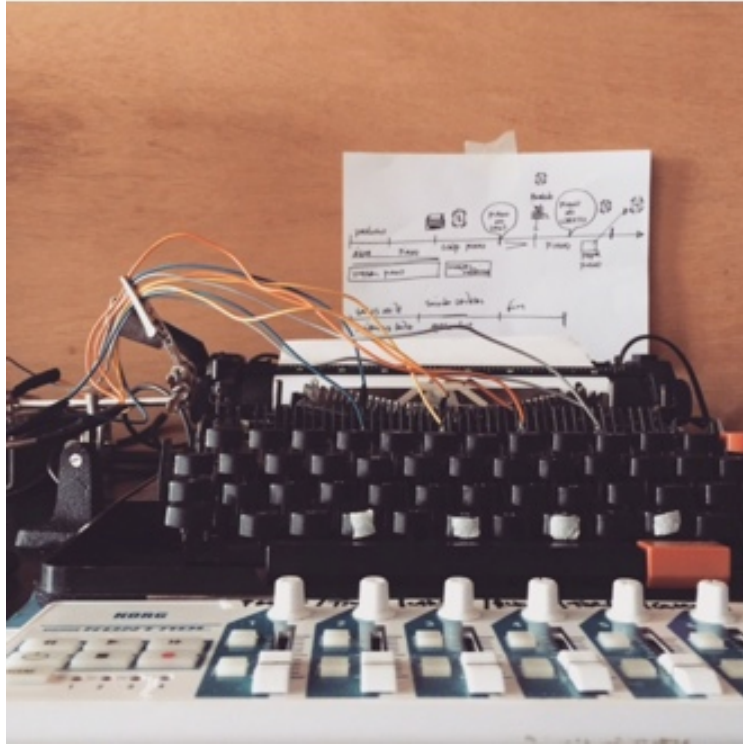
<sup>270</sup> Registro de la prueba de la máquina de escribir preparada. [En línea] Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=Z1\\_zOP8pfm8](https://www.youtube.com/watch?v=Z1_zOP8pfm8)>.

Este fue el punto que nos animó a conectar los cables evitando la aleatoriedad y el descontrol. Optamos para el montaje observar la estructura del poema de Brossa, con sus numerosas cintas de colores que corren por la máquina de escribir. La observación sobre el poema no fue literal, pues debíamos respetar la naturaleza sonora del objeto que estábamos creando, de esta manera mantendríamos la intención principal para la obra que era ampliar las posibilidades sónicas de la máquina de escribir para convertirse en un objeto híbrido: escribir textos y hacer de intermediario entre el performer y el ordenador.



Documentación fotográfica de *la máquina preparada* por Ricardo García para la residencia artística en el *EstudioFitaCrepeSp*. Foto: Tatiana Trivisani, 2015.

Esta nueva máquina de escribir, híbrida, sería aplicada y retomaría al concepto de *Live cinema* propuesto por *Clásicos de Calçada*, primero es el cuerpo en acción, al manosear la máquina de escribir para producir textos y generar sonidos. El segundo es el hecho que esta máquina en concreto también funciona como interface de control, disparando eventos sonoros en conjunto con el ordenador.



Documentación fotográfica de *la máquina preparada* por Ricardo García para la residencia artística en el *EstudioFitaCrepeSp*. Foto: Tatiana Travisani, 2015<sup>271</sup>.

Es posible observar, en la imagen anterior, que tres elementos se asoman a la máquina de escribir. El primer es un controlador externo microkorg. Su función es asociarse a la controladora máquina de escribir, utilizando sus slides y knobs, para enviar datos de control ordenador y la automatización de efectos (delays, reverbs, compresión y paneo), utilizando el protocolo MIDI.

Otro elemento que es posible percibir en la máquina de escribir, son cuatro teclas marcadas con cinta blanca. Estas cuatro teclas, correspondientes a las letras “c”, “b”, “m” y además el “.”, representan las teclas donde fueron incorporadas los elementos electrónicos, funcionando, además de la letra de la máquina de escribir, un botón con posibilidad de envío de eventos según el protocolo MIDI. Finalmente, colgado en la pared es posible ver un papel constando de una serie de líneas

---

<sup>271</sup> Esquema general de la máquina preparada. [En línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=r0GpOD9o16g>>.

y dibujos. Este papel, que hablaremos más detenidamente adelante, es la partitura de la acción performática audio visual en tiempo real realizada.

Yo, me ocupé de pensar el espacio sonoro y crear en este espacio, medios para que el piano fuera procesado en tiempo real, que los cuatro altavoces de la sala fuesen utilizados de manera independiente y construir a través del *software Ableton Live* un *Live setup* para interactuar con los demás instrumentos sonoros y visuales que sería utilizados por los demás artistas.

Lo primera necesidad estaba en captar el piano. Decidimos que el dispositivo que mejor se adaptaría a nuestra situación sería el micrófono *SM.57* de *Shure*. Decidimos trabajar con esta serie de micrófono pues sus características cardioide, unidireccional y de baja impedancia reducen considerablemente el ruido de fondo evitando el *feedback* acústico que sería generado en la sala por el sonido del piano en proceso de retroalimentación.

Utilizamos en el piano, dos micrófonos *SM 57 Shure*. El primer, situado en la zona izquierda del piano se conectó directamente con la tarjeta de sonido sirviendo de interface de conexión entre el medio físico (el sonido del piano, captado por el micrófono) al medio telemático (entrando en el *Ableton Live*, a través de una tarjeta de sonido externa) pasando por manipulación en tiempo real.

El segundo micrófono situado en la zona derecha del piano se conectó con el pedal de *loop Jam Man*, antes de ir a la mesa mezcladora, donde fue distribuido por los altavoces en la sala. El método de montaje y la técnica utilizada son los mismos aplicados en los ejercicios 1 y 4 de la primera parte del trabajo personal creativo.

El micrófono tenía otra función además de captar los sonidos del piano que era la de amplificar la voz. De la misma manera que utilizamos el poema-objeto de Juan Brossa como referencia en la hora de crear la máquina de escribir, recurrimos a la poesía fonética para complementar la experiencia sonora durante la acción. La idea de utilizar la voz partió de algunas referencias extraídas del trabajo de investigación, como el futurismo y sus alusiones a la poesía fonética, ya aplicada en el segundo ejercicio *Datilo-eu.N-L*.



Documentación fotográfica microfonomación del piano, para la residencia artística en el *EstudioFitaCrepeSp*. Foto: DeCo Nascimento, 2015.

El uso de la voz en esta pieza también tuvo influencia de una *greguería* de Ramon Gomez de la Serna sobre la máquina de escribir. Él dice “El que tartamudea habla con máquina de escribir”<sup>272</sup>. Disponiendo en el espacio de una máquina de escribir que producía textos y a la vez enviaba información al ordenador, percibimos que la propia máquina de escribir producía su tartamudeo mecánico cuando producía sus sonidos peculiares y tartamudeos digitales, cuando enviaba información para ordenador.

---

<sup>272</sup> DE LA SERNA, Ramon Gomez, *Greguerías Onduladas*, Sevilla: Ed. Renacimiento, 2012.



Esta situación nos hizo reflexionar que la voz posee una relación cercana a la máquina y que las dos (la máquina de escribir y la voz) deberían de alguna manera conectar durante la acción. Utilizamos la voz como recurso fonético, tartamudeábamos palabras que se iban complementando a través del recurso de sobredoblaje en la *Jam Man Digitech*, ya comentado en los ejercicios 2 y 3.



Documentación fotográfica *Piano taquigráfico*, para la residencia artística en el *EstudioFitaCrepeSp*. Foto: DeCo Nascimento, 2015<sup>273</sup>.

A lo largo del día de trabajo, percibimos que sería posible ampliar las posibilidades sonoras del piano haciendo uso de la expresión cuñada por el *Diario de Pernambuco* sobre la máquina taquigráfica del Sacerdote João Azevedo. Retomando el primer capítulo de este trabajo de investigación, comentamos de la creación del religioso brasileño en Recife. Así que presentó su máquina, luego fue reconocida como el *Piano Taquigráfico*.

---

<sup>273</sup> Registro en vídeo del *Piano Taquigráfico*. [En línea]. Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=TZjwG2\\_4pas](https://www.youtube.com/watch?v=TZjwG2_4pas)>.

Justo en este punto utilizamos el piano como una referencia al curioso artilugio, construido por el Padre brasileño. Pensamos que un *piano taquigráfico*, nada más sería que el martillo del piano, marcando una hoja de papel. Teclee el piano con hojas de papel formato A4, allí suenaba las notas del piano, sin embargo, también suenaba a un martillo golpeando y marcando un papel.



Documentación fotográfica mapeamiento visual, para la residencia artística en el *EstudioFitaCrepeSp*. Foto: DeCo Nascimento, 2015.

Tatiana Travisani, vídeo artista, doctora en Artes Visuales por la Escuela de Artes e Comunicación de la Universidade de São Paulo, se ocupó de la propuesta visual y el *vídeo mapping* para la obra. Durante el proceso de creación en *workprogress*, la artista reflexionó sobre la espectacularización de la técnica de *vídeo mapping*, lo que le hizo establecer un patrón estético efímero y apto para el espacio. La función del vídeo en esta obra no era de adorno, sino que debería complementar la acción aportando a otro elemento en la obra sin crear una distracción visual lo que perjudicaría la experiencia de la pieza.

Otro aspecto discutido durante el proceso de creación fue como la máquina de escribir y el piano podrían conectarse en un

proceso de ampliación del discurso sin perder la esencia original de la obra. Uno de los planteamientos elaborados durante la residencia fue que todos los elementos deberían conectarse conforme la experiencia sonora y que la máquina de escribir tuviese un protagonismo fugaz para que fuera notada solamente por sus matices sonoros, visuales y ahora para esta obra, de control de datos.

Con esta proposición optamos por instalar una *web cam*, justo en cima de la máquina de escribir, así todas las acciones (de la máquina y de la mano de mecanógrafo) serían proyectadas. Siguiendo la técnica del *vídeo mapping*, la artista visual pudo proyectar en la zona en cima del piano.

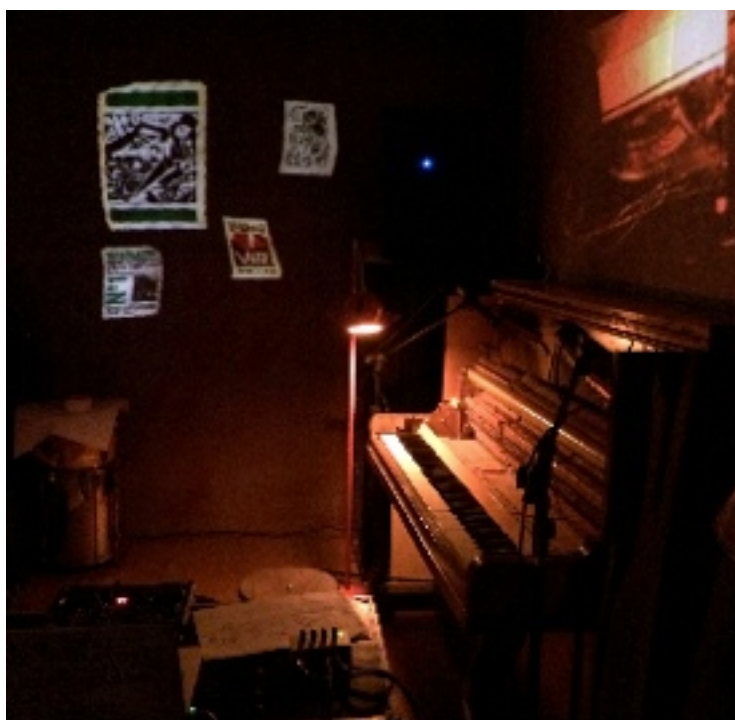


Documentación fotográfica mapeamiento visual, para la residencia artística en el *EstudioFitaCrepeSp*. Foto: DeCo Nascimento, 2015.

Definido los primeros eventos visuales en tiempo real, resolvemos retomar la motivación para la elaboración de este trabajo. Durante nuestra investigación sobre la máquina de escribir en las vanguardias artísticas, llegamos a la información

sobre una sonata para máquina de escribir, piano y dos cadenas, creada por los estridentistas mexicanos. Nosotros no teníamos la intención de restituir esta obra, pero utilizar la imagen de este concierto como fuente motivadora para crear nuestra propia pieza sonora visual en tiempo real.

Utilizando la premisa del Estridentismo mexicano, Tatiana Travisani, empezó a investigar imágenes ligadas al movimiento. De esta manera pudo reunir carteles, producidos por los estridentistas y encontró en esto un complemento para el desarrollo visual de la pieza.



Documentación fotográfica mapeamento visual, para la residencia artística en el *EstudioFitaCrepeSp*. Foto: DeCo Nascimento, 2015.

Resultados del trabajo en el segundo día de Residencia artística en el EstudioFitaCrepeSp.

- Ampliación de las potencialidades de la máquina de escribir. Utilizando circuitos electrónicos en la máquina de escribir y conectando con un *Trigger/iO - to MIDI/USB Interface Alesis*.

Esta conexión permitió establecer la relación entre el entorno físico y el entorno telemático.

- Ampliación de la máquina de escribir teniendo el Poema-Objeto *Contos* de Juan Brossa como marco estético.
- Disponíamos de la metodología para captación, manipulación y emisión de los sonidos del piano, haciendo uso de dos micrófonos, serie SM. 57 Shure.
- Montaje del *Live Setup Sound* para la acción.
- Proyección mapeada con captación por *web cam*, acoplada en cima de la máquina de escribir, con visualización en tiempo real en la zona en cima del piano.
- Proyección mapeada de carteles estridentistas en la sala donde pasaría la acción.

### 3º Día de Residencia en el EstudioFitaCrepe

En el tercer día de la residencia nos dedicamos a demostrar los resultados del día anterior, a ubicar los artistas en el espacio de la acción y ensayar las partes de la pieza. La única información que disponíamos al principio de este día era que la performance sonora visual en tiempo real debería tener como tiempo máximo 20 minutos.

La única forma que disponíamos para proceder clara y objetivamente la acción era desarrollar una notación específica para la performance. Volvimos al trabajo de *working progress* para discutir la construcción de una partitura para orientarnos igualmente durante la ejecución de la obra.

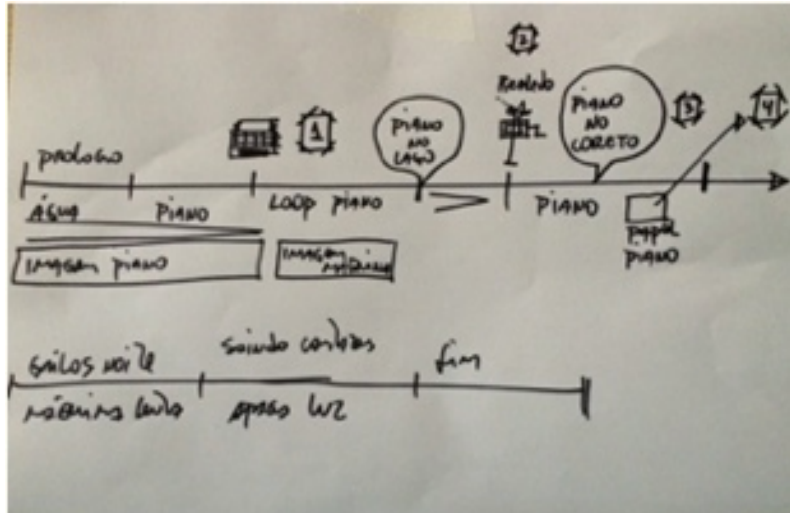
En el período en que estuvimos desarrollando la obra, decidimos re utilizar los sonidos grabados en las Acciones sonoras en la calle. La motivación de retomar estos sonidos está vinculada con la importancia de esta obra, desarrollada en la residencia artística, pues representa el cierre de un ciclo dedicado a la máquina de escribir y a la memoria.

Para este trabajo utilizamos como referencia el poema-objeto de Brossa, los carteles estridentistas y la asociación al *piano taquigráfico*. Cómo la máquina de escribir y el sonoro son los puntos principales de nuestro trabajo, optamos por reutilizar nuestras propias producciones sonoras hacia a la máquina de escribir.

Como disponíamos de cuatro altavoces distribuidos en el espacio, determinamos así que en cada uno de ellos saldría los sonidos relativos a una de las acciones sonoras en la calle.

En el altavoz 1, *concierto para máquina de escribir y laguna*, en el altavoz 2 *concierto para máquina de escribir y vía*, en el 3 *concierto para máquina de escribir y escalera* y el 4 *concierto para máquina de escribir y coreto* (este último no fue aprovechado para el audio performance).

Cada uno de estos elementos están demarcados en la partitura. Sin embargo, es importante mencionar que no salen en la marcación los *conciertos para máquina de escribir y escalera* y *máquina de escribir y vía*. La razón es porque estos dos *tracks*, en concreto, los utilizamos solamente el ruido generado en la grabación no habiendo necesidad de marcar sus entradas. Distinto de los conciertos para *máquina de escribir y lago*, y *máquina de escribir y vía*, que deberían entrar en un momento concreto de la obra.



Documentación fotográfica da partitura, para la residencia artística en el *EstudioFitaCrepeSp*. Foto: DeCo Nascimento, 2015.

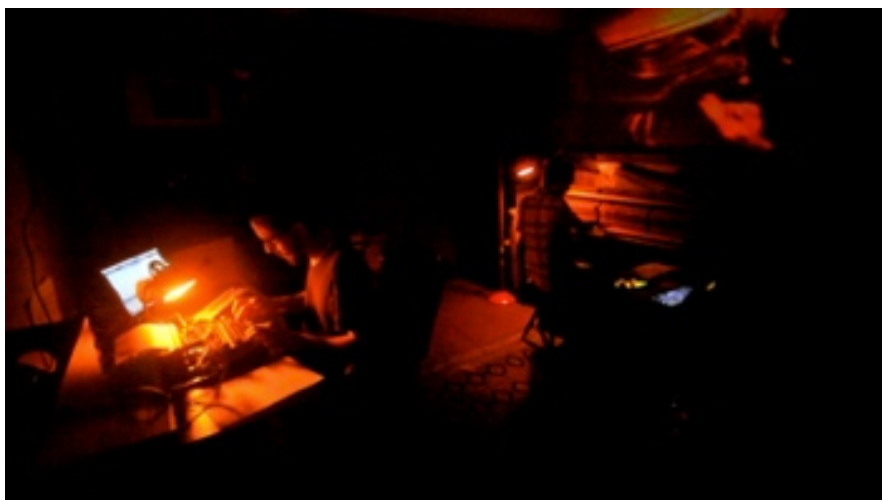
La numeración que aparece en los rectángulos (1, 2, 3 y 4) hace referencia al momento en qué colgamos 4 hojas de papel blanco (tres formato formato A4 y una en formato A3) en la pared. Una vez colgadas en la pared, la artista visual Tatiana Travisani, tenía pré-mapeado el espacio, así en cada una de las hojas eran proyectados y manipulados en tiempo real los carteles estridentista elegidos para la acción.

Consideramos los últimos minutos de la acción como el epílogo de la propia obra. Una vez llegado al clímax, separamos los sonidos de naturaleza mecánica a los demás, dejándoles morir en el silencio y la oscuridad del espacio. Abandonamos los carteles mapeados, el piano y las voces. Vamos hacia los sonidos y ruidos primarios de la naturaleza, finiquitando la acción.

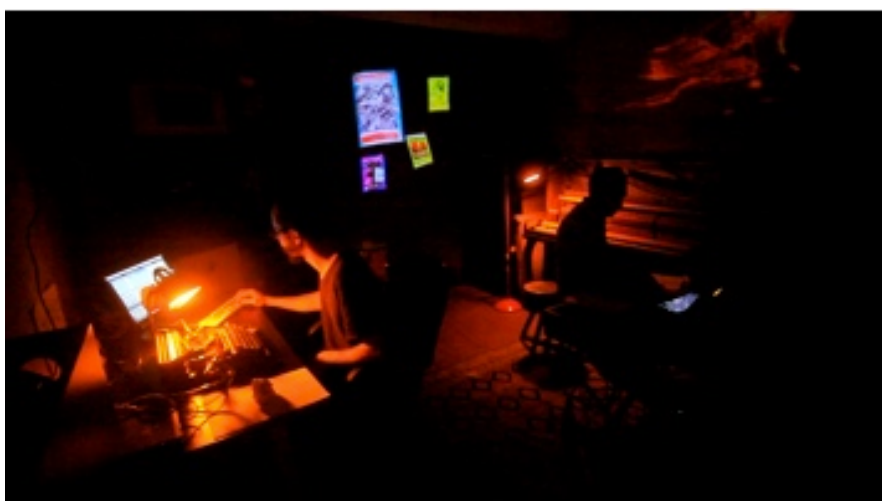
#### 4º Dia de Residencia en el EstudioFitaCrepe

El último día de la residencia artística correspondió a la presentación pública en el EstudioFitaCrepeSp que es un espacio dedicado al arte sonoro y al teatro físico. Al final de la presentación nos reunimos para evaluar todo el proyecto, y

todos en común acuerdo valoraron, positivamente, los trabajos realizados en equipo.



Fotograma del vídeo de documentación en el *EstudioFitaCrepeSp*, 2015.



Fotograma del vídeo de documentación en el *EstudioFitaCrepeSp*, 2015.

Documentamos la presentación en formato audio visual y lo difundiremos por medios telemáticos a través del a web del proyecto, del canal Youtube y Vimeo de Clásicos de Calçada. La residencia artística en formato *working progress*, permitió abandonar el espacio íntimo de la investigación personal. Desterritorializó la investigación, permitiendo compartir informaciones sobre el uso de la máquina de escribir en el arte, ampliando las posibilidades de desarrollo de una obra sonora

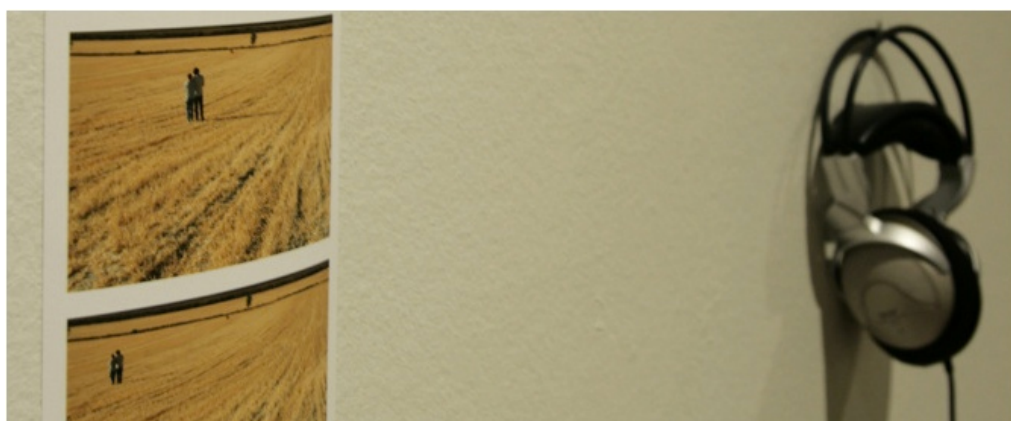


visual en tiempo real, dedicada exclusivamente al trabajo personal creativo.

Taquigrafonías facilitó las directrices para la construcción de la obra, sin embargo, cada artista aportó una particularidad según su destreza y capacidad de creación en el campo artístico. Investigamos sobre el objeto y sobre la obra, haciendo un recogido sobre todo el trabajo desarrollado en esta investigación.

### 3.5 Taquigrafonías - Una propuesta audioperformativa, 2015

La segunda parte del trabajo, basado en el traslado de las acciones sonoras al espacio privado de la galería, fue desarrollado bajo la influencia de la obra *Literary walk*, del dúo de performers Rosana Sánchez Rufete y Aris Spentsa. Con formato de audioperformance, la vimos en el Centro del Carmen, en Valencia, dentro del festival PAM-PAM 2014.



*Literary walk*, audioperformance, PAM-PAM Museu del Carmen (2014).  
Documentación enviada pelo artista Aris Spentsa, 2015.

El punto que nos llamó la atención en *Literary walk*, fue que esta obra posibilitó una experiencia más dinámica en la escucha del sonido. La práctica de audioperformance traslada la acción al espacio expositivo, donde el sonido es la materia más

importante de la obra. Nos ha cautivado en esta pieza, la disposición de las imágenes aumentando la potencialidad de la narrativa sonora. Según Molina, ver facilita el proceso de oír. Aunque tengan imágenes son los sonidos que conectan y complementan la experiencia que es íntima y personal con el espacio sonoro proporcionado por la obra.

En la expresión: arte sonoro, el término arte se refiere, principalmente, a la relación con lo visual que podrá establecer lo sonoro, al tiempo que obliga a interrogar y revisar la lectura que las manifestaciones artísticas contemporáneas realizan de las vanguardias que les precedieron<sup>274</sup>.

Cuando decidimos explorar las acciones sonoras, en formato concierto para ciudad, transformando en una instalación sonora con un formato de audioperformance, nos apropiamos de lo que fue propuesto por Carmen Pardo Salgado en el texto: En los arenales del arte sonoro, puesto que consideramos la ciudad como máquina estética, pues nos juntamos a ella en un acto sonoro y orquestado, utilizando la máquina de escribir como “elemento de complemento sonoro al espacio público, con el sentido de habitar la ciudad desde el oído”<sup>275</sup> para promover relaciones sensibles con el medio.

Otro aspecto del que nos apropiamos para componer esta serie de acciones sonoras fue promover la escucha de la ciudad invisible, aquí Carmen Pardo cita un trabajo propuesto por Max Neuhaus en 1977. Sobre la obra de Neuhaus, nos comenta Pardo:

En un mar presidido por los sonidos del tráfico, Max Neuhaus convirtió en 1977 el cruce de las calles 45 y 46 de

---

<sup>274</sup> SALGADO, Carmen Prado, “En los arenales del arte sonoro”, Artes y Políticas de identidad. *Entre el Arte sonoro y el Arte de la escucha*, vol. 7, 2012, p. 18.

<sup>275</sup> *Ibíd.*, p. 22.

Times Square – intersección de Broadway con la 7a Avenida-, en una experiencia sonora que obliga a atender tanto a su propuesta como a los sonidos que la envuelven. Aprovechando los diez metros de largo que en esa zona tiene la parrilla triangular del metro, instala un equipo de sonido que emite una especie de zumbido, como si surgiera de un órgano. El sonido requiere al oyente que pasa y se mezcla con el sonido del tráfico haciendo difícil su reconocimiento. La escucha puede afinarse de este modo, en un espacio en el que usualmente sólo se apela a la escucha distraída<sup>276</sup>.

Nosotros, además de producir este estadio de transformación sónica del espacio público durante el acto performático, percibimos que trasladar el resultado de la acción con el material visual y principalmente el sonoro, al espacio privado de la galería, a través de una exposición, obligaba al espectador: observar y escuchar la ciudad. Para tal fin, fotografiamos el acto performático y la vez captamos los sonidos con ayuda de un dispositivo portátil de grabación digital, del evento sonoro. El acontecimiento sonoro marcaba un nuevo territorio, puesto que recuperó el uso de la máquina de escribir en la ciudad.

Bosseur citado por Manuel Rocha Iturbide en su texto sobre la instalación sonora, dice que en las instalaciones el sonido contribuye a delimitar activamente un lugar reabsorbiendo la oposición dualista entre tiempo y espacio. Concluye diciendo que: “una de las principales propiedades del sonido (en la instalación sonora) es la de *esculpir el espacio*”<sup>277</sup>.

Nuestro trabajo difiere de esta idea puesto que no tiene la intención de esculpir un espacio, dentro del espacio expositivo, sino, promover una situación de territorialización al acceder la

---

<sup>276</sup> SALGADO, Carmen Prado, “En los arenales del arte sonoro”, Artes y Políticas de identidad. *Entre el Arte sonoro y el Arte de la escucha*, vol. 7, 2012, p. 25.

<sup>277</sup> BOSSEUR, apud ITURBIDE, Manuel Rocha, “La instalación sonora”, [en línea] [consulta en: 14 de mayo de 2015] disponible en: <<https://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/rocha.html>>

memoria afectiva del espectador al mirar la imagen y escuchar el sonido reproducido en *loop*, generando internamente la percepción de una acción en movimiento de la calle.

El sonido en este trabajo no tiene la función de esculpir espacios, sino producir movimiento. El movimiento que nos referimos está relacionado con la acción y con la comprensión de que es una zona estética y lugar apto para la construcción de actuaciones sonoras. Para fomentar tal sensación, interna, particular y personal, optamos por utilizar auriculares y no una serie de altavoces. Esta opción, tuvo como principal función: evitar el comprometimiento con las cualidades acústicas de la galería como parte de la obra.

Evitamos, en esta serie, involucrarnos en las relaciones cercanas y lejanas que acontecen en una obra que utiliza como soporte de instalación sonora. Manuel Rocha Iturbide, las separa en tres relaciones que acercan el objeto y el sonido.

Relación cercana; en donde el sonido añadido al objeto fue producido por el objeto. Relación lejana; en la que el sonido añadido al objeto no tiene ninguna conexión salvo la que se crea en nuestras mentes. Relación intermedia; en la que el sonido añadido fue producido por el objeto o por un objeto similar, y fue posiblemente transformado por el artista hasta un cierto punto en el que la conexión existente se vuelve ambigua<sup>278</sup>.

Por ocasión de la exposición *Flat Pack Art To São Paulo*, pudimos exhibir la obra públicamente, poniendo en práctica nuestras ideas sobre el audioperformance. Para esta muestra colectiva que participaron artistas de Brasil, España, Inglaterra y Argentina, disponíamos de un espacio de 60 cm por 60 cm en la pared, imposibilitando la exhibición de toda la serie. De esta

---

<sup>278</sup> *Idem*.

manera decidimos exponer solamente una de las propuestas audioperformativas.

Dado las características de la ciudad de São Paulo, una metrópoli con aproximadamente 14 mil millones de personas y sus distintos ruidos de coches, trenes, metros y construcción continua (para albergar tamaña población), decidimos mantener la misma estructura en la obra, exponiendo el concierto para máquina de escribir y calle.

Para la serie, compuesta de tres audioperformances, utilizamos tres imágenes, siguiendo la misma lógica de composición. La idea, era construir una representación donde el artista no se mueve, reproduciendo un modelo de ciudad que está en proceso continuo de movimiento y transformación.

En cada una de las composiciones, elegimos actores externos complementando la representación del lugar. A parte de complementar la mirada, estos elementos actuaban como suplemento histórico que expande el acceso a los recuerdos y la memoria histórica. La máquina de escribir en estas piezas, amplía la experiencia construyendo un nuevo territorio y subjetividad.

Aunque hayan sido producidas en la ciudad de São Paulo, no hay ninguna referencia concreta a esta ciudad. Son expresiones cotidianas que cada uno de nosotros podríamos haber pasado. Una imagen o sonido cotidiano, solamente será capaz de activar los recuerdos, cuando forma parte de un proceso de desterritorialización de la experiencia subjetiva, así y solamente de esta manera es que somos capaces de abrir nuestra “caja” interna donde están guardados los recuerdos.

## Representación visual del audioperformance para máquina de escribir y laguna



Simulación de la composición visual para a audioperformance con el tema *Concierto para máquina de escribir y laguna*, (2015).



Imagen 1 para componer el audioperformance con el tema *concierto para máquina de escribir y laguna*, (2015). Foto: Tatiana Travisani.

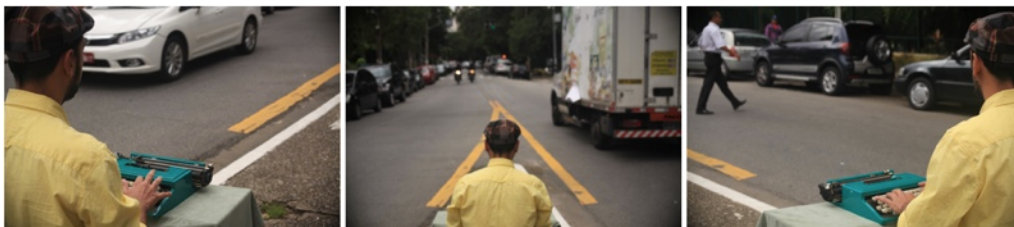


Imagen 2 para componer el audioperformance con el tema *concierto para máquina de escribir y laguna*, (2015). Foto: Tatiana Travisani.



Imagen 3 para componer el audioperformance con el tema *concierto para máquina de escribir y laguna*, (2015). Foto: Tatiana Travisani.

## Representación visual del audioperformance para máquina de escribir y vía



Simulación de la composición visual para a audioperformance con el tema *Concierto para máquina de escribir y vía*. (2015)



Imagen 1 para componer el audioperformance con el tema *concierto para máquina de escribir y vía* (2015). Foto: Tatiana Travisani.





Imagen 2 para componer el audioperformance con el tema *concierto para máquina de escribir y vía* (2015). Foto: Tatiana Travisani.



Imagen 3 para componer el audioperformance con el tema *concierto para máquina de escribir y vía* (2015). Foto: Tatiana Travisani.

## Representación visual del audioperformance para máquina de escribir y escalera



Simulación de la composición visual para a audioperformance con el tema *Concierto para máquina de escribir y escalera*. (2015)



Imagen 1 para componer el audioperformance con el tema *concierto para máquina de escribir y escalera* (2015). Foto: Tatiana Travisani.



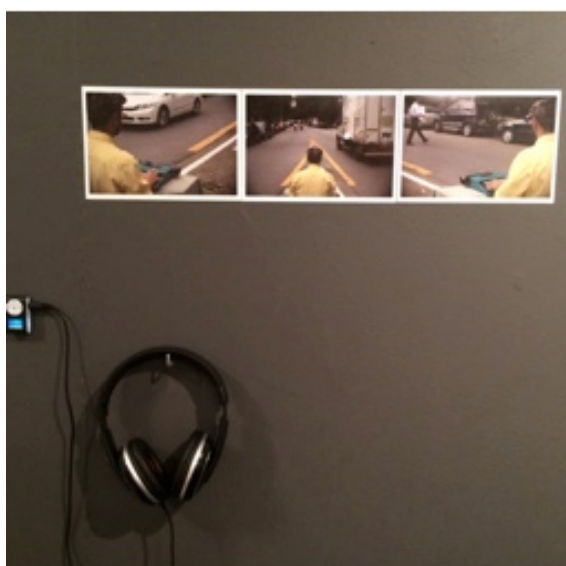
Imagen 2 para componer el audioperformance con el tema *concierto para máquina de escribir y escalera* (2015). Foto: Tatiana Trivisani.



Imagen 3 para componer el audioperformance con el tema *concierto para máquina de escribir y escalera* (2015). Foto: Tatiana Trivisani.

La imagen asociada a la estructura dinámica, coligada a la experiencia sonora y expuesta en una galería, traslada la calle al espacio privado construyendo una nueva experiencia estética. Aquí retomamos la idea de Freud, pues una vez construido el territorio en la experiencia de la exposición (en este caso en galería .Aurora), configuramos automáticamente una nueva subjetividad y es junto a ella que va habitar nuestra memoria que es un espacio del juicio y proyección psíquica del mundo.

La exposición en la galería .Aurora, estuvo abierta al público durante todo el mes de mayo. Este es el momento en que la pieza toma proporciones propias y produce nuevos territorios. Es la ciudad y la máquina de escribir. Tres elementos conviven de forma dinámica en la galería: La calle; las características tipomórficas de la máquina de escribir y la acción sonora (representada por el artista).

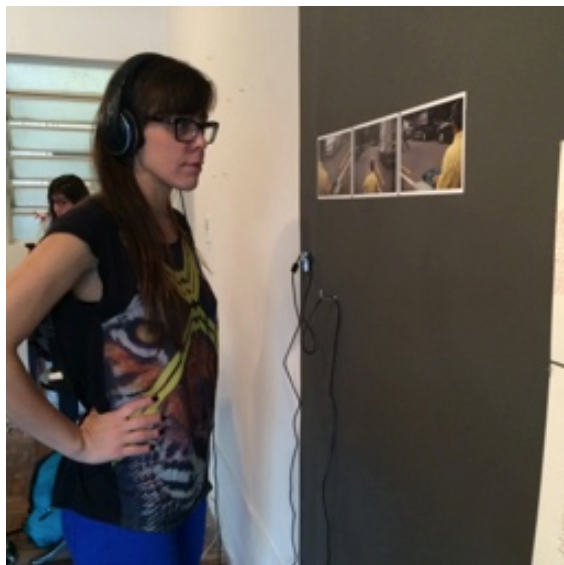


Montaje de audioperformance galería Ponto Aurora, São Paulo, (2015). *Flat Pack Art*, 2015.

La obra pierde el control y ausme una estructura propia. Quien escuchó una máquina de escribir o quien no le haya oído, será capaz de comprender su relación e impacto en el lugar. Es percusiva, es dinámica y compone una nueva estructura para la calle en un acto único, que se da en el momento en que el

espectador usa el auricular y mira la imagen. El acto sonoro performático se concluye, con la devolución del auricular, por parte del espectador abandonando la calle y alejando al oído de la máquina de escribir.

El acto performático vuelve a suceder en el momento el que es recuperado el auricular, colocándolo en los oídos y mirando las imágenes, este acto hace con que la acción vuelva a suceder. Es un proceso continuo. De la misma manera que el sonido del concierto va en un bucle de 5 minutos y 12 segundos, las imágenes son siempre las mismas, dispuestas sin ningún tipo de alteración. Es un concierto que se repite de manera compasada como si hubiera una partitura de calle.



Exposición *Flat Pack Art to São Paulo*.  
Galería Ponto Aurora, 2015.

#### Informaciones técnicas del audioperformance

- Montaje fotográfico del acto performático en la ciudad.  
(conforme imágenes enseñadas anteriormente)
- Archivo de audio formato .mp3 grabados directamente de la acción sin ningún tipo de manipulación
- Reproductor .mp3 con la función bucle activada
- Auricular

## CONCLUSIONES

Al principio de nuestra investigación, teníamos una serie de cuestionamientos sobre la posibilidad de desarrollar una obra sonora cuyo elemento central fuera la máquina de escribir y sus cualidades mecánicas. Nuestro propósito inicial era construir tales piezas, partiendo de la curiosidad hacía el objeto y su natural potencialidad en producir recuerdos accediendo la memoria afectiva de aquellos que se aproximaban de ella.

De manera bastante informal constatamos que el objeto, la imagen o la palabra, máquina de escribir, puesta en un contexto individual o colectivo, permite acceder, de manera casi inmediata, a los recuerdos personales. Algunos se referían a los parientes cercanos (padres, a los tíos o a los abuelos) en un entorno o lugar concreto, generalmente en el hogar. Mientras que otros expandían los recuerdos a un contexto laboral de una oficina o industria, contando siempre con la presencia de la secretaria. Esta situación nos llamaba la atención, además de indicarnos la carga simbólica de la máquina de escribir.

En su estructura mecánica, ningún elemento llama más la atención que su sonido específico. Fue su sonido que le garantizó el pase para la “vida eterna”, como un símbolo de la modernidad y representante de la mecanización de la labor en la escritura. Fue la máquina de escribir con sus sonidos específicos que modificó el planteamiento sobre el aprendizaje de la lectura y escritura, pues la necesidad de las empresas capitalistas, que apenas surgían, reclamaban este reconocimiento de la nueva profesión de la modernidad, la mecanografía.

Todos estos elementos; los recuerdos, los sonidos y el cambio sobre la forma de comprender la lectura y la escritura,

podrían ser analizados en un contexto no científico, además nos señalaba sobre la posibilidad de investigar la máquina de escribir y su relación con la sociedad. Igualmente, en nuestro trabajo, podríamos sugerir que la producción de una obra sonora que recuperase los recuerdos, utilizando la máquina de escribir no sería una pérdida de tiempo, sino una propuesta valiosa que de alguna manera nos haría comprender algunas de las transformaciones ocurridas en la sociedad post revolución industrial.

Al plantear nuestra hipótesis para este trabajo, a partir de una perspectiva histórica y reflexión sobre su uso en el arte, nos hicimos la pregunta ¿Que tipo de asociaciones se pueden hacer entre la máquina de escribir y el arte sonoro para acceder a la memoria afectiva, evocando recuerdos?. Para ello, elaboramos una pregunta donde la reflexión histórica era necesaria para comprender como una máquina de escritura táctil alzó a este puesto, permitiendo integrarse a la memoria histórica personal y colectiva de la sociedad.

Para contestar las preguntas elaboramos una metodología de trabajo dividida en tres partes cuya función era entender el funcionamiento y necesidades de una máquina de escritura táctil en la sociedad de finales del siglo XIX a partir de las transformaciones que ocurrieron en la era de la postrevolución industrial, analizar su impacto y uso en el arte, y plantear una obra personal creativa.

El primer punto de nuestra investigación consistía en conocer el proceso de creación de una máquina de escritura táctil y las modificaciones sociales causada por la llegada de este mecanismo. Para que la producción ocurriera de manera masiva, ordenada y pudiera llegar al mayor número de

consumidores posibles, las empresas capitalistas necesitaban de un nuevo método de comunicación que facilitasen el intercambio de información a la larga distancia. Así comenzó la carrera para crear una máquina dotada de la capacidad de escritura al tacto.

La estructura social cambiaba y con ella surgía la insuficiencia de profesionales dotados de una formación que suprimiese las nuevas necesidades laborales. Las necesidades laborales en la oficina, en este período, consistía en saber leer, escribir y asimilar el conocimiento de operar una máquina capaz de producir textos a través del tacto. En esta época las personas más dotadas de estas habilidades, eran las mujeres hijas de la clase media.

La máquina de escribir fue, al principio, un artilugio que representaba la discordia social, pues los hombres de la clase media no aceptaban que las mujeres abdicasen el hogar y la familia para dedicarse al trabajo en la oficina. Fue bastante curiosa y nos pareció una paradoja, puesto que las mujeres de clases más bajas ya hacían largas jornadas de trabajo en las líneas de montaje de las industrias y muchas mujeres de clase media se dedicaban a la enseñanza o a la enfermería, consideradas como una extensión del hogar.

Averiguamos en nuestra investigación que mucho de la no aceptación estaba relacionada con el tecnicismo que exigía la labor en la oficina y que las mujeres de clase media poseían, mientras muchos hombres no. Sin embargo, la necesidad era inmediata y las empresas capitalistas trataron de crear un sistema de convencimiento público que revertiera aquella situación que podría transformarse en un caos social.



Uno de los métodos de convencimiento público, para suprimir la angustia social, con la aceptación de la mujer en el trabajo de la oficina, fue el desarrollo de un nuevo imaginario social. Con el uso de la publicidad y literatura, construyeron para las mujeres la idea que el trabajo en la oficina representaba un espacio lleno de aventuras (pudiendo incluso fumar), mientras que para los hombres, en general utilizando el humor, fue propagada la imagen de que ella, la mujer, asumía un papel lascivo y sumiso delante de las autoridades laborales. De este modo la máquina de escribir pasó de un símbolo de discordia social a una representación, “aventuresca”, lujuriosa y sensual de la mujer.

En algunos aspectos, creemos, que la máquina de escribir actuó en favor de las mujeres y promovió un cambio en la estructura social. Hubo una desterritorialización de las mujeres de clase media en el hogar y en las actividades relacionadas a ello, se amplió la moda e inició un proceso de ruptura en actividades intelectivas dedicadas a la mujer en el trabajo.

La máquina de escribir es un representante nato de la mecanización de la sociedad, la máquina trajo al hogar una nueva perspectiva sobre la escritura, formando parte de la vida cotidiana de las personas. Este fue un período donde la redacción sufrió una normalización tipográfica, donde el método caligráfico fue modificado suscitando un impacto en los métodos de aprendizaje, recibiendo una atención especial por parte de los artistas. Al principio creíamos que la máquina de escribir fuera utilizada solamente por compositores, por sus capacidades sonoras, pudiendo funcionar como un instrumento percusivo, aunque nos sorprendió la cantidad de artistas que hicieron uso no solamente su disposición sonora, sino que la emplearon en el arte a partir de sus cualidades mecánicas.

Uno de los aspectos claves para mejor comprensión de nuestro trabajo, consistió en la labor de averiguar compositores y artistas sonoros que se dedicaron a hacer el uso de la máquina de escribir en un contexto sónico. Al final de este proceso creamos, junto a plataforma online *Bandcamp*<sup>279</sup>, un álbum conteniendo 30 temas ordenados de forma cronológica, con la intención de demostrar el uso de la música que se sirve de la máquina de escribir en la composición.

Al final del apartado, donde relacionamos el uso de la máquina de escribir en la música y en el arte sonoro, llegamos a la conclusión que podemos dividir su uso en diferentes aspectos: rítmico, simbólico, tímbrico, cultural, íntimo (amor) o colectivo. El primero de los aspectos es lo más sencillo y de fácil percepción, fue empleada en las primeras obras como *Parade* (1917) y *The Typewriter* (1950).

En general en los aspectos simbólicos aplicados a la música se pueden aproximar de la estructura cultural, tímbrica e íntima. La máquina de escribir asume otro protagonismo y tiene un impacto directo sobre el texto o expresión sonora. Podemos averiguar este fenómeno en temas como *La taquimeca* (1935), *The Girl at typewriter* (1939) y *Máquina de escribir* (1997). Creamos este álbum<sup>280</sup> con la intención de promover una extensión de la tesis, presentando un entorno web, abierto, donde las personas puedan acceder un grupo de canciones que hicieron uso de la máquina de escribir contemplando distintos aspectos de la composición.

---

<sup>279</sup> Bandcamp es una tienda de música online, además de una plataforma para promoción de artistas independientes.

<sup>280</sup> Es posible escuchar todos los temas investigados para la tesis en: <<https://taquigrafonias.bandcamp.com/album/typewriter-in-music>>.

Aunque este álbum no sea fruto de un proceso de creación personal, sino un recopilatorio de canciones y composiciones instrumentales, comprendemos que es extremadamente necesario para ampliar la percepción del uso de la máquina de escribir en la música en el arte sonoro. Entendemos que escuchar cada uno de los temas presentados, hará aclarar nuestro proceso personal de creación, nos acerca a un grupo de creadores y compositores que produjeron, en distintos momentos, temas que hicieron uso de la máquina de escribir. Este recopilatorio nos aproxima a un contexto de creación y a la vez revela el carácter único de nuestra producción sonora para este trabajo.

Averiguamos que la máquina de escribir fue una fuente interminable de producciones artísticas encabezadas por el *Readymade* de Duchamp, llegando hasta el arte algorítmico de Sommerer y Mignonneau, pasando por el Typewriter Art, esta investigación permitió comprender como la máquina de escribir atravesó las oficinas y el hogar, transformándose en un material de reflexión artística.

Hasta aquí podríamos elaborar un primer planteamiento sobre su uso colectivo e influencia en el arte. La máquina de escribir era una extensión de lo social, de la vida laboral y del hogar, estaba por todos los lados condicionando la cultura, la moda, eran representaciones sobre el consumo y ser en el mundo. Para lo que se eligiera como profesión, deberías al menos saber mecanografiar.

El tiempo de desuso de la máquina, en términos mercantiles no tardó mucho, lo que pasó, en realidad fue el cambio de su función comercial. La máquina ya no ocupa las oficinas, en parte por su capacidad de almacenamiento y procesamiento de datos,

pero, fue adoptada como alegoría visual, siendo recibida con mucha euforia por distintos grupos de cultura urbana en la década posterior de 1990.

Creemos que fuimos capaces superar los dos primeros objetivos de nuestro trabajo de investigación al examinar el proceso de construcción de una máquina de escritura al tacto, explorando sus aspectos económicos, sociales y políticos; averiguando su uso en el arte a partir de las vanguardias artísticas haciendo un recogido histórico hasta su utilización en los nuevos medios.

El último objetivo específico planteado que consistía en proyectar una serie de piezas en arte sonoro que utilizaran la máquina de escribir como elemento sonoro central de la obra. Consideramos este apartado exitoso, pues cumplimos con nuestra meta al preparar un conjunto de obras donde el cuerpo, la máquina de escribir y lo sonoro interaccionaran, garantizando la idoneidad de cada pieza.

Las piezas realizadas, en el trabajo personal creativo, podrían funcionar de manera independiente, sin embargo, hacen un recorrido a partir de la propia experiencia de autor y su desarrollo interno para el planteamiento, producción y ejecución de una obra artística cuyos puntos que deberían ser explorados eran la máquina de escribir, el arte sonoro y la memoria con la función de evocar recuerdos.

Para la primera parte de nuestro trabajo, concluimos una serie de 4 ejercicios taquigráficos con la exclusiva finalidad de comprender los medios y dispositivos para la producción de una obra más compleja hacia la memoria y la máquina de escribir. Este apartado nos propició desarrollar una metodología propia

de trabajo comprendiendo las posibles conexiones que se podrían elaborar, al vincular la máquina de escribir con el arte sonoro.

Este fue un período de bastante dificultad, pues nos resultaba complejo elaborar una práctica artística que se aproximara de nuestros planteamientos estéticos y pudiera transmitir una propuesta sonora coherente y capaz de acceder a los recuerdos. Nos resultó difícil y complicado utilizar el soporte vídeo para comunicar, pues rompía con nuestra propuesta inicial fundamentada en una dedicación casi que exclusiva a los aspectos sonoros. Otro factor importante que dificultó el proceso fue el poco conocimiento en softwares de manipulación de vídeo.

Considerar la primera parte del trabajo personal creativo como ejercicios taquigráficos fue extremadamente oportuno, pues la propuesta de un ejercicio es por excelencia ayuda a entender y/o profundizar algo, en nuestro caso, comprender el proceso creativo, al mismo tiempo funcionar como método de aprendizaje para la composición de una obra sonora más adecuada a las necesidades de nuestra investigación.

Los primeros ejercicios sirvieron como punto de reflexión sobre los caminos acertados y equivocados de nuestra propuesta artística, pues fue un apartado que produjo una gama considerable de problemas. Fueron ellos (los problemas) que nos permitió considerar otras posibilidades de uso de la máquina de escribir, asociada al arte sonoro para acceder a la memoria.

Considerando otras posibilidades, nos surgió la idea de utilizar el cuerpo en acción, en tiempo real, como una fuente de

producción sonora, situación que nos acercaba mucho más de la práctica del mecanógrafo. Aquí ha surgido otra dificultad que estaba en plantear una obra que se acercara a la poesía fonética, abdicando la natural asociación de la máquina de escribir a un instrumento percusivo al servicio de la música y aproxímallo a su función primordial que es producir textos.

A lo largo de la investigación planteábamos en cada ejercicio crear una relación espontánea entre la máquina de escribir y el arte sonoro. Este planteamiento nos aproximó de la acción corporal, el uso de tecnologías analógicas y digitales, como el loop, la sobredoblaje y el ordenador, generando una propuesta fresca donde la escritura, lo sonoro y los recuerdos se mezclaban en un espacio único. Así, elaboramos un sistema de entradas y salidas entre micrófonos, ordenadores, cuerpo y máquina de escribir que puede ser aplicado en distintos niveles de prácticas de ejecución y manipulación del sonoro en tiempo real.

Creemos, de esta manera, que este sistema planteado, para la práctica del arte sonoro en acción en tiempo real, fue el primer aporte a ser considerado, producido por nuestra propuesta personal creativa. La utilización de este sistema para ejecutar y manipular el audio en tiempo real, puede ser adoptada por distintas disciplinas artísticas que utilicen el sonido, el cuerpo y otros dispositivos. El sistema no es lo único, tampoco original, pero, tiene su relevancia pues no depende solamente del montaje técnico, formado por cables y micrófonos que van conectados a una mesa mezcladora con la función de transferir los sonidos a los altavoces, sino un planteamiento estético, donde los elementos se suman para completar la acción, a través de la manipulación de datos.

La complejidad del sistema está en la responsabilidad del artista frente la acción, porque depende directamente de la capacidad, comprensión e entrenamiento en el momento de entender el funcionamiento y su relación con los dispositivos de recibimiento y envío de datos. El sistema, trabaja bajo al concepto que la cabeza es el *software*, mientras que todos los dispositivos (micrófono, ordenador y otros elementos externos de recepción y envío de datos) forman un hardware único. El funcionamiento perfecto de la acción acontece cuando estos elementos (software y hardware) funcionan de manera conjunta y acorde, donde lo importante no está en el reconocimiento de lo tecnológico, sino en la propia expresión de la obra, con su vocación de recuperar y restituir eventos.

Por otro lado, nuestra investigación entiende y presentó que el territorio no está compuesto solamente de una delimitación de tierra externa, sino consiste, igualmente, de una expresión interna que es capaz de resignificar la estructura donde están inmersas la memoria y la subjetividad. La función y vocación de nuestro trabajo creativo apoyase en la aspiración de proporcionar la alteración de estos espacios internos.

Elaboramos, para esto, tres obras complementares teniendo la desterritorialización y reterritorialización como punto clave de la conexión entre el arte sonoro, la máquina de escribir y la memoria. La investigación central de estas obras, tuvieron la intención de dislocar espacios internos y externos. Desencajábamos internamente, cuando anexábamos una capa sónica a un lugar, que no le pertenecía originalmente. Alterábamos sutilmente la percepción y accedíamos a los recuerdos porque es en los territorios que se producen medios y es justo produciendo medios que llegamos hasta la subjetividad.

Desarticulábamos el espacio externo, al promocionar un evento que no pertenecía originalmente al lugar o la cosa. Es decir siempre que modificábamos un espacio o alterábamos la naturaleza de un objeto, artilugio o instrumento, automáticamente producíamos cambio en el espacio, alterando el territorio y modificando la experiencia de estar en él.

Entre los conceptos presentados en este trabajo y basados en la idea de alcanzar los territorios internos, quizás, el más arriesgado en nuestro proceso de creación personal haya sido la expansión de la idea de audioperformance, obtenido a partir de la pieza de Aris Spentsas y Rosana Sanchez *Literary Walk*. Cada vez que buscamos información sobre este concepto, percibimos que el audioperformance está asociado con una serie de productos comerciales dirigidos al diseño de sistemas de loudspeaker, que es un sistema de altavoz para coches, salas de teatro y etc.

Sabíamos de antemano que la performance tiene como característica principal el cuerpo en acción, es el arte en vivo que se opone a las disciplinas clásicas del arte como pintura y escultura, donde la obra es la propia persona en acción. Sabemos que la idea de audioperformance puede ser puesta en duda por no estar el cuerpo en acción, ocupando una serie de cuestionamientos, representados por una sucesión de vacíos conceptuales de nuestro trabajo.

Sin embargo, ningún otro término se acomodó tan bien a nuestra propuesta, cuanto la idea de trasladar el audio de una acción, asociándolo a la imagen capturada durante el acto, llevando al espacio expositivo para estimular el espectador a acceder a su memoria histórica donde residen los sonidos y los espacios para crear internamente su propia acción. De alguna



manera aplicamos las bases de esta idea en el último ejercicio de la primera parte de la práctica creativa personal, cuando escribimos las cartas y dejamos los sonidos para que el público pueda imaginar la acción. En este caso ampliamos la situación para condicionar el espectador a construir su propia idea de como ha pasado la acción, reconociendo los espacios y los actores.

Asumimos el riesgo de aplicar para esta situación la expresión, responsabilizándonos por el concepto de audioperformance, pero tenemos claro que presenta algunas limitaciones, pues no hay otros teóricos o artistas que hayan hablado del tema. Por lo menos nosotros no hemos encontrado ningún tipo de información para facilitar y ampliar nuestro entendimiento sobre el tema. De esta manera defendemos que para nosotros el audioperformance, es una práctica artística que utiliza la grabación de campo y el propio cuerpo del autor, asociada a una serie de imágenes captadas de esta acción, que trasladada al espacio expositivo puede estimular el espectador a evocar en su memoria histórica, recuerdos espaciales y sonoros para construir una acción que se pasa única y exclusivamente como una experiencia personal, íntima e interna.

Asumimos el riesgo de este concepto, pero reforzamos que necesitamos de más investigación sobre el tema para definirlo de manera más clara y razonable. Esta es una de las proposiciones de planteamientos futuros que surgieron a partir de este trabajo de investigación que es averiguar, de manera más profunda y producir medios para explorar el concepto de audioperformance, examinando sus aplicaciones prácticas en el ámbito del espacio privado (museos, galería y afines).

Otro de los temas tratados en nuestro trabajo de investigación fue la restitución de obras de las vanguardias. Cuando restituimos obras de las vanguardias artísticas, recuperamos la memoria colectiva histórica y social en el contexto del arte. Esta investigación nos aportó caminos para la comprensión de lo que se había creado en las artes de vanguardias históricas, observando el espíritu transgresor de los artistas de este período. Pero, como parte de las obras consistían en homenajes, tuvimos la libertad de aportar nuestra propia experiencia y capacidad de creación en el momento de comprender y ejecutar cada una de las restituciones.

La importancia de este apartado consiste en comprender el funcionamiento y método de investigación para la restitución de una obra artística, respetando sus características primordiales y no abandonando los preceptos estéticos de sus creadores. La dificultad que teníamos advenía de la imposibilidad de construir las obras de manera más fidedigna a la propuesta del autor.

Esto ha sucedido, pues las informaciones que teníamos, en su gran mayoría, venía de textos históricos. En general, estos textos no disponían de imágenes y exageraban en los hechos, que de alguna manera dejaba las obras más interesantes, por la curiosidad hacía la propuesta, pero a la vez nos traía dificultad en el momento de ejecutarlas. En este caso favorece la fuerza creativa que nos permitió acercarnos al máximo posible de cada obra, dejando por lo menos un ejemplo tangible de una obra que no había nada más que información textual sobre su creación.

Podemos decir que nuestro trabajo de investigación deja este legado de recuperaciones de algunas obras relacionadas con la máquina de escribir y las vanguardias históricas para apreciación pública, dado que ninguna de ellas conocíamos hasta el momento ninguna restitución pública. De igual manera,

dejamos como legado de esta investigación una recapitulación sobre el uso histórico de la máquina de escribir en el arte.

Seguramente, y esto tenemos claro que muchas obras se quedaron fuera, o simplemente no fueron vistas o encontradas durante nuestro trabajo, pero es posible, a partir de nuestra investigación tener un recorrido histórico sobre los principales usos de la máquina de escribir en el arte. Probablemente, podríamos seguir presentando otras obras o quehaceres artísticos que hicieron uso de la máquina de escribir en el arte pictórico, escultórico, sonoro, en el cine o en la música, pero nuestro trabajo permite un norte y un camino inicial para aquellos que tengan el deseo de continuar investigando la máquina de escribir en este ámbito, además nosotros hicimos un paseo por su influencia social, política y cultural ampliando el tema a distintas miradas.

Este es un trabajo centrado en comprender como la máquina de escribir fue capaz de alzar al “estrellato” de los símbolos históricos. Durante nuestro trabajo pudimos averiguar su impacto social y como su imagen fue reforzada como un elemento de lo cotidiano. También nos preguntábamos que tipos de asociaciones podríamos hacer con el arte sonoro para acceder a la memoria histórica para producir recuerdos. Dirigimos nuestro trabajo a un proyecto aplicado, pues teníamos la necesidad de dedicarnos a una producción artística, ampliando conceptos y confrontando nuestra capacidad inventiva. La aproximación con los nuevos medios, permitió comprender que el error y el equívoco, forman parte del juego creativo.

Nosotros reconocemos una deficiencia metodológica, que está en no haber creado un medio para medir si hubo realmente

acceso a la memoria o no a partir de las propuestas artísticas, empero, también asumimos esta limitación y dificultad que tuvimos durante nuestra investigación, defendiendo que la experiencia personal frente al arte es única y no medible. Para nosotros investigar, crear y restituir obras relacionadas a la máquina de escribir fue un encuentro con la memoria histórica y una evocación de recuerdos constantes, pues ella (la máquina de escribir) pertenece a nuestras representaciones personales y colectivas más profundas.

Tuvimos la posibilidad de hacer algunas entrevistas que reforzaron el impacto de tuvo la máquina de escribir en la vida de las personas. Averiguamos junto a los entrevistados que la máquina de escribir fue en sus vidas un elemento integrador, una parte de sus historias que conectaban a otras más importantes. Recordaban la máquina de escribir y con ella venían sus infancias, juventud y vida laboral, todo estaba alrededor de ella.

Presentaremos un artículo sobre el uso de la máquina de escribir en las vanguardias históricas españolas, como parte de la colaboración como becario del Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) dentro del proyecto: *Recuperación del Arte Sonoro de la Vanguardias Histórica Española y Revisión de su Influencia Actual*. Financiado por la secretaria de estado de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación [Proyecto Ref. HAR2008-04687/ARTE] en el periodo de 2009-2012.

Creemos que nuestro trabajo, relacionado específicamente a la máquina de escribir se ha agotado en algunos aspectos, pero, nos interesa seguir con los estudios de desarrollo de un sistema de ejecución y manipulación del audio en tiempo real, así como nos sigue motivando mucho investigar y restituir, en el futuro, obras relacionadas a las vanguardias históricas brasileñas, a

partir del método aprehendido durante nuestra investigación doctoral y en colaboración con el LCI.

## **BIBLIOGRAFÍA**

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

AUGRAS, Monique. *O ser da compreensão. Fenomenologia da situação de psicodiagnóstico*. Petropolis: Ed: Vozes, 1997.

BADDELEY, Alen D. *Psicología de la Memoria*, Madrid: Ed. Debate, 1983.

BADDELEY, Alen D. *Memoria Humana*. Teoría y Práctica. Madrid: Ed. McGrawHill, 1999.

BARCELAR, Jorge, *Poesia Visual*, Universidad da Beira Interior, Covilhã: LabCom, 2001.

BARDAVIO, José. "La Versatilidad del Signo". *Comunicación Serie B, Nro. 44*. España 1975.

BARJANO, Carlos Mauricio. *Música concreta, tiempo destrozado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Arte, 2007.

BERGSON, H. *Materia e memoria*. São Paulo: Ed Matins Fontes, 1999.

BOORSTIN, Aniel J. *The Americans: The Democratic Experience*. New York: Ed. Random House, 1974.

BOSI, Eclea. *Memoria e sociedade. Lembrança de velhos*. São Paulo: Ed T. A. Queiroz, 1979.

BUDAN, Emilio. *Le Macchine Scriventi del Cavaliere de Knaus (1753-1760)* BRETON, André, *Entretiens. El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, Madrid: Barra Editores, 1970.

CAGE, John. *Silencio*. Madrid: Ed. Ardora, 2012.

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

CAMPOS, Augusto, "Poesía Concreta", *Noigandres*, no 2, 1955.

CAMPOS, Augusto, PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Harold, *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo: Ateliê Editora, 2006.

CANDAL, Joël. *Memoria e indentidad*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008.

CAPARELLI, GRUSZYNSKI, & KMOHAN, "Poesía visual, hipertexto e ciberpoesia", *Revista FAMECOS*, nº13. 2000.

CASTILLEJO, Juan García, *La telegrafía rápida y la música eléctrica*, Valencia, 1944.

CHION, Michel. *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Ed. Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1991.

CHION, Michel. *El sonido*. 1. Barcelona: Ed. Paidós, 1999.

COCTEAU, Jean. Teatro: *Los padres terribles. Los monstruos sagrados*. La máquina de escribir. Buenos Aires: Ed. Losada. 1956.

COLMEIRO, José F. *Memoria histórica e indentidad cultural de la post guerra a la postmodernida*, Barcelona: Anthropos Editorial, 2005.

CUEVAS, Tatiana, *Desfazer o espaço, Gordon Matta-Clark*, São Paulo, Paço Imperial/IPHAN, 2010.

DAVID, Paul A. "¿Clío y la economía del QWERTY¿" en Revista Asturiana de Economía. RAE ¿ No 37 ¿ 2006.

DAVIES, Margery W. *¿Womens Place at the Typewriter: The Feminización of the Clerical Labor force?*. en *Radical America*. Winsconsin: Ed. Buhle and Buhle. Vol. 8, 1974.

DE ANDRADE, Mario. *¿Máquina de escrever?* en BONILLA, Juan (selección). *Aviones plateados. Poetas futuristas Latinoamericanos*. Málaga: Ed. puerta del mar, 2009.

DEBRAJ, Ray. *Economía del desarrollo*. Barcelona: Ed. Antoni Bosch, 2002, p. 127

DELEUZE, G; GUATARRI, F. *O anti-édipo. Capitalismo y Esquizofrenia - 1*. Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 2004.

DOSTOIEVSKY, Fiodor. *Crime e Castigo*. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro publicações S/A, 1971.

DUARTE, Fábio, *Do átomo cultura em transformação ao bit*. Sao Paulo: Annablume Editora, 2003.

FABRIS, Ana Teresa. *A captação do movimento: Do instantâneo ao fotodinamismo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FERNÁNDEZ, Miguel. *Acústica para todos, incluidos los músicos!* Vitoria: Ed. Agruparte, 2006.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição*. São Paulo: Ed. Puc-São Paulo, 1998.

FIDOLINI, Marco. GOLIN, Cida. *Mulheres de Escritores: Subsídios para una história privada de literatura*. Sao Paulo: Ed. Annablume, 2002.

FIDOLINI, Marco. *Dal secondo futurismo al cartellone pubblicitario*. Lucio Venna. Bologna: Grafis, 1987.

FIZ, Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Ediciones Akal,, 2012.



FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira, *Música meio ambiente ecología sonora*, São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

GONZALES, Manuel Revuelta, "La recuperación de la conciencia artística en Palencia", *Perfiles del Arte Romántico, Palencia: Fundación Santa María de la Real - C.E.R.* Palencia, 2002

HAUSMANN, Raoul. *Correo Dadá (Una historia del movimiento Dadaísta contada desde dentro)*. Madrid: Ed. Acuarela & A. Machado, 2011.

HIRT, Katherine, *When Machines play Chopin. Musical spirit and automation in nineteenth-century German Literature*, Göttingen: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, 2010.

HOKE, Donald. *The Woman and the Typewriter: A Case Study in Technological Innovation and Social Change*. Wisconsin: Public Museum Milwaukee, 1979. KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, California, 1999.

JELAVICH, Peter, *Berlin Cabaret*, Massachusetts, Harvard University Press paperback, 1993, JUNG. Carl G. *Os arquetipos y o inconsciente colectivo*, Petropolis: Ed. Vozes, 2002.

LE DUC. Willian. *Genesis of the Typewriter*. Minesota Historical Society. 1916.

LYNN, Hilditch. "A surreal Landscapes od devastation: an analysis of Lee Miller's grim glory photographs of the London Blitz". In *Art and Destruction*, Jennifer Walden, Newcastle, 2013.

MADDOX, Conroy. "El Objeto en Surrealismo" en GUIGON, Emmanuel. *El Objeto Surrealista*. IVAM Centre Julio González, Valencia, 1998.

MANTENGA, Christopher. "¿La obra cultural de la chica máquina de escribir?". En *Volumen de Estudios Victoria 40, Número 3*, 1997.

MANOVICH, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Barcelon: Paidós, 2011.

MARCADÉ, Bernard. *Marcel Duchamp. La vida a crédito*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008.

MARQUIS, S. *¿Manitas y Luthier, Automatofonía en la Artes sonoras¿. en Arte Sonoro ¿* Madrid: La Casa Encendida. Madrid, 2010.

MARTÍNEZ, Jerónimo, PALACIOS, Concepción & SAURA, Alfonso, *Aproximaciones diversas al texto literario*, Murcia: Universidad de Murcia, 1996.

MCLUHAN, Marshal. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ed. Paidós, 1996.

MELO, Mario, “Exposições Pernambucanas”, Instituto arqueológico, histórico e geográfico pernambucano

MEHRING, Walter. *Berlin Dada*. Zürich: Verlag der Arche, 1959.

MERLEAU-PONTY, M. *La fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ed Península, 1975.

MITCHAM, Carl. *¿Qué es la es filosofía de la tecnología?* Barcelona: Ed. Antrophodos, 1989.

MOLINA ALARCÓN, Miguel, “¿Restituir el Patrimonio del Arte Sonoro de la Vanguardia Histórica: *Reconstrucciones, versiones, revisiones, subversiones y perversiones¿*”.en *l Congreso Internacional de Música y Tecnologías Contemporáneas*. Sevilla: Edita Universidad de Sevilla, 2006.

MOLINARI, Carlos A. J. *El arte en la era de la Máquina. Conexiones entre tecnología y obras de arte pictórico 1900-1950*, Buenos Aires: Teseo, 2010.

MORAES, Marco Antonio, *Orgulhos de jamais aconselhar. A epistolografia de Mário de Andrade*, São Paulo: Edusp, Fapesp, 2007.

MORENO, Bernabé Gómez, "Parallelismo daicrónico sobre la investigación sonora en el espacio de las artes plásticas", *Arte y Políticas de identidad. Entre el Arte sonoro y el Arte de la escucha*, Vol 7, 2012.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais*. Investigación em psicologia social. Petrópolis.: Ed. Vozes, 2003.

MOSCOVICI, Serge. *Psicología de las minorías activas*. Madrid: Ed Morata, 1996.

NAVAS, Adolfo Montejo, *Poiesis Brusky*, Sao Paulo: APC, 2014.

NEL, Philip, *The Avant-Garden and American Postmodernity: Small Incive Shocks*, Missisipi: University Press of Mississippi, 2002.

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

NOGUEIRA, Ataliba: *Um inventor brasileiro*. São Paulo: Ed. Emp. da Revista dos Tribunais, 1934.

NORMAN. Donald A. *La psicología de los objetos cotidianos*, San Sebastian: Editorial Nerea, 1998.

NÖTH, Winfried, *Panorama da semiótica. De platão a Peirce*. São Paulo: Annablume Editora, 1995.

NUNES, Roberson Sousa, *Haikai e performance: imagens poéticas*, tesis de doctorado, Universidad Federal de Minas Gerais, Faculdade de letras, Belo Horizonte, 2011.

OBICI, Giuliano, *Condição da escuta, mídias e territórios sonoros*, São Paulo: Fapesp, 2006. PIGNATARI, Décio, *O que é comunicação poética*, Ateliê Editorial, 2005.

OLMEDO ANDUEZA, María, "Creación, sonido y ciudad: Un contexto para la instalación sonora en el espacio público". Tesis doctoral.

Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte III. Madrid, 2010.

POPPER, Frank. *Arte, acción y participación (el artista y la creatividad de hoy)*. Madrid: Ed. Akal. 1989.

PRADO, Gilberto, *Arte Telemática, dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuario*, São Paulo: Rumos Itaú Cultural Transmidia, 2003.

ROBERT, M. Farr. *As raízes da psicologia social moderna*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996.

ROBERT, Paul. *Sex, Lags and Typewrites: Women in office-related advertising, humor, glamour and erótica*. The Netherlands: The Virtual Typewriter Museum, 2003.

ROBERT, Paul, *The typewriter Sketchbook*, Amsterdam: The typewriter virtual museum, 2007.

SA, Álvoro, *Poesia de vanguardia no Brasil. De Oswald de Andrade ao Poema Visual*, Rio de Janeiro: Antares, 1983.

SALGADO, Carmen Prado, *La escucha oblicua. Una invitacion a John Cage*, Colección letras humanas. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia. 2001.

SANTAELLA, Lúcia, *Matrizes da linguagem e pensamento. Sonoro, visual e verbal*. São Paulo: Editora Iluminarias, São Paulo, 2001.

VENNA, Lucio, *Dal secondo futurismo al cartellone pubblicitario*, Bologna: Ed. Grafis, 1987.

VILANOVA, Alfonso Miguel. *Mecanografía. Método Práctico*. Barcelona: Ed. Miquel, 1965.

VILLELA, Milú, “Mal-entendidos [Misunderstandings]”, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.

PRITCHETT, James. *Music in the 20TH century, The music of John Cage*. New York: Ed. Syndicate of the University of Cambridge,, 1996.

QUIGNARD, Pascal, *El odio a la música: Diez pequeños tratados*. Santiago de Chile: Andrés Bellos,, 1998.

SANTOS, Boaventura de Sousa, *Para descolonizar el occidente. Más allá del pensamiento abismal*, Buenos Aires: Clacso,, 2010.

SCHAEFFER, Pierre, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Ed. Alianza, 2003.

TZARA, Tristan, *Siete manifiestos Dada*, Barcelona: Fabula Tusquets Editora, 2012.

YÁBAR, Blanca Regina Péres, *El vj y la creación audiovisual performativa: hacía una estética radical de la postmodernidad*. (Tesis doctoral inédita), Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2010.

## **Recursos audiovisuales consultados**

### **Videografía** [Última consulta 30 de julio de 2015]

AGENCIA EFE, *Las cartas de amor por encargo siguen vivas en México*. en <http://www.youtube.com/watch?v=OqIJ0KmAvB8>.

CANDELA, Rocío Candela. *El mecanógrafo animado*. en <http://vimeo.com/17601500>.

CRONENBERG, DAVID. *Naked Lunch*, Reino Unido/Japón, 115 minutos, 1991. (Twentieth Century Fox Film, 1991).

DELGADO, Miguel, *Cantinflas. Puerta Joven el portero* (1949). en <http://www.youtube.com/watch?v=544gj8wccXk>

ESCUADERO, César, *Olivetti LETTERA52* (2011). en <http://www.youtube.com/user/cesarescuderoandaluz?feature=mhee>

ESCUADERO, César *Writing\_racket* (2011). en <http://www.youtube.com/user/cesarescuderoandaluz?feature=mhee#p/au/0/EEpoMf53jNI>

LABORATORIO DE CREACIONES INTERMEDIA, *Ruidos y Susurros de las Vanguardias (1909 - 1945)*. LABORATORIO DE CREACIONES INTERMEDIA del Dpto. de Escultura, BBAA, UPV (2008). en <http://www.upv.es/intermediaSmith> Corona Silent- Super Typewriter (1950). en <http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=B8ru2QHix54>

PROGRAMA DE LA TELEVISIÓN ESTADOUNIDENSE, *Old news report concerning black and white typewriter ribbons*. en <http://www.youtube.com/watch?v=sKqWTKfl-es>.

SHEMYR, *Escribo cartas de amor*. en <http://www.youtube.com/watch?v=nvRtBOFmSP8>.

VÍDEO CLASE DE LA TELEVISIÓN ESTADOUNIDENSE. *How to use the typewriter* (1943). en <http://www.youtube.com/watch?v=ug-eNEc6ePM&feature=relate>.

## **Filmografía**

BAUMBACH, Noah, *While We're young*, EUA, 97 minutos, 2015.

COHEN. Joel & Ethan, *Barton Fink*, EUA, 116 minutos, 1991.

DAYTON & FARIES, Jonathan, Valerie, *Ruby Sparks*, EUA, 104 minutos, 2012.

ELIOT, Adan. *Mary and Max*. Austrália, 90 minutos, 2009.

GONDRIN, Michel, *L'écume des jours*, 131 minutos, 2012.

GILIAN, Terry, *Brazil*, Francia/Brazil, 132 minutos, 1985.

IVORY, James, *Bombay Talkie*, India/EUA, 112 minutos, 1970.

ROISARD, Régis *Populaire*. France/Belgique, 116 minutos, 2012.

TASHLIN, Frank, *¿Whos Minding the Store?*, EUA, 90 minutos, 1963.

## Fonografía

ALTAMIRO CARRILHO (1980). *A máquina de escrever*. En Clássicos do Choro, Vol. 2 [itunes]. Universal Music.

AN TRÜTZSCHLER VON FALKENSTEIN. *Apparaat 3*. Live at Korzo Den Haag, La Haya, Holanda, 2003 [el línea] [consultado en: 12 de agosto de 2015].

BHOSLE; KUMAR, Asha & Kishore (1970). *Typewriter Tip tip*. En Bombay Talkie. Dheli, India.: Saregama.

BBC Concert Orchestra (2008). *The Typewriter*. En Anderson, L: Orchestral Music Vol. 3 Sleigh Ride / The typewriter / Plink, Plank, Plunk! / The Syncopated Clock [cd], EU.: Naxos.

BILLY FURY - *Maybe Tomorrow* [Disco vinilo 7"] Decca, United Kingdom, 1959. Cara B de este disco single a 45 rpm.

BROOKS, Jon. *Type of Music* [en línea] [consultado en: 12 de agosto de 2015] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xTBvAluh1ml>.

CABO SAN ROQUE & CONDUCTR (2015). *Hilo*. En promoción sonar 2015 [En línea] [consultado en: 2 de julio de 2015]. España. disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=ZMi2-1C9V64>>

DAVID SMYTH. *Typewriter In D* [2 Lp]. En *Revolutions Per Minute (The Art Record)* Producido por Jeff Gordon. EE.UU: Ronald Feldman Fine Arts, Inc., 1982.

ELIS REGINA (1962). *Cha cha cha das secretarias*. En Elis Regina, Poema de Amor, [lp]. São Paulo, Brasil.: Continental.

ENNIO MORRICONE. *Svegliati E Uccidi* (Lp). Italia: RCA Italiana, 1966.

IN SPE. *Typewriter Concerto In D* [Lp] France: Musea, 1994.

JAN TRÜTZSCHLER VON FALKENSTEIN. *Apparaat 3*. Live at Korzo Den Haag, La Haya, Holanda, 2003 [el línea] [consultado en: 12 de agosto de 2015]

JANIS JOPLIN & JORMA KAUKONEN: *The Typewriter Tape* [Vinilo pirata], 2008.

JOSE MARIA BALANYÀ (1999). *Piano y máquina de escribir*. En Sonateskas [cd]. Bremen, Alemania.: Laika Records.

KRZYSZTOF PENDERECKI: *Fluorescences*, de Polish National Radio Symphony Orchestra (eMusic)

LES LUTHIERS (1980). *Tristeza De Manuela (Manuela's Blues)*. En Super Humor Con Les Luthiers [Lp]. Argentina.: Trova.

LOUIE RANNKIN (1999). *Typewriter*. En Dancehall 101 - Vol 3 [cd]. New York, EU.: VP Records.

MICHEL CHION (1979 - Revisión 2006). *Réveil*. En Diktat [cd]. Marsella. Fracia.: Nuun Records.

MICHELINO El señor del cha cha cha (1964). En *Cha cha cha de las secretarias* [Lp]. Yugoslavia.: Jugoton.

NASVELD, ROBERT. *Preparations for Coma* (1974/ rev. 1993) [en línea] Disponible en: <https://robertnasveld.com/works/preparations-for-coma/>.

OLGA BOCHIKHINA: *SIGNature*. [en línea] [consultado en: 12 de agosto de 2015] Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_8HcOy2ocbU](https://www.youtube.com/watch?v=_8HcOy2ocbU)

PAUL HIMDEMITH. *Neues vom Tage* [cd-audio]. Mainz-Germany: WERGO Schallplatten, 1991.

PABLO SOROZABAL. *Número de la comisaría* (1991). En La eterna canción [cd]. Madrid, España.: EMI-odeon.

PEDRO LUIS E A PAREDE (1997). *Máquina de escrever*. En Astronauta Tupy [cd]. Rio de Janeiro. Brasil.: WEA Internacional.

PEPE LUIS (1958). *Las secretarias*. En Cha-cha-cha à Mexico (mono versión). [Itunes]. EU.: BNF Collection.

RAYMOND SCOTT(1992). *The Girl at the typewriter*. En Reckless Nighths and Turkish Twilights [cd/lp]. Manhattan, EU.: Columbia Records

RAYMOND SCOTT (1963). *Toy typewriter*. En Soothing sounds for baby, volume 2: 6 to 12 Months [lp]. EU.: Basta

RAQUEL MELLER (2010), *La más plantá, La taquimeca*. En Musical Historical Documents, nº 1. Raquel Meller.: Vintage Music

STEVE REICH. *The Cave* [doble cd-audio]. New York: Nonesuch Records, 1995.



THE BOSTON TYPEWRITER ORCHESTRA (2009). *Cornelius*. En The Revolution will be typewritten. [streaming spotify] [consultado en: 2 de julio de 2015].

THE GRIFFYN ENSEMBLE (2011). *Parade* (Erik Satie). En National Gallery of Australia - Live. [En línea] [consultado en: 02 de julio de 2015] disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=LpTKf4s6SCA>>

THE RAYMOND SCOTT QUINTETTE. *Microphone Music* [CD-audio]. BASTA Music, 2002.

THE POGUES. *Pogues, Peace And Love*. [Lp]United Kington: Island Recorded at Tallin Studio, Tallin, Estonia, 1985.

TOM ZÉ. *Estudando o Samba* [Lp]. Brasil: Continental, 1976.

TRISTRAM CARY (1973). *Divertimento*. En Works for film, televisión, exhibition & sculpture. [En línea] [consulta en: 2 de julio de 2015] disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=10SNlrDkGJA>>

WILLEM BREUKER KOLLEKTIEF / MONDRIAN STRINGS. *Parade* [cd-audio]. Amsterdam: BUHAAST . 1991.

## ANEXOS

### ANEXO I:

#### Dirección de los enlaces para apreciación de las obras online

#### 1. Taquigrafías: Poéticas Sonoras para la máquina de escribir:

- Ejercicio 1 - Sin nombre
- Ejercicio 1 - Maquinotrazar
- Ejercicio 2 - DATILO-EU. N-L
- Ejercicio 3 - La máquina de escribir como instrumento de apoyo sonoro en el proyecto de música algorítmica Pdp-11 - Resumen del concierto
- **Concierto completo:**
  - Parte 1
  - Parte 2
  - Parte 3
- Ejercicio 4
- Carta 1:
- Carta 2

#### 2. Taquigrafías: Restituciones de la máquina de escribir en las vanguardias históricas

Tu corazón batiendo como una máquina de escribir - homenaje a Maximilà Thous Llorens:

"Carrera entre máquina de escribir y máquina de coser" de Walter Mehring y George Grosz – revisión

El Triteclado Sincrónico Universal - Homenaje al Padre Castillejo

### **3. Taquigrafías: Otras propuestas sonoras**

Taquigrafías - acciones sonoras en el espacio público

Taquigrafías: Una propuesta audiovisual en tiempo real:  
Concierto completo

Prueba con la máquina de escribir preparada

Prueba con el Piano Taquigráfico

Esquema general de la máquina de escribir preparada

**ANEXO II:**  
**TRABAJO DE CAMPO DE ENTREVISTAS**

- **Entrevista Taquigrafonías 01/ VIRGILIO MONTERO** (Dueño de una tienda de reparación y venta de máquinas de escribir en Distrito Federal, México. Distrito Federal, México, abril de 2014).

-¿Porque sigues vendiendo máquinas de escribir?

Pasa que todavía muchas personas no tiene para una computadora, en pueblos, o maestros, o doctores la siguen ocupando. Por esto todavía tenemos demanda. Mientras haya demanda, seguiremos con el servicio.

-¿Las máquinas vienen de alguna fábrica, aún siguen fabricando aquí, en México?

No, no, de hecho desde hace diez años, ya cerró la fábrica que estaba aquí por, en cien metros así. Era la Olivetti, que era la más comercial. Entonces la dejaron de fabricar, incluso, la patente se la dieron a los chinos que es una máquina que tiene ya como cinco años que ellos la tomaron, pero esta máquina les salió muy mal. Entonces estas fueron las últimas y se las dejaron de fabricar, hace como un año.

-Estas máquinas de escribir que tenéis nuevas para vender ¿De donde las habéis sacado?.

De hecho, todas estas máquinas, nosotros las recogemos y las reacondicionamos. Nos las trae la gente que ya no las quiere. Entonces nosotros la reacondicionamos y salen otra vez para venta.

-¿Eres tu quién arregla todas las máquinas?

Yo y mis hermanos, somos varios que... Es que ya tenemos tiempo con esto, desde mi padre, él nos dejó el oficio y nosotros somos los que las reconstruimos las máquinas. Es como algo artesanal, volver a instalar, a mantener este servicio.

-¿Como os llamáis y se llama la tienda?

El noveno hermanos.

-¿Crees que aquí en México, o por lo menos en DF habrá consumo de máquinas de escribir?

Todavía tiene bastante utilidad porque, pero, muchos vienen por máquinas desde el estado del sur, o desde Colombia, de Centroamérica, ellos las llevan, pero muchas.

-¿Aparte que si se consume en México, viene gente de otros países?

Vienen, por ejemplo, cien o doscientas máquinas y se las llevan. Pero vienen por temporadas, por decir. En general cuando empiezan las clases.

-¿Aquí si utiliza el método de las escuelas norteamericanas, de teclado qwerty?

Sí

-¿Aún hay escuelas de mecanografía?

Con el nombre de mecanografía, no hay estas escuelas. Lo más parecido es filmática. Filmáticas son talleres que dan en algunas secundarias y todavía utilizan las máquinas, pero solamente ahí dan los cursos.

-¿Me comentabas que los médicos aún la utilizan?

Ah! sí, los médicos aún la utilizan para hacer sus reportes de que van, de los que están internos. Ellos van de camilla en camilla, haciendo sus reportes con la máquina de escribir.

-¿Luego van cargando su máquina?

Si van cargando y la abren.

-¿Y usted? ¿Aún la utiliza?

No, pues yo realmente ni tengo tiempo, además tenemos computadoras, solo nos dedicamos a la reconstrucción de las máquinas de escribir.

-¿Sois la única tienda?

Si se puede decir nada más que los que sobreviven están en el centro. Porque ya de las colonias ya no hay. Si que habían varias. Ahora esto ya se acabó.

- **Entrevista Taquigrafías 02/ OMAR KHOURI** (Director del grupo de investigación Arte Construtiva Brasileira e poéticas da visualidade. São Paulo, agosto de 2014).

¿Cual es la importancia de la máquina de escribir para la poesía concreta?

Desde bien antes, en el primer modernismo, ya tienen la máquina de escribir, pero, hay una fase de la poesía concreta, incluso el espaciado de letras era editado por la máquina de escribir, que pasó por alteraciones a lo largo de las décadas, pues la máquina de escribir evolucionó hasta que se acabó con el advenimiento de los ordenadores que son mucho más eficaces. Sin embargo, hubo toda una gráfica que fue editada por las posibilidades de la máquina de escribir.

-¿Muchos poetas la utilizaron?

Todos, todos los poetas la utilizaron. Pero hay una cuestión, no era solo de reproducir la tipomorfía, que creo que es una palabra que usted nunca utilizó, usted dice tipografía ¿no es así? Por la tipomorfía de la máquina de escribir, pero ella era un medio de fijar algo que podría estar hasta manuscrito o en la cabeza. En seguida la cosa pasaba para la tipografía impresa, pero muchos poemas fueron concebidos respetando el espacio que la máquina de escribir daba.

-Si piensa por ejemplo en el poema "terra" del Décio Pignatari, que es un poema de 1956, aquel espacio o aquellos espacios que son observados en el poema, aquella división toda, es exactamente la división de la máquina de escribir, una Remington, por ejemplo. No sé las marcas de las máquinas que ellos poseían. Era una cosa que necesitaba, sabiendo que aquel teclado fuera compuesto para la lengua inglesa, tanto que el método por lo cual usted aprendía taquigrafía era el método de

la Remington. Percibimos luego al principio que la letra "a" que más utilizamos en la lengua portuguesa, utilizamos el meñique. El dedo mínimo. La letra "e" que se utiliza mucho en inglés, y se usa el dedo medio de la izquierda. Este dedo medio si tiene fuerza, el meñique izquierdo no lo tiene.

La máquina tuvo un papel importante en la primera fase, utilizado como elemento intermediario. Entre la concepción del poema, hasta la realización con la escritura a mano, el pasaje para la máquina de escribir y el encaminamiento para la tipografía. Este espacio que la máquina daba tuvo una importancia bastante considerable para la primera fase, para la fase dicha ortodoxa de la poesía concreta.

-¿Como ellos resolvían el proceso de elección de los colores en la tipografía? La máquina permitía hacer rojo y negro, ¿cómo ellos utilizaban las otras gamas de colores?

Había un cierto azul, tenía el rojo y el negro, pero, usted esta pensando en los poemas en colores del Augusto (de Campos), de 1953, la serie *Poetamenos*.

-¡Ví que habían algunos poemas, que había el rojo, pero también había el verde!

El Augusto de Campos hizo esta serie *Poetamenos*, partiendo de la melodía de timbres, practicada por Schoenberg y por Weber, la gran figura inspiradora de los poemas coloridos del Augusto de Campos, fue Anton Webern, un poeta austríaco, que ha muerto en 1945. Él imaginó los colores, no sé exactamente las primeras versiones si él hizo a lápiz de colores, como fue a partir del momento que él mecanografiaba e indicaba los colores.



Geraldo de Barros (un artista plástico de la época), uno de los fundadores del grupo ruptura. Geraldo de Barros, como artista plástico, sabía de muchas cosas y habló para Augusto, sugirió que él hiciera copias de los poemas coloridos, utilizando hojas de papel calco también coloridos, que ya existían en São Paulo. Calco colorido, de esta manera, él utilizaba la máquina de escribir y el papel calco colorido, haciendo muchas copias y posteriormente distribuía estas copias.

Principalmente para los aficionados de la poesía. Para las personas que estaban ligadas en estas nuevas experiencias. Porque la serie *Poetamenos* es considerada la primera serie de poemas verdaderamente concretos. Son solamente seis poemas, construidos por Augusto en 1953.

Pesa que nadie tenía dinero para hacer una impresión en colores de nada, en una gráfica. Tanto que los poemas tuvieron que esperar hasta 1955, cuando fueron impresos tipográficamente, para la Revista *Noigandres* nº2. 1955. Allí los poemas tuvieron una edición. Había una gran dificultad para imprimir esto, porque el gráfico componía todo el poema y después imprimía color por color utilizando máscaras. Iba poniendo máscaras en la composición, metal en tipografía. Ahora el rojo, ponía la máscara y tapaba todo lo demás. De esta manera se iba completando el poema.

Hay algunos poemas sencillos con dos colores solamente, pero hay otros con seis colores. A partir de ahí hay una complejidad de la cosa, fue a una gráfica, hacía una tipografía, con su propio dinero. Nadie tenía dinero, el trabajo era costado por ellos mismos. La *Noigandres*, Décio, Haroldo y Augusto. En el número 2 Décio no participa, porque está en Europa. Participan, solamente los hermanos Campos. Después viene la 3.

Ahí entra el Ronaldo Azeredo. En el número 4, están los cuatro, Augusto, Haroldo, Décio y Ronaldo, también hecha en tipografía. En la número 5 del verso a la poesía concreta, además de los cuatro hay también José Lino Grunewald. Era todo en tipografía. No sé si hay vistas algunas veces un tipógrafo trabajando. Es una velocidad increíble, pero hay que revisar. Ellos sacan una copia, tú tienes que revisar. Ciertamente ellos frecuentaban la gráfica. De los históricos solamente queda el Augusto.

La máquina de escribir, podría ser solamente una fase intermediaria, antes del poema ingresar en la gráfica que era en verdad una tipografía. Cuando el artista dibujaba, ya respetaba el espacio que iba a querer y la máquina daba las soluciones, había que encontrar soluciones en la máquina de escribir. La cuestión del espacio, el espacio entre líneas también, pero esto era regulado.

-¿Usted habló de tipomorfía?

Sí, fue una palabra de cuño personal y la crié porque es una palabra porque la tipografía puede referirse al proceso de la tipografía y no la forma del tipo. Si es una forma de la letra. Yo podría utilizar tipografía o tipología, sin embargo, lo correcto sería utilizar la palabra tipomorfía que es la forma de la letra. Si hablo en arial, futura. Si hablo de helvética, estoy me refiriendo a la tipomorfía. Pero las personas hablan de qué tipografía usted va a utilizar. Tipomorfía, creo que es la palabra más correcta. Todo viene del griego. Cuando habla en tipología, tipografía, tipomorfía también. Pero no he visto en ningún lugar esto escrito. Yo asumo la autoría.

-McLuhan dice en un texto suyo que "el poeta con la máquina de escribir es casi como un músico de jazz, improvisando sonidos".

Pero, la improvisación de los escritos, frente a máquina es de palabras o construye palabras. Pero antes de esto la música concreta, esta es una pregunta de mi director de Tesis si hay alguna relación entre la música concreta y la poesía concreta. Pues Shaefer cuando cría música concreta, dice que coge una muestra sonora (concreta), lleva ella a otro espacio, en este caso, su estudio y transforma, generando un nuevo tipo de sonido, un nuevo tipo de estructura (abstracta). ¿Hay alguna relación similar del poeta con la máquina? Hay alguna relación, en este sentido, entre la música concreta y la poesía concreta? O son cosas distintas?

En verdad, es bastante problemática esta cuestión de la música, principalmente con el arte concreto propiamente, no hay relación. Pues empieza con el arte concreto, en 1930 con aquel manifiesto del Wandesburg, que es firmado por varios. El manifiesto es de 1930 y reverbera en el manifiesto del grupo Ruptura, aquí en São Paulo, en 1952. Que es el mismo año que es creado el grupo Noigandres, con la edición de la revista *Noigandres* nº 1, en 1952. Pero hay una cuestión el arte concreto en Brasil, empieza con el grupo Ruptura, pero la poesía concreta no acontece hasta 1952.

El grupo Noigandres empieza en este año. La poesía concreta acontece durante la fase Noigadres. O sea, a partir de 1953, con la serie Poetamenos del Augusto de Campos, pero es solamente en 1955 que Augusto propone la utilización del termino poesía concreta para la poesía que ellos estaban haciendo. Una poesía que en gran parte traía novedades. Cosa que la pintura concreta, particularmente no traía, porque venía desarrollándose de bien antes.

Pero, tenía el Max Bill que era el papa del arte concreto, pero estaba en actividad siendo premiado en São Paulo, exponiendo

en São Paulo, en el MASP, en la Bienal y sacando premios. Él recibió el premio en la Primera Bienal de São Paulo. Era el artista concreto por excelencia. En 1955 en un artículo Augusto propone llamar la poesía que ellos estaba haciendo, porque había dado grandes pasos, ya no era más aquello que estaba produciendo en 1952, propuso que se llamase poesía concreta, pues ya había un arte concreto y una música concreta.

La relación con el arte concreto que dice respeto a la pintura y la escultura que es visible, pero con la música concreta la cosa ya no esta tan clara. Pero, Augusto propone esto y el nombre fue bien recibido, de hecho, Décio había contactado con Eugen Gomringer en Alemania, en la escuela superior de la forma en Hurman. Décio se quedó dos años en Europa de 1954 a 1956, tuvo contacto vio que Gomringer estaba haciendo y era muy cercana a la experiencia que ellos realizaban en Brasil.

Incluso el elenco de autores era casi que lo mismo, y el Gomringer acepta en una carta escrita en francés, se pone de acuerdo con la utilización del nombre poesía concreta para una antología que ellos estaban planeando hacer, sin embargo, nunca salió. Él habló que había planteado nombrarla como poesía concreta, poemas concretos, antes de llamar *constelaciones* los poemas que estaba realizando Eugen Gomringer.

Ahora, esta, afirmación del McLuhan, es bonita hasta cierto punto, se puede creer que sea, que la máquina de escribir posibilite todo esto, porque hay toda una revolución traída con ella. En la literatura, tanto en la prosa, cuanto en la poesía.

-¿La máquina permitía la imprenta allí, al alcance de las manos?

El ordenador facilita muchas cosas, pero también puede representar un problema, pues él ofrece muchas posibilidades. El gran problema de los incautos, es intentar utilizar todas las posibilidades que el ordenador ofrece. La gran dificultad, de alguien que hoy opera con ordenador, pensando en el arte para ordenador es hacer una opción frente la multiplicidad de los recursos que el ordenador dispone. La cuestión es tener la idea, porque teniendo una idea, algunas veces es necesario tener solamente una pared y un trozo de carbón.

- ¿Usted cree que la sonoridad de la máquina de escribir pudo haber influenciado los poetas?

¿El "tac-tac-tac-tac de la máquina? Creo que sí, que algunos poemas debe haber sido, tal vez influenciado por aquello, es fascinante para quién hace la operación de la máquina.

¿Hay un poema de Mário de Andrade que él habla de la Remington?

Su máquina se llamaba *Manuela* y la de Manuel Badera *Mariona*.

No sé si sabéis, pero la máquina con su estructura conocida, fue creada en Brasil en Pernambuco, por el Padre João Azevedo, y él le apodó de *Piano Taquigráfico*.

Interesante, pero esto es verdad. Esta historia la leí cuando era adolescente, que un Padre brasileño había creado, que para variar perdimos la patente porque somos un país retrasado, como perdemos también las patentes de los globos, creado por un Padre llamado Bartolomeu de Gusmão, en el siglo XVIII, que había creado los globos, inflados con aire caliente.

¿Usted utilizó máquina de escribir?

Utilicé hasta el otro día. De hecho, las antologías que produje para mis alumnos. Vi esto en la práctica, percibí que podría hacer poemas, comprendiendo como era la producción de dicha fase ortodoxa de la poesía concreta, en los años de 1950, utilizando una máquina de escribir, como la primera edición que hice de una antología. Hice una antología de la poesía del siglo XVI al siglo XX, en esto entraban poemas concretos, a partir de esto pude comprender.

En el caso del *Poema Terra* de Décio, fue obedeciendo el espaciamiento de la máquina y era exacto. Fue ahí que percibí el uso de la máquina en la práctica. No en mis poemas, pues yo, en aquellos momentos era un artista plástico. Cuando resolví que era un poeta, empecé a utilizar letra 7. Yo pasé por todo. Letra, cuños, fotocopia, fotocomposición hasta llegar en los ordenadores.

- ¿El mimeógrafo o multicopista?

Si, yo lo utilicé. La primera antología que hice, que esta guardada, pues es histórica, fue reproducida en mimeógrafo, con su letra azul. Pero la máquina de escribir yo la tuve hasta el otro día. A partir del momento que empecé a utilizar el ordenador, se quedaron guardadas un tiempo. Tenías dos. Una Olivetti y una Remington. Al final del cabo las regalé. No lo sé si quién la recibió y si aprovechó bien de ella. Al final se transformó en algo muy obsoleto. Realmente así se ha quedado.

Porque era lo siguiente: errar en la máquina de escribir era un problema, había esta cosa. Este Jazz y su improvisación no era tan libre así. De repente si podría incorporar el error, pero cuando se equivoca y teclear por encima, con otra letra, esto era un problema o entonces apagar y rehacer, sin rasgar el papel, normalmente las personas tiraban fuera el papel. Pero de

repente el error puede ser incorporado, creando una nueva cosa. Tal vez bajo este aspecto que McLuhan estaba pensando. La máquina de escribir posibilitó muchas cosas. Una cierta configuración.

**-Entrevista Taquigrafías 03/JAKOB GRAMSS** (Escritor y Traductor. Valencia, septiembre de 2013).

¿Tu viviste desde niño con tu familia en Estambul?

Si, si, de los tres hasta los nueve.

¿Como es la lengua turca? ¿Tiene las mismas letras?

Las letras si. Hay algunas letras que son un poco distintas con acentos, como la "ñ" en español. Creo que es alfabeto latino.

- ¿Sabes cuantas letras tiene?

Pues, es que...tiene las mismas que cualquier alfabeto latino, pero lo que pasa que luego tiene una "Ğ" con un tipo, como una especie de guión encima, entonces esta "G", no se pronuncia, es como una alargamiento de la vocal, luego una "ı" sin punto de arriba que se pronunció "Án". En vez de "i" es "Án". Luego hay una "ş" con un puntito abajo que se pronuncia "sh". Pero a parte luego son las mismas.

-Tu te acuerda de la máquina de escribir allí?

¿Máquinas de escribir?

¡Si!

Yo me acuerdo de cuando mi padre era profesor que, claro él tenía que escribir, pues yo que sé, las clases, para los exámenes. Por ejemplo. Para todo que los alumnos tuvieran el papel, y cuando figuraban preguntas del examen y esto...pues lo tenía que escribir a máquina y aún más con un sistema que no era, no era el papel calco para tener una copia, sino había algo que se llamaba ectografía [\[esténcil\]](#) entonces era como un papel especial que escribía en texto lo que quisieras poner. Entonces esto se sacaba y se ponía en una máquina que multiplicaba. Que olía muy fuerte. Entonces esto tenía...luego las letras salían con las letras un poco azul raro, algo como violeta.



Entonces claro, por esto recuerdo, pues a mi padre, pues además con esta máquina escribiendo estas cosas (saca la máquina) Y...¡nada! entonces, si que era un sonido bastante familiar en mi casa. Lo de la máquina de escribir y además es... luego mi padre creo que las cartas a la familia a sus padres también muchas veces las escribía a máquina para luego hacer una copia y tener las cartas archivadas.

Era esta misma máquina [refiriéndose a la que estaba en su mesa]

Sí era esta misma máquina. La primera que tuvo, luego ya tenía una eléctrica y era también los sonidos que recuerdo.

- Lo de poner el papel

- lo que colocar en el sitio.

Y luego empezaba a teclear. Luego también mi padre no sabía escribir bien a máquina, no tenía el sistema...escribía con dos, tres o cuatro dedos. Entonces muchas veces se le enganchaba. Y claro, luego él...

- ¿Para ti cuando empieza el contacto con la máquina de escribir?

Es...¿te refieres a cuando yo comencé a tocarla yo mismo?

- ¡Sí!

Pues, ya mucho más tarde cuando yo tenía que hacer un trabajo de traducción, tenía que hacerlo. Esto ya estaba en España. Tenía que hacer para una editorial que sacaba una enciclopedia y yo tenía que sacar como fichas de...creo que en este caso era como personajes en la literatura, o escritores así...y... tenía como unas fichas así, tenía que meter en una máquina y escribir con el sistema de dedos.

- Pero, ¿hicisteis algún curso o taller?

No, no fue todo así, es un sistema que te enseñas a ti mismo. Vas probando y entonces claro. Había esa cosa que era un Tiex que consistía en saber si te habías equivocado. Tenías que sacar la hojita esa que tiene por este lado, esta como una, un capa de algo blanco, entonces volvías a la letra donde te habías equivocado y tenías que poner el papel ahí y volver a teclear la misma letra y entonces ya como que ahí ya no sé, ya no se ve la letra equivocada, ha desaparecido. Ya podrías corregir, pero también había algo así líquido. Este era luego más moderno, pero claro era bastante fastidioso no saber escribir a máquina y luego tener que escribir, pero menos mal, si no hubiera hecho esto era arrancar toda la hoja y volver a empezar del cero.

- Entre tus recuerdos sonoros de la máquina. ¿Que tenía en tu entorno mientras escuchaba el sonido de la máquina?

Pues, el sonido de la máquina cuando escribía mi padre, salía de su estudio. Tenía un estudio aparte y no sé yo igual estaba jugando o no sé, era como un sonido que estaba al fondo, y... creo que muchas veces era esto. No lo veía escribir, pero solo oía la máquina.

- ¿Tu tenías curiosidad de saber lo que pasaba?

Bueno, sí porque me daba como cierta tranquilidad en saber, yo no veía a mi padre, pero sabía que estaba ahí. Era una indicación que todo estaba bien. Mi padre estaba trabajando y haciendo sus cosas y yo podría estar jugando pues sabía que era así una presencia sonora que hasta cierto punto me tranquilizaba y también había algo como una cierta rutina como yo que sé, todos los días se producía hasta tarde este sonido, mi padre preparando las clases.

- ¿Alguna vez entrásteis en su oficina? O ¿fuiste invitado a tocarla?

No lo recuerdo, pero me imagino que sí, porque si no en algún momento de empezar a tocarla, luego empecé a escribir mi propias cosas y entonces cuando, luego ya hablamos de la evolución que a principio tenías que arrancar toda la página entera si te habías equivocado, luego apareció el títex líquido, luego el papelito y luego también las máquinas de escribir evolucionaron y mi padre se compró una que era pues así que se llamaba sexi eléctrica o eléctrica y entonces fue cuando la vieja me la paso a mi y con la eléctrica también escribí algún tiempo, cuando mi padre me la dejaba era otro sonido porque muchas veces podrías escribir toda la línea, había un pequeño display y luego le dabas al enter y entonces ya lo escribía la máquina ¿no?...entonces era más rápido ton ton ton ton... rápido.

- ¿Tu padre evolucionó para el ordenador?

No, no, se quedó en la máquina eléctrica.

- ¿Sabéis si él tiene algún recuerdo? Os acordáis alguna vez de vosotros hablando de la máquina?

No, en realidad no. O sea, simplemente igual algo que es un poco llamativo es el hecho que escribiera sus cartas con la máquina.

- ¿La firmaba con la mano?

Sí, las firmaba con la mano. Al final ponía algo como "muchos saludos" o "un abrazo" "un beso no sé qué" pues esto lo ponía a mano, las notas más personales.

- ¿Él tenía la costumbre de escribir cartas?

Sí, escribía muchas cartas, pero claro, era un poco la idea de conservar, pues tiene una carta tu destinatario y las tienes tú. Era una especie de diario para él mismo porque hablaba lo que había pasado en el trabajo, la familia, los niños, pues a lo mejor algún viaje que habíamos hecho, ahí la tecnología, aunque fuera muy básica le ayudaba y a lo mejor, hasta cierto punto, una cosa precursora de la posibilidad de hacer un copia con el ordenador. A lo mejor, en este sentido, para él la máquina de escribir era una especie de precursora de lo que haría el ordenador. La posibilidad de crear textos y archivarlos. Escribir a mano, sí que tienes el texto, pero tienes solamente uno. No tienes copia, es más difícil archivado. La copia con el papel de carbono, en casa las copias de las cartas las hacías con papel carbón. Tampoco había fotocopias. La única manera de obtener dos o más de dos copias era la única forma de tener las copias era con el papel carbón.

- Otra pregunta, en la gastrofonía<sup>281</sup>, en *Los insaciables*, hay una máquina de escribir y esta muy presente en la obra. Es una obra que habla de tecnologías, de los cables. La máquina de escribir esta ahí, como es la experiencia de su uso en la obra. ¿Que quieres decir con su utilización en cena?

Pues bueno, que sobre todo la usamos, porque tiene un sonido potente muy rítmico, es muy fácil de identificar el sonido de una máquina de escribir. No hay confusión posible acerca del origen del sonido y luego también una máquina de escribir simboliza

---

<sup>281</sup> *Gastrofonía* fue un proyecto desarrollado a partir de la novela escrita por el entrevistado llamada *Los insaciables*. La propuesta gastrofónica consistía en una performance sonora que utilizaban textos del libro asociados a sonidos sacados de artilugios de cocina. El tema central de la novela, narra la historia de un cocinero que pierde la capacidad de oler y gustar, así la narración está centrada en la búsqueda de estos sentidos por el personaje central. Durante la performance, una colaboración del colectivo Pdp-11, el cocinero David Genjibre y Jakob Gramss, prepararon una serie de platos, mientras eran captados y modificado en tiempo real los sonidos de los utensilios de la concina y del cocinar. En algunas escenas de la performance, Jakob Gramss tecleaba una máquina de escribir.

más que el ordenador, el trabajo, la labor de un escritor. ¿No?  
Es porque es así.

A nivel simbólico está más asociado con la labor del escritor, claro también es un instrumento de trabajo para los contables y para las secretarías y demás. Además, si lo comparamos con el ordenador, el ordenador es como un instrumento de trabajo de creación que todo el mundo utiliza, no está tan limitado a la escritura.

Claro, hay un teclado, hay que meter letras etc, etc, mas también puedes meter datos, vía el ratón o con otros medios, entonces en la *gastrofonía* la máquina de escribir es a nivel simbólico, es el escritor que esta detrás de los textos donde se pasa toda la obra. Por una parte el sonido característico de la máquina de escribir y por otro como símbolo de la creación literaria ¿no?

¿Tu crees que la máquina de escribir puede representar la literatura?

Sí!

¿O es una representación de la literatura?

Creo que si, claro, y como nos interesa el sonido, pues sobre el sonido de la cocina y de los alimentos, funcione como una fusión de la música, la gastronomía y la literatura. La máquina de escribir es un poco el símbolo de la literatura del mito literario en esta obra.

¿Tiene algo más que decir de la maquina o de su sonido?

¡Ah! Una cosa que se me acaba de ocurrir, también es que cuando aquí (toca la máquina), llegas al final, no...no sé, bueno...igual es una asociación un poco extraña, pero que tiene

que ver con la cocina...el sonido cuando se termina la línea de la máquina es muy parecido al de la campanilla del microondas. Aún que en la *Gastrofonía* o en la cocina de alto nivel, el microondas no tiene lugar, pero tienen ¡el reloj!. Exacto, el reloj, el horno también, cuando termina y este sentido, pues también veo una asociación con máquina. ¡O sea! Aquí la máquina también ha llegado hasta el final, no. Tienes que cambiar de línea, lo que sea. En en la cocina, el timbre este o la campanilla también te informa, te avisa que se ha terminado la cocción. Otra relación entre la máquina y la cocina.

- ¿Cres que la máquina es el representante del escritor?

Si, exacto, pero bueno, ¿no sé? Cuando el sonido, esté de final de línea, tiene una conexión con el horno, con la cocina. Sea el microondas o este relojito hay juego. Este sonido de indicación de final de algo, que ha terminado, se ha acabado el acto. La máquina de escribir como en la preparación de la comida. No sé no me ocurre nada más.

**-Entrevista Taquigrafonías 4/PAULO PIMENTEL** (Docente de inglés y literatura en Brasil. Belo Horizonte, abril de 2013)

- ¿Usted se acuerda de alguna máquina de escribir en tu casa?  
Si en mi casa tenía máquina de escribir. Mi madre trabaja con máquina de escribir. Mis hermanas trabajaban con máquina. Como yo era el más joven. ellas venían hasta BH (Belo Horizonte, capital de Minas Gerais en Brasil). Ellas venían para la capital a trabajar, de esta manera todas tenías el curso de mecanografía y vieron la posibilidad para trabajar como secretaria, hacer de recepcionista también. Cuando volvían a casa, llegaban contando como eran sus vidas en la capital, en la oficina. Ellas comentaban de las pruebas para trabajar, pues ya estaban capacitadas haciendo 180 letras por minutos, pasaban las pruebas. Yo de niño me quedaba encantado, pensaba “yo quiero trabajar con esto”

- ¿Tu tenías cuantos años?

Creo que mi edad era de seis o siete años, no tengo mucha certeza

-Pero, ¿tu te quedabas por allí, como de niño espía escuchando las historias o te daba la curiosidad de preguntar?

No, yo me ponía allí cerca para escuchar. Después me ponía a jugar a partir de las historias que escuchaba. Jugaba que estaba en una oficina. Teníamos un árbol de guayaba en la casa. Subíamos en el árbol como si fuera una finca de oficinas. Teníamos el ascensor, hasta que subíamos y cada uno iba a su habitación, había el jefe y yo me ponía de secretario, haciendo como quién tenía la máquina de escribir. Yo reproducía en el juego las historias que ellas contaban. Yo reproducía sus

historias. Había en mi juego el doctor Pedro que era el jefe, yo de secretaria.

- ¿En tu casa había alguna máquina?

Sí, sí tenía una bien vieja, cuadrada

- ¿Tu jugabas con esta máquina?

Sí, jugaba mucho con ella, pero algunas veces no me dejaban. No, no. Decían mis padres, cuidado para no romper la máquina.

- ¿Pero tu pensaste alguna vez en hacer un curso? ¿Con cuantos años pensasteis en esto?

Tenía 16 años. Yo empecé a trabajar en una oficina, fue mi trabajo. Hacía el trabajo de oficceboy<sup>282</sup>. En mi trabajo, veía las secretarias con las máquinas electrónicas, que ya poseían otros sonidos. La cuestión sonora era otra. Había otra sonoridad. Todo era más electrónico, la máquina volvía al principio automáticamente. Justo en la hora de la comida, que salían las secretarias, yo me ponía a tocar las máquinas. Me sentaba y intentaba operar las máquinas. ¡Las máquinas electrónicas! Pero luego después ya vino el ordenador.

- ¿Pero, al final hicistes el curso?

Sí, sí, fue e hice el curso. Fue hacer el curso de mecanografía, que empezaba de manera sencilla. ASDFG, ASDFG, CLKJH. Había dos letras principales el F y G que es un marco que usted necesitaba tener una orientación, fijarse en la pelota. También había el tema de la postura. Algunas veces ponían una tapa, para no ver y crear vicios de escritura. En el curso la máquina seguía mecánica. El patrón del teclado cambia. Las personas se siguen preguntando por qué el tecleo en mi ordenador es de una

---

<sup>282</sup> En Brasil era común que los chicos tengan como primero trabajo, el reparto de documentos, pagos en bancos y otras actividades de recados.



manera tan particular. Yo les contesto, diciendo que fue porque hice un curso de mecanografía. Utilizo todos los dedos.

¿Entonces hoy en el ordenador tu sigues utilizando las técnicas desarrolladas en el curso de mecanografía?

Sí

-¿La miras?

No. Cuando miro me equivoco

¿Te acuerdas de los sonidos de la máquina de escribir?

Sí, por supuesto. Creo que es lo mejor de la máquina. No hay como olvidar. Es fantástico el sonido de la máquina de escribir. Cuando se acababa la hoja y sonaba el timbre. Cuanto más rápido se tecleaba, más rápido sonaba el timbre. Me parecía buenísimo el sonido. Rrrrrrrr, pim! iba y venía. Había también el hecho de arreglar los márgenes, una especie de tabulador mecánico, para controlar hasta donde podría ir la hoja, controlando los límites de la derecha y de la izquierda.

- ¿Cuando eras niño, en los juegos de oficinas, vosotros reproducíais los sonidos de la máquina?

Sí, el sonido de la máquina y otro sonido que representábamos era el de la caja registradora. No las electrónicas, sino las manuales que llevaban un manillar para registrar los números. A mi también me encantaban, yo de niño también quería ser caja de supermercado.

- ¿Pero tu crees que eran los sonidos que te animaban a tener estos deseos laborales? Los ordenadores de hoy no tienen un sonido tan potente.

Claro que sí, porque además había la cuestión de la velocidad, pues cuantos más toques por minutos, más interesante se ponía

el ruido. Al principio iba Toc, Toc, Toc...pero, cuando ibas hacía más de 180 letras por minutos, era el súper virtuoso de la máquina de escribir. Era mi sueño, llegar a ser a secretario virtuoso con más de de 180 letras por minuto. Un buen mecanógrafo, hacía los cursos para llegar a estos números. Durante las pruebas laborales, estabas tú con un texto y un evaluador contando las letras que tecleabas en un minuto. Después había un corrector para analizar los errores. Mis hermanas hablaban. Llegué a 220 toques por minuto.

- ¿Te acuerdas de las marcas de las máquinas de escribir?

Sí, había la Olivetti, había una azul cuadrada, famosa, pero no me acuerdo el nombre. Lo siento.

- ¿Tu crees que los sonidos de las máquinas se quedan guardados para siempre, en nuestra memoria?

Sí, no tengo dudas, permanentemente.

- ¿Como un sonido incorporado en nuestra cultura?

Sí lo creo, aunque esté en desuso, pero el sonido llega directamente en la cabeza, está allí, reside en mí. El tocar, la campana, el ir y venir de carro. Hay diferentes sonidos, la tecla del espacio.

-¿Para ti, la máquina de escribir tenía un componente musical?

El cambio de mayúscula para minúscula. Todo allí producía un sonido característico, cada cosa allí en la máquina generaba su propio sonido. Para cada función un sonido distinto.

- ¿Hay algo más sobre la máquina de escribir, que parecía haber perdido, pero hoy, ahora la tienes recuperado?

Sí, hay una historia. En Esmeralda [pueblo de donde viene el entrevistado], estaba la casa de Doña Eunice, que era la casa

de la mecanografía. Era una casa enorme, antigua, donde gran parte del pueblo pasó por sus clases. Mi madre, mis hermanas, todas pasaron por sus clases. Me acuerdo de pasar por allí, aunque no hice clases de mecanografía con ella, me acuerdo de visitarla, de haber varias máquinas, dentro de su casa, el curso se pasaba directamente en su casa. No era una oficina, tampoco una escuela oficial. Tú estabas en su casa, Doña Eunice y sus clases de mecanografía se transformaron en patrimonio del pueblo. Hasta otro día había una placa en su casa, Escola de Datilografia Dona Eunice Lopes, la maestra de la mecanografía. De hecho cuando pasábamos por su calle escuchábamos las máquinas de escribir. Cuando murió su calle se quedó en un silencio que al principio pareció muy raro para todo el pueblo. Sinceramente, siempre que me siento en un ordenador y me pongo a escribir sobre él, me viene a la memoria la máquina de escribir y sus sonidos.

**-Entrevista Taquigrafía 05/ Bruna Giovannone (Abogada. Valencia, diciembre de 2011).**

- ¿Te acuerdas de como fue tu primera experiencia con máquina de escribir?

En aquél momento, cuando yo era joven, cuando tenía uno 14 años, más o menos, siempre que pensábamos en buscar un empleo la primera cosa que necesitabas hacer era matricularse en un curso de mecanografía, porque ibas a trabajar en cualquier lugar, tenías que saber escribir con la máquina. Así que mi primero contacto con la máquina de escribir fue en un curso de mecanografía. Me parecía increíble mirar las personas que sabían mecanografiar, me resultaba increíble y curioso a la vez. Que mágico la velocidad, el sonido.

-

- ¿Cómo fueron tus clases?

Horrible, porque yo nunca tuve control motor. La letras no seguían un orden lógico como en el alfabeto, no lo sé como distribuyeron aquellas letras, me parecía que la letra A, teníamos que tocar con el meñique, me parecía difícilísimo. Y después ellos ponían una tapa, también había una máquina que no tenía la forma de la letra encima y te dejaban un texto para mecanografiar. Madre mía, me parecía muy complicado. Habían personas que les resultaba más tranquilo, para mí fue imposible.

- ¿Pudisteis terminar el curso?

Sí, tengo hasta un diploma: "Curso de Datilografía".

- ¿Te acuerdas del año que te matriculasteis en el curso?

Fue, necesito hacer un cálculo. Creo que fue en 1968 o 1969.

- ¿En este período, tu creía que había distinción entre el hombre y la mujer en el campo de la mecanografía?

En esta época, ya resultaba igual la relación hombre y mujer en el campo de la mecanografía. Porque los hombres también necesitaban conocer la mecanografía, porque todo estaba hecho a máquina, no había otra. Los hombres y las mujeres tenían que utilizar la máquina para cualquier cosa en el campo laboral.

- ¿Había alguna sensación de *Glamour* en la labor en la oficina? Sinceramente, me parecía una relación bastante personal con el trabajo. En mi caso particular, tenía el deseo de trabajar en un banco. Era la función en la empresa y no el uso de la máquina que traía algo de *glamour* al trabajo. La máquina de escribir era parte del trabajo, la herramienta. Todos en distintas situaciones la usaban, pues saber usar la máquina de escribir era lo mínimo para conseguir un trabajo.

- ¿En tu casa se usaba máquina de escribir?

En mi casa no, pues mis padres tenían un trabajo más simple. En su profesión no había necesidad de escribir ni a máquina, tampoco a mano. Pero con el pasar del tiempo, fue percibiendo que en general, todo el mundo, tenía una máquina de aquellas portátiles como mínimo en casa. Porque si había alguien que le gustaba escribir una poesía, un texto cualquiera, ya era a la máquina. Había un *kit* de máquina de escribir. Un bloque de papel, donde se quitaban las hojas, el papel calco que era a forma de quedarse con una copia de los escritos y finalmente una goma de borrar.

Mi experiencia más increíble con la máquina de escribir fue así. Yo me casé con un Juez y algunas veces él tenía que hacer las sentencias en casa. Él llevaba el proceso para casa y escribía la sentencia allí. Yo hacía de mecanógrafa de él. Él compró una máquina que anteriormente las personas era muy común utilizar la *Electra* de *Olivetti* que venía en una maleta portátil.

Bueno, la cuestión es que mi marido, ha traído a casa una *Remington*, es que había esta marca, luego la *IBM*, con una esfera. Ya no era más la tecla que batía en la hoja, esta era electrónica. Eléctrica o electrónica. No lo sé. Esta tenía el ventaja que hacía margen automáticamente. Porque en la anterior, la *Olivetti*, teníamos que hacer un cálculo cuando estaba cerca de terminar la hoja. Faltan dos sílabas, puedo cortar, era un rollo porque teníamos que plantear siempre las últimas palabras. Había todo un trabajo intelectual, antes de terminar la línea. Pero en esta electrónica o eléctrica, no lo sé como decir mejor, cuando estaba cerca de cerrar la línea, automáticamente, la propia máquina trataba de espaciar las letras de manera más ordenada. Esto para mí fue una revolución, me animé mucho. Esta máquina era todo. Había también la tecla del error, si te equivocabas volvía hacía atrás. Esta, realmente la hice mucho uso.

Así Nilo [el marido] me ha comprado esta máquina de escribir para facilitar la escritura de las sentencias. Él dictaba y yo escribía.

- ¿Así que primero trabajásteis con la Olivetti y después con la Remington?

Exacto.

- ¿Tu crees que la máquina de escribir aproximó las personas de la escritura? ¿Hubo algún estímulo para esto?

Creo que sí, creo que sí, porque se puso más rápido y fácil. Para quién escribía, creo que ha estimulado mucho y creo también que la máquina de escribir generaba el efecto que creo que hace hoy usted al escribir en el ordenador. Aclara un poco la idea. Imagino que por el hecho que la letra es impresa y no te

preocupas con el dibujo de la letra facilitaba el flujo del pensamiento.

- ¿Tu crees que el sonido de la máquina estimula la escritura también?

Sí, sin duda, porque en la máquina que no era la electrónica, tenía un sonido *taca, taca, taca, taca, taca*, después en el momento que aquella máquina, necesitaba ir a la línea siguiente era como un *¡pá!*, había una palanca que giraba el carro, así usted llevaba aquél brazo hasta el fin para empezar a escribir otra vez. Parecía un batarque. Me resultaba muy fascinante.

- ¿Relacionando el pensamiento con la escritura?

¡Esto! También con la producción. Más que elaborar pensamiento, ella activaba la producción. Hacías más y más. El batarque, los sonidos, las letras. ¡Producción!

- ¿Esto transformaba la escritura en una industria?

Imagino que sí, porque piensa en las redacciones de los periódicos, que estimulante que debería ser, para las personas que trabajaban allí. Todos aquellos sonidos, todas aquellas personas. Sí creo que de alguna manera generó esta industrialización de la escritura. Pero esto nunca fue mi experiencia. Yo nunca he trabajado en un ambiente con muchas máquinas, con muchas personas dedicadas a la escritura.

- ¿Para ti, la máquina de escribir estuvo en que contexto?

Nunca escribí poemas, por ejemplo. La máquina siempre estuvo en un contexto laboral. Aunque la utilicé algunas veces para escribir cartas. Escribía para mi abuelo.

- ¿Había más atención en la escritura en el período de las máquinas de escribir?

Sin duda, sin duda, porque equivocarse daba muchísimo trabajo. Había esta preocupación mayor. Otra cosa que quería comentar sobre esta preocupación. Que sucede, por lo menos en mi experiencia, yo nunca he utilizado los diez dedos para mecanografiar. Había tres o cuatro dedos ágiles, que me ayudaban a no equivocarme, además yo nunca he dejado de mirar al teclado. Era mirar el teclado y mirar lo que estas escribiendo, al mismo tiempo, es un juego en la escritura. Sinceramente, para las personas que se dedicaban exclusivamente a la escritura, no había mucho esta preocupación con el error. Miraban un lado y escribían del otro. Lo mismo pasaba con las máquina de calcular, miraban el papel y ponían lo valores.

- ¿Como fue el paso de la máquina de escribir para el ordenador, en el sentido del teclado?

Un poco tranquilo, pues mi evolución fue gradual. Salí de la máquina de escribir manual, después la eléctrica que ya tenía un teclado electrónico, después compramos un ordenador, aunque no fuera esta tranquilidad que es hoy, pues había una serie de comandos que había que generar para el trabajo con él. Hoy en día todo es más fácil y tranquilo.



**-Entrevista Taquigrafía 06/ Miljenka Pavicic (Artista, maestra de yoga. Valencia, marzo de 2013)**

Terminamos la sesión de entrevistas con un pequeño testimonio de la croata Miljenka Pavicic, sobre su relación con la máquina de escribir durante la guerra de Kosovo en la década de 1990. Juzgamos esta declaración de relevancia simbólica para nuestro trabajo pues incide con la greguería de Ramón Gomez de la Serna, “Ametralladora contra máquina de escribir” (1937), transformada en obra visual por Miguel Molina Alarcón en el proyecto del Laboratorio de Creaciones Intermedia: “Recuperación de obras pioneras del arte sonoro: de la vanguardia histórica española y revisión de su influencia actual”.

Durante la entrevista sobre la relación histórica con la máquina de escribir, Miljenka nos contó como fue vivir de joven en medio a una guerra que asolaba la región del este europeo. Según la croata, el volumen de bombas y ametralladoras en la región era inmenso, haciendo que ella y los demás de su familia se refugiasen en un bunker improvisado bajo su hogar, para garantizar la supervivencia. Lo mismo pasaba a los vecinos y parientes.

Para evitar la angustia del ruido producido por la artillería, Miljenka nos contó que se pasaba horas y horas, tecleando la máquina escribir que había encontrado en el subsuelo de su casa. En algunos momentos se dedicaba a escribir poesías y memorias, en otros se ocupaba meramente a producir ruidos mecánicos, como un intento de no escuchar lo que se pasaba fuera de su casa.

Lo que nos parece simbólico e importante de este testimonio, es la relación que se establece entre el sonido de la máquina de escribir y el sonido de la ametralladora. Para Miljenka la máquina de escribir era capaz de anular la ametralladora, disminuyendo la angustia de estar en medio de una guerra.

Cuando mencionamos a Ramón Gómez de la Serna, hacemos alusión a su greguería que habla de la ametralladora

contra la máquina de escribir. En el caso de Ramón, el arma utilizada en la guerra civil española, ha “tachado” sus letras y silenciado su máquina de escribir, o sea sus ideas y labor como periodista. En Miljenka es justo al revés. Su máquina de escribir silenciaba las bombas y ametralladoras que destrozaban la ciudad.

## **ANEXO II:**

### **PRINTSCREEN DEL ENTORNO WEB BANDCAMP DONDE ESTÁN ALMACENADOS LOS ARCHIVOS DE AUDIO CREADOS PARA ESTE PROYECTO DE INVESTIGACIÓN**

Durante nuestra investigación decidimos producir tres álbumes y depositarlos en el entorno web *Bandcamp*. Elegimos esta plataforma pues es una tienda de música en línea, además de una plataforma de lanzamiento y promoción para artistas independientes.

El formato que comporta *Bandcamp*, facilita la difusión de discos dedicados a la música experimental compuesta por artistas emergentes. Este sistema es utilizado, en la actualidad, por distintos sellos fonográficos de distribución de música *online*, también llamados netlabel.

El primer álbum está dedicado a la obra de homenaje: ***Tu corazón batiendo como una máquina de escribir*** y consta de un único tema que representa el punto inicial de nuestras propuestas de restituciones de obras sonoras en las vanguardias artísticas que citaron la máquina de escribir. La presentación de esta propuesta, tuvo lugar, inicialmente, en el Festival Nits d' Aielo i Arts, que celebró los cien años del arte sonoro en Valencia, en el 2012. Para este certamen presentamos una ponencia sobre el uso de la máquina de escribir en la vanguardia española, y una pequeña obra sonora basada en el poema *Despatx* (1928) de Maximilià Thous. Homenajeamos a su texto con la pieza: Tu corazón batiendo como una máquina de escribir.

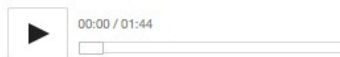
El segundo álbum hace referencia a una serie de cuatro conciertos realizados en la calle, en la ciudad de São Paulo, Brasil. Estos tracks también fueron utilizados para una pieza de audioperformance, como parte de una instalación sonora realizada para la exposición Flat Pack Art to São Paulo en la galería .Aurora

El último álbum está relacionado con las músicas y temas sonoros investigados, teniendo la máquina de escribir como elemento central de la obra. Para este álbum optamos por la presentación de los temas en orden cronológico. Partimos del primer trabajo documentado *Parade* (1917) de Erik Satie, hasta el último tema que documentamos, *Hilo* (2015) de Cabo San Roque.

**ÁLBUM 1:** *Tu corazón batiendo como una máquina de escribir.* [En línea]. Disponible: <<https://taquigrafonias.bandcamp.com/track/tu-corazon-batiendo-como-una-m-quina-de-escribir>>

## Tu corazón batiendo como una máquina de escribir

by taquigrafonias



### Digital Track

Includes unlimited streaming via the free Bandcamp app, plus high-quality download in MP3, FLAC and more.

**Buy Now** €1 EUR or more

[Send as Gift](#)

El punto inicial en nuestra propuesta de restituciones de obras sonoras en las vanguardias artísticas que citaron la máquina de escribir, tuvo lugar en el Festival Nits d' Aielo i Arts, que celebró los cien años del arte sonoro en Valencia, en el 2012. Para este certamen presentamos una ponencia sobre el uso de la máquina de escribir en la vanguardia española, y una pequeña obra sonora basada en el Poema de Maximilá Toux, Dexpatx. Homenajeamos a su texto con la pieza: Tu corazón batiendo como una máquina de escribir.

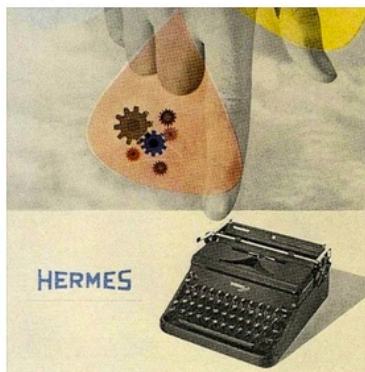
released 14 July 2015

DeCo Nascimento - Taquigrafonias

tags: [experimental](#) [arte sonoro](#) [investigación doctoral](#) [taquigrafonias](#) [Valencia](#)

© all rights reserved

[feed for this artist](#)



[Share / Embed](#) [Wishlist](#)

**taquigrafonias**

Valencia, Spain

[Follow](#)

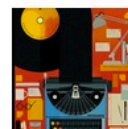
discography



[Tu corazón batiendo como una máquina de escribir](#)  
Jul 2015



[Taquigrafonias - Conciertos para máquina de escribir en el espacio público](#)  
Jul 2015



[Typewriter in music](#)  
Jul 2015

**ÁLBUM 2:** *Taquigrafonías - Conciertos para máquina de escribir y espacio público.* [En línea]. Disponible en: <<https://taquigrafonias.bandcamp.com/album/taquigrafon-as-conciertos-para-maquina-de-escribir-en-el-espacio-p-blico>>

## Taquigrafonías - Conciertos para máquina de escribir en el espacio público

by DeCo Nascimento



### Digital Album

Includes unlimited streaming via the free Bandcamp app, plus high-quality download in MP3, FLAC and more.

**Buy Now** €7 EUR or more

[Send as Gift](#)

- ▶ 1. Máquina de escribir y Laguna 04:16
- ▶ 2. Máquina de escribir y vía 06:19
- ▶ 3. Máquina de escribir y escalera pública 04:19 [info](#) [buy track](#)
- ▶ 4. Máquina de escribir y escalera pública 2 04:49
- ▶ 5. Máquina de escribir y plaza abandonada 05:20

Los tracks hacen referencia a una serie de cuatro conciertos realizados en la calle, en la ciudad de São Paulo, Brasil. Las piezas hace parte de la tesis doctoral *Taquigrafonías - Memoria e identidad sonora de la máquina de escribir y su expresión en el arte moderno y contemporáneo*, realizado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, España, bajo la tutoría de Miguel Molina Alarcón.

Estos tracks también fueron utilizados para una pieza de audio performance, como parte de una instalación sonora realizada para la exposición *Fiat Pack Art to São Paulo* en la galería *Aurora*.

released 14 July 2015

DeCo Nascimento - Taquigrafonías



[Share / Embed](#) [Wishlist](#)

taquigrafonías

Valencia, Spain

[Follow](#)

discography



Tu corazón batiendo como una máquina de escribir  
Jul 2015



Taquigrafonías - Conciertos para máquina de escribir en el espacio público  
Jul 2015



Typewriter in music  
Jul 2015

**ÁLBUM 3:** *Typewriter Music* (Música con máquina de escribir - Parte 1) [En línea]. Disponible en: <<http://taquigrafonias.bandcamp.com/album/typewriter-in-music>>

## Typewriter in music

by Uso de la máquina de escribir en la música



### Digital Album

Includes high-quality download in MP3, FLAC and more. Paying supporters also get unlimited streaming via the free Bandcamp app.

**Buy Now** name your price

**Send as Gift**

- ▶ 1. (1917) ERIK SATIE: Parade. 03:08
- ▶ 2. (1929) PAUL HINDEMITH: Neues vom Tage 01:06
- ▶ 3. (1935) RAQUEL MELLER: La taquimeca 03:08
- ▶ 4. (1939) THE RAYMOND SCOTT QUINTETTE: The Girl At The Typewriter. 02:51
- ▶ 5. (1945) PABLO SOROZÁBAL Número de la comisaría, La eterna canción 03:00
- ▶ 6. (1950) LEROY ANDERSON - The Typewriter 01:37
- ▶ 7. (1956) PEPE LUIS: Cha Cha Cha de la secretaria 03:03
- ▶ 8. (1959) BILLY FURY: Gonna Type A Letter 02:32
- ▶ 9. (1961) KRZYSZTOF PENDERECKI: Fluorescences 02:01
- ▶ 10. (1962) ELIS REGINA: Cha cha cha das secretarias 02:49
- ▶ 11. (1963) RAYMOND SCOTT: Toy typewriter 18:04



[Share / Embed](#) [Wishlist](#)

taquigrafonias

Valencia, Spain

[Follow](#)

discography



Tu corazón batiendo como una máquina de escribir  
Jul 2015



Taquigrafonías - Conciertos para máquina de escribir en el espacio público  
Jul 2015



Typewriter in music  
Jul 2015

**ÁLBUM 3:** *Typewriter Music* (Música com máquina de escribir - Parte 2) [En línea]. Disponible en: <<http://taquigrafonias.bandcamp.com/album/typewriter-in-music>>

- ▶ 12. (1964) JANIS JOPLIN & JORMA KAUKONEN: The Typewriter Tape 03:15
- ▶ 13. (1966) ENNIO MORRICONE: Svegliati e Uccidi 02:24
- ▶ 14. (1967) LES LUTHIERS: Tristeza de Manuela (Manuela's Blues). 03:58
- ▶ 15. (1970) KISHORE KUMAR & ASHA BHOSLE: Typewriter Tip-tip-tip. 04:36
- ▶ 16. (1973) TRISTRAN CARY: Divertimento (Start). 04:03
- ▶ 17. (1974) ROBERT NASVELD: Preparations for Coma. 04:20
- ▶ 18. (1976) TOM ŽÉ: Toc 01:00
- ▶ 19. (1979) MICHEL CHION: Diktat 06:35
- ▶ 20. (1980) ALTAMIRO CARRILHO: Máquina de escrever 01:44
- ▶ 21. (1982) DAVID SMYTH: Typewriter in D. 03:35
- ▶ 22. (1985) IN SPE: Typewriter Concerto in D 02:14
- ▶ 23. (1989) THE POGUES: Down All The Days 03:43
- ▶ 24. (1993) STEVE REICH: Typing Music (Genesis XVI) 02:34
- ▶ 25. (1997) JOSEP MARIA BALANYÀ: Good work for bad piano. 02:40
- ▶ 26. (1997) PLAP: Máquina de Escrever 04:05
- ▶ 27. (2009) THE BOSTON TYPEWRITER ORCHESTRA: Cornelius 03:55
- ▶ 28. (2003) JAN TRÜTZSCHLER VON FALKENSTEIN: Apparaat 3 (for typewriter, voice and computer) 06:39
- ▶ 29. (2011) OLGA BOCHIKHINA: SIGNature 03:01
- ▶ 30. (2015) HILO - Cabo San Roque 03:01

[contact / help](#)

[Contact taquigrafonias](#)

[Streaming and Download help](#)

[Redeem code](#)

## **ANEXO IV:**

TEXTO PARA LA PUBLICACIÓN DEL LABORATORIO DE CREACIONES INTERMEDIA COMO RESULTADOS DEL PROYECTO: *RECUPERACIÓN DE OBRAS PIONERAS DEL ARTE SONORO DE LA VANGUARDIA HISTÓRICA ESPAÑOLA Y REVISIÓN DE SU INFLUENCIA ACTUAL*.<sup>283</sup>.

### **LAS ESCRITURAS SONORAS DE LA MÁQUINA DE ESCRIBIR EN LA VANGUARDIA HISTÓRICA ESPAÑOLA**

André Ricardo do Nascimento  
Miguel Molina Alarcón

#### **Introducción**

La finalidad de este trabajo es presentar la máquina de escribir como un artefacto que contribuyó para el desarrollo de la memoria sonora de la modernidad, a partir sus cualidades mecánicas; que analizaremos su utilización en las primeras vanguardias artísticas españolas, además de averiguar la influencia de la máquina de escribir en el cambio del imaginario social, con la entrada de las mujeres en el mercado laboral de las oficinas en España.

Presentar la máquina de escribir como uno de los constructores de la memoria sonora de la modernidad, es asociarla al desarrollo industrial que pasaba en parte en los países occidentales de finales del siglo XIX. En España, igual que en otros países, la máquina de escribir circuló por el hogar y el trabajo, y fue un artilugio que se asoció a la vida privada, siendo parte de lo cotidiano y perteneciendo al grupo de instrumentos que representaba el avance tecnológico de la

---

<sup>283</sup> Proyecto I+D financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación [Proyecto ref. HAR2008-04687/ARTE].



modernidad. La memoria sonora a que nos referimos, en este sentido, es la responsable por retener estos sonidos muchas veces asociados a actividades afectivas, ubicando a quién escucha en una situación específica:

La memoria es una reconstrucción psíquica e intelectual que acarrea de facto una representación selectiva del pasado, que nunca es aquello del individuo solamente, sino de un individuo insertado en un contexto familiar, social y nacional<sup>284</sup>.

La memoria constituye un elemento fundamental para la identidad de la persona, y evocar la memoria sonora le involucra en su propia historia, alimentando la percepción de sí y alejándole de los demás. Las memorias personales, donde también están inmersos los sonidos, son igualmente:

[...]memorias sociales, en un doble sentido; de su construcción y de su contenido. Sin embargo, el locus de este proceso constructivo es la persona, así como el pasado de ella, que está continuamente referido en los recuerdos, aunque sus contenidos sean hechos sociales, culturales o históricos en los que la persona haya participado, como testigo o simplemente como oyente<sup>285</sup>.

Partiendo de la teoría cognitiva que dice que la memoria es un registro de nuestras percepciones,<sup>286</sup> afirmamos que la escritura es uno de los medios, para acceder a este banco de informaciones donde también están guardados los recuerdos sonoros. El teórico de sonido Michel Chion, refuerza esta afirmación cuando dice que son los poetas transmisores de recuerdos sonoros del pasado:

---

<sup>284</sup> DE SÁ, Celso Pereira. Memoria, imaginario y representações sociais. As memórias da memória social. Rio de Janeiro. Ed. Museu da República. 2005, p 73. [Traducción propia]

<sup>285</sup> *Ibidem*, p 74. [Traducción propia]

<sup>286</sup> BADDLELEY, Alan. Memoria Humana. Teoría y práctica McGraw-Hill/ Interamericana de España, S.A.U, Madrid, 1999

[...]los poetas, en todas las épocas, quienes más han hablado de los sonidos. Y gracias a ellos, el mundo sonoro de antaño, el de antes de la grabación, no ha quedado completamente engullido en el vacío en el cual, antes de 1877, desapareció todo lo que se había oído en esta tierra.<sup>287</sup>

La memoria musical también se presenta en forma de texto, pues ha sido la notación o escritura musical, que apenas comenzó a usarse desde el siglo X, responsable por conservar y difundir las composiciones. Anteriormente, el teólogo latino sevillano del siglo VII, San Isidoro de Sevilla, se lamentó, escribiendo en latín *Soni pereunt, qui scribi non possunt* (“los sonidos mueren, pues no pueden escribirse”), y encontraba precisamente en la mente sus recuerdos como una forma de conservación de estos sonidos y su muerte en el olvido, cuando “no pueden ser conservados por el hombre en su memoria”<sup>288</sup> . El sonido, de esta manera, es, además de un fenómeno físico, una percepción histórica. Está insertado en una cultura, en una localidad geográfica específica.

### **La Escritura Sonora con la máquina de escribir.**

Fue con el uso de la máquina de escribir que muchos escritores pudieron desarrollar novelas y poemas, con estructuras fonéticas, visuales y sonoras. Además, la popularización de ella animó a las personas a producir, de manera habitual, sus propios textos que por consecuencia les aproximó a la lectura:

---

<sup>287</sup> *El sonido*. 1. Barcelona: Ed. Paidós, 1999, p. 22 (Chion, 1999, p.22). La referencia debe de ir abajo, no puedes mezclar dos formas de citar. Ponla como las demás, aquí

<sup>288</sup> SAN ISIDORO DE SEVILLA citado por MOLINA ALARCÓN, Miguel, “Restituir el Patrimonio del Arte Sonoro de la Vanguardia Histórica: Reconstrucciones, versiones, revisiones, subversiones y perversiones”.en *I Congreso Internacional de Música y Tecnologías Contemporáneas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, p. 2.

Los anuncios de 1882 afirmaban que la máquina de escribir podía ser de ayuda para aprender a leer, a escribir, como la ortografía y la puntuación. [...]La máquina de escribir, funde la escritura y la composición, suscitando una actitud totalmente nueva hacia la palabra escrita e impresa<sup>289</sup>.

Con la máquina de escribir, por primera vez el escritor pudo componer, como un músico:

[...]indicar con exactitud la respiración, las pausas, la suspensión, incluso de sílabas, la yuxtaposición de partes de frases que se propone; observa que, por primera vez, el poeta tiene el pentagrama y la barra de compás que el músico ha tenido siempre<sup>290</sup>.

Para Marshall McLuhan “el poeta delante de la máquina de escribir es muy similar al músico de jazz improvisando melodías y armonías en un tema compuesto en la escena”.<sup>291</sup> McLuhan también dijo que frente a la máquina de escribir el poeta tiene el recurso de la imprenta. La máquina en esta situación funciona como un sistema de altavoces al alcance de las manos. El poeta puede gritar, susurrar o silbar y hacer muecas tipográficas al público.

Hacia 1928, el vanguardista valenciano Maximilià Thous i Llorens, escribió el poema *Despatx* que relata la labor tediosa de una oficina, la repetición infinita y la enfermedad generada por la faena ingrata. Es la máquina de escribir con su sonido particular que comanda el latido de su corazón. El poema de Thous Llorens es visual y sonoro, presenta al lector el universo de su memoria, su texto nos hace escuchar a través de sus

---

<sup>289</sup> McLUHAN, Marshal. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ed. Paidós, 1996, pp. 268-269.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 267.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 268

oídos, sentir su náusea, su dolor, nos crea el intento de imaginar la taquimeca anónima y la imagen casi surrealista que es el sol de underwood, primera máquina de escribir en tener la letra “ñ”, para el idioma castellano.

*DESPATX* [fragmento] <sup>292</sup>.

[...]inclinat, a les lletres, el teu cap,  
ton cor –tan allà endins!- saltironeja  
al ritme del teclat.

Després de cada carrereta ràpida,  
entre els passa-cantons, un bot més alt  
i toques, amb les puntes dels dits rosa.  
el sol de la Underwood.

Ja veus que res importa, ací en “la Casa”  
el teu somriure lleu.  
És tan fi i apagat que, quasi, quasi,  
no es pot dir que és res més  
que distensió d’orbiculars. Mes capta’l  
mon esperit esquerp  
-ple de neguits i basques - i, al reflect,  
distendix mon neguit. Un dia hauré  
de poposar-te, taquimeca anònima,  
que fugim del despatx i que ens anem  
a l’hora del treball (quina sorpresa !)  
a l’horta, a l’aire, al sol, al camp extens  
Tu somriuràs, al meu costat, tranquil·la,  
i jo m’inclinaré  
assedegat, a la teu somrisa

---

<sup>292</sup> THOUS LLORENS, M. *Primer recull de versos 1918-1930*. Valencia: Imp. Vicent Cortell, 1948, pp. 72-73.

per a pendre't un glop.

Otro aspecto muy importante del poema es la reivindicación sonora que hace el escritor, cuando habla de los latidos de su corazón, es que estos son generados por los sonidos del tecleo de la máquina. A través de este recurso, Thous Llorens recurre a la memoria del lector como en la descripción del espacio físico del despacho como sus aspectos sonoros, sea el sonido de la máquina, sea el latido del corazón.



Mecanógrafa en una oficina de Valencia en 1934, de la época del poema *Despatx* (h. 1928) del valenciano M. Thous Llorens.

En 1928, la revista de humor *Semanario Gutiérrez* publicó un poema que parodiaba la poesía de vanguardia, titulado *Oficina* escrito por un ficticio poeta llamado Ataúlfo Ohfer López:

*OFICINA*<sup>293</sup>,  
Tacatá, tacatá, tacatá  
taquimecas rrrrr, trimm,  
ficheros, facturas, al gerente,  
teléfono, comunica  
¡Aquí, cuarenta y uno cero seis!  
Tacatá, tacatá, tacatá,  
Mecanografía.....

---

<sup>293</sup> Poema aparecido en la sección *Crítica de libros* del *Semanario Español de Humorismo Gutiérrez*, núm. 32, Madrid, 7 de enero de 1928, p. 9

...El correo.....  
.....Ordenanzas.....  
.....Contabilidad.....  
.....¡El Libro de Firmas!

Sin decir máquina de escribir, solo alguien que la ha escuchado sabe que "tacatá" son las teclas, el "rrrrr" del tabulador y el "trimm" de la campana. Además que el ritmo del poema (de la oficina) está construido sonoramente como escribiendo con una máquina de escribir, a golpe de teclas.

Esta doble asociación sonora entre el tecleo mecánico y monótono de la máquina de escribir con lo emocional del sonido del corazón de la mecanógrafa, lo encontramos también en un libro de vanguardia de prosa y poesía titulado *Sensualidad y futurismo* (1929) de Tomás Seral y Casas, un autor introductor de la vanguardia aragonesa. En este libro se inicia con un cuento, que da título al libro, que define la "monótona canción" de la máquina de escribir como "latidos del corazón de acero cimentado".<sup>294</sup> Incluso esta relación entre humana y deshumanizada de la máquina de escribir de los despachos, cubierta con una funda negra, la caracterizará como "pequeño catafalco de ilusiones". De esta manera, sitúa a la mecanógrafa en su despacho como enajenada en esta repetición, escribiendo "tres largas horas de tecleo acompasado y monótono", que el autor Tomás Seral expresará su resultado como si fuera un poema sin palabras de puro sonido<sup>295</sup>:

Tic, tac, tic,

tac

Tic,

tac

---

<sup>294</sup> SERAL Y CASAS, Tomás. *Sensualidad y futurismo*. Industrias Gráficas Uriarte, Zaragoza 1929, p. 15

<sup>295</sup> *Ídem*.

Tic, tac, tic:  
Tic, tac,

tic, tac

tic, tac, tic, tac, tic, tac,

tac, tac

tic, tac, tic, tac, tic,

tac,tic, tac

t i c , t a c , t i c ,

tac . . . . .

Pero será el amor de Margot, la mecanógrafa, con el pintor Samuel, que hará que ella abandonase el despacho y “el gorgojo escandaloso de la máquina de escribir”<sup>296</sup>, y el pintor su estudio con sus lienzos futuristas de trapecios y espirales, para huir ambos a Londres y alcanzar esa sensualidad y humanismo, que un crítico vanguardista echaba en falta al artista en sus obras.

### **La Femenina Máquina de Escribir**

En 1927, un grupo de escritores-poetas se reunieron en el Ateneo de Sevilla para prestar un homenaje a los 300 años de muerte de Luis de Góngora y Argote, poeta y dramaturgo español del Siglo de Oro. Los escritores homenajearon a Góngora porque le consideraban un símbolo que representaba el rompimiento con el academicismo en su época.

Adriano del Valle, Pedro Salinas y Fernando Villalón, este último no perteneció directamente a la Generación de 27, sin embargo, fue contemporáneo a ella y estuvo relacionado a nombres muy importantes de esta generación y a la

---

<sup>296</sup> *Íbidem*, p. 20

organización de este evento de Homenaje a Góngora. Ambos los tres, crearon poemas dedicados a la máquina de escribir.

Adriano del Valle (también vinculado al Ultraísmo y Surrealismo español) presenta la máquina de escribir como extensión de lo femenino. La mujer que golpea la tecla con serenidad está bajo la voz masculina que recita el soneto, en un acto solemne, sin la capacidad de manejar la máquina, el hombre graba su obra literaria a través de las manos y dedos de delicados de la mujer.

*A MISS "UNDERWOOD"<sup>297</sup>*

*Lluvia pulsada por tu sangre suave,  
Lluvia de teclas, táctil alfabeto,  
las letras goteando del soneto  
con un picotear de pico de ave.*

*Tu dedo es cisne que inmergirse sabe  
desde el "Muy señor mío" al "precio neto",  
mientras pones el alma en un aprieto  
dejando que en la tecla el alma acabe.*

*Y ese "Dios guarde a usted" bajo tus manos  
cuando riges las letras en cuadrigas  
desde su escalonado graderío;*

*manos que frenan números romanos,  
pálidas manos, pálidas amigas,  
graban tu texto aquí, soneto mío.*

Fernando Villalón, al revés de Adriano Valle, utiliza en su texto una estructura marcada por humor y metáforas, donde desea que su cuerpo sea una letra de la máquina de escribir. De esta manera la mujer producirá los textos mientras sus manos pasean por el cuerpo del poeta.

---

<sup>297</sup> VALLE, Adriano del. "A miss Underwood". En: *Ágora: cuadernos de poesía*. Madrid, noviembre 1954, p. 163



Su décima, titulada *A una Underwood* (1927), remite a los objetos de la vida moderna y como pueden despertar pasión, indicando el fetiche hacía la gracilidad y belleza de la mujer frente la máquina de escribir. La mecanógrafa es joven, libre y están bajo al interés masculino. También equipara metafóricamente los sonidos de la máquina de escribir con un “pianito de juguete”:

*A UNA UNDERWOOD*<sup>298</sup>

¡Pianito de juguete!  
¡Diploma den caligrafía!  
que ha dado la cesantía  
a tantas plumas; jinete  
de mesitas de bufete  
¡a cuánta joven aplicas!  
sus oficios multiplicas,  
cual Fémina no soñó  
¡Quisiera ser letra yo  
en manos de alguna chica!

El texto de Vilallón presenta al lector la tensión sexual en la oficina algo totalmente novedoso para aquel período, pues la mujer acababa de entrar en el mundo laboral de las oficinas. Es importante aclarar que la mujer que accedía a este puesto pertenecía a clase media, sabía leer y escribir, y no estaba dispuesta a perpetuar el papel de progenitora, cuidadora de la familia y hogar, o hacer trabajos que eran considerados extensión de las actividades de la casa; como maestra o enfermera. Pero, en este momento, aunque apuntaba hacía un cambio social, la mujer fue la fuente de un flujo interminable de caricaturas, chistes, postales divertidas, fotografías en serie y textos literarios.

---

<sup>298</sup> VILLALÓN, Fernando. *Poesías completas*. Edición de Jacques Issorel. Madrid: Cátedra, 1998, p. 292

La expresión mecanógrafa apareció relativamente tarde. En Estados Unidos, previamente, para nombrar el artilugio y también a las mujeres que trabajaban en esta función se referían directamente al apodo de máquina de escribir (typewriter). Esto generó un doble sentido de la palabra, donde “tocar la máquina de escribir podría ser algo muy interesante”<sup>299</sup>, con fuerte connotación sexual.

El último poeta que relaciona la máquina de escribir a la mujer, perteneciente a la Generación de 27 es Pedro Salinas. Su poema *Underwood Girls* (1931), remite, así como Adriano Valle, la relación entre la belleza y agilidad de la mujer frente a la voz del hombre que más de una vez dicta la información. La máquina de escribir y la mujer son un solo elemento, parece no haber separación. El autor apunta ambigüedad en describir la máquina y la mujer.

#### *UNDERWOOD GIRLS*<sup>300</sup>

*Quietas, dormidas están,  
las treinta, redondas, blancas.  
Entre todas  
sostienen el mundo.  
Míralas, aquí en su sueño,  
como nubes,  
redondas, blancas, y dentro  
destinos de trueno y rayo,  
destinos de lluvia lenta,  
de nieve, de viento, signos.  
Despiértalas,  
con contactos saltarines  
de dedos rápidos, leves,  
como a músicas antiguas.  
Ellas suenan otra música:  
fantasías de metal  
valeses duros, al dictado.*

---

<sup>299</sup> ROBERT, Paul. *Sex, Lags and Typewrites: Women in office-related advertising, humor, glamour and erotica*. The Netherlands: The Virtual Typewriter Museum, 2003, p. 14 [Traducción propia]

<sup>300</sup> SALINAS, Pedro *Fábula y signo*. Madrid: Editorial Plutarco, 1931.

Que se alcen desde siglos  
 todas iguales, distintas  
 como las olas del mar  
 y una gran alma secreta.  
 Que se crean que es la carta,  
 la fórmula, como siempre.  
 Tú alócate  
 bien los dedos, y las  
 raptas y las lanzas,  
 a las treinta, eternas ninfas  
 contra el gran mundo vacío,  
 blanco a blanco.  
 Por fin a la hazaña pura,  
 sin palabras, sin sentido,  
 ese, zeda, jota, i...



*INTIMIDAD. Álbum de intimidades femeninas de la mujer española, (s. f., década de 1930). De la serie de Albums FEMINA, núm. 3. Ilustrado por C. Argelaguer e impreso por la Imprenta Layetana, Barcelona.*

Esta humanización del objeto-máquina, dando nombre propio e individual a cada tecla de la máquina, como un grado mínimo

de la escritura en la letra, personificando a cada una de ellas como “chicas Underwood”, con su propia sonoridad oral de su nombre-letra: “ese, zeda, jota, i...”.

La máquina de escribir inaugura una novedosa mirada hacia la mujer y el erotismo velado, que en estos momentos sale a la luz a través del humor. La inmersión fantasiosa en el erotismo utilizó la máquina como excusa para desnudar al género femenino y aproximar los hombres a una idea de mujer lasciva en las labores de la oficina.

Esta visión erótica de la mecanógrafa, se traslada también a buscar metáforas entre la máquina y la mecanógrafa, como en el poema *De “Buró de gran empresa”* (1926) de Rafael Laffón, un poeta vinculado a la Generación del 27 y al grupo de vanguardia de la revista *Mediodía* de Sevilla. En su poema Laffón concibe tanto a nivel musical el acto de teclear rítmicamente, como el convertir en cisne la propia máquina de escribir Underwood y en el mito de Leda a la mecanógrafa. Una referencia erótica de la mitología griega, ya que Zeus se transformó en cisne para seducir a Leda, y es como si ahora es el poeta el que seduce y le pone “en cinta” de su teoría:

*DE “BURÓ DE GRAN EMPRESA”<sup>301</sup>*

*I*

*La Underwood picotea  
su campo andante –campo inverso-;  
picotea, loca de idea,  
esta gentil ave-universo*

*II*

*Señorita: sacais un ritmo  
a la Underwood, de nueva emoción;*

---

<sup>301</sup> LAFFÓN, Rafael. De “Buró de gran empresa”. En BARRERA LÓPEZ, José María (ed.) *Mediodía Revista de Sevilla Números 1 al 14, Sevilla, 1926-1929*. Sevilla: Renacimiento facsímiles de revistas Literarias, 1999, p. 9 del núm. 4 de *Mediodía*, septiembre de 1926

*el ritmo puro de logaritmo  
de la sonata Cotización.*

*Y he dado en pensar una Leda...  
¡Renovada mitología!  
(La Underwood, ave... Y usted queda  
-Leda-, en cinta de mi teoría...)*

*III*

*Otra máquina: La Burroughs  
varonil, seca y puritana,  
dice un himno a la exactitud.*

*IV*

*Una lira de acero  
en el buró de toda gran empresa.  
Y Apolo, el moderno ingeniero...*

*Para su boca –lápiz fresa-  
Señorita, mi verso venidero.*

Curiosamente se contrasta el modelo de máquina de escribir Underwood, con la “otra máquina: la Burroughs”, quizá se refiera a la máquina de calcular, de ahí que la encuentra mas “varonil”, aunque si fuera el modelo de máquina de escribir Burroughs, esta se distinguía por ser mas compacta y silenciosa en el tecleo, de ahí que la encuentre “mas seca y puritana”. También es significativo que sea el mito de Apolo el jefe del buró, y que mueva con su música-dictado las máquinas-liras, y con ellas a sus trabajadoras y su negocio.

Los escritores colaboraron de manera contradictoria en la construcción de este imaginario de la mujer moderna. Por un lado desarrollaron novelas y poemas que contribuyeron con el cambio del imaginario social, permitiendo que las mujeres pudiesen y desearan trabajar en las oficinas, empero fueron en parte responsables por generar la visión sexual en el mundo laboral de las oficinas a partir de sus obras.

Aunque de manera discreta, los textos que relacionaban las máquinas de escribir a las mujeres en el trabajo, no solamente vendían el novedoso producto, sino que impulsaban un prototipo del género femenino, enfatizando una manera de participar activa y laboralmente en la sociedad de finales del siglo XIX, influyendo principalmente en las mujeres de la clase media.

Como herramienta artística, la máquina de escribir es provocadora, accediendo fácilmente a la memoria, sus aspectos mecánicos, tipológicos y sonoros que estimulan la imaginación, pues es la representación simbólica del cambio cultural de la modernidad. Bajo las representaciones hacia la mecanógrafa, la cantante aragonesa Raquel Meller, considerada la “reina del cuplé”, graba la canción *La más plantá* (1935), subtitulada *La taquimeca*, de los compositores Sarachaga, Ángel Hernández de Lorenzo y Bertrán Reyna. La música narra las aventuras y deseos de una taquimeca frente a las otras mujeres que no ejercen la labor en la oficina:

#### *LA MÁS PLANTÁ [La taquimeca]*

*A pesar de ser una taquimeca,  
afiliada a la checa, tengo la pretensión de lucir,  
cuando llega una verbena, en mi carne morena, el clásico  
mantón.*

*Y lo mismo que alterno en el Palace los días que me place,  
en plan de niña bien, sé endiñar,  
si es preciso, una paliza como la más castiza del barrio  
Lavapiés.*

*Y a mí, no sé por qué, me tién dentera las chicas de mi barrio,  
por postinera.*

*Y cuando paso de esta manera, "ahí va la postinera" oigo  
exclamar y es la verdad, pues no hay otra más chula ni más  
plantá.*

*Y después de salir de la oficina, un baño en la piscina*

*acostumbro a tomar, porque ya no resulta desatino  
que el sexo femenino se ponga a refrescar.*

*También voy por la tarde al bar Chicote y allí me pego un lote  
de gambas y cocktail/  
y si encuentro un pollito que me llena,  
me voy a la verbena a subir al carrusel.*

En este momento había una necesidad inmediata de generar la desterritorialización del espacio doméstico a fin de liberar a las mujeres para trabajar en el ámbito comercial. La música cantada por Raquel Meller, colaboró con el cambio del imaginario cultural en España, que ya pasaba en otros países, aunque no por ello deja de haber su resistencia por parte del entorno, como refleja también esta canción.

Reconstruir el imaginario cultural era necesario pues fue uno de los artificios utilizados por las empresas para adaptarse a los cambios generados por las nuevas estructuras capitalistas. En este sentido la máquina de escribir, fue el punto de intersección entre la necesidad política y el convencimiento de la opinión pública para que la mujer ocupara el puesto de trabajo en las oficinas.

Cuando la Remington & Sons empezó a comercializar su producto, las ventas fueron decepcionantes. Amparados por la creciente demanda laboral, se dispusieron a crear publicidad dirigida a las hijas de los hombres de negocios de la clase media, construyendo un argumento basado en que la vida de la mujer mecanógrafa era una aventura llena de atractivos. Esta premisa fue suficiente para romper con la angustia social de la mujer independiente. Uno de los primeros anuncios decía:

Ninguna invención posibilitó a las mujeres un amplio y fácil camino para el empleo rentable y conveniente como la

mecanógrafa, y que merece la consideración cuidadosa de todas “las personas creativas, reflexivas e interesadas en el tema de trabajo para las mujeres”<sup>302</sup>.

Aventuras como *la más plantá* podría incitar el deseo de algunas mujeres a abandonar sus tareas hogareñas para ingresar en el reciente mercado laboral, legitimando un nuevo modo de vida para la mujer moderna. El vanguardista Ramón Gomez de la Serna en su libro *¡Rebeca!* (1936) dice:

No hay que creer lo que escriben las mecanógrafas, sino lo que trazan en sus máquinas de coser las que cosen a máquina. En esa rotativa de sábanas está la confianza de no haber encontrado la voz de los pozos, el permiso de morir de amor, la garantía de haber negado la maternidad<sup>303</sup>.

Posiblemente dice esto Gómez de la Serna, pues la situación social en que se encontraba la mujer que trabajaba en la oficina, en aquel momento, es que ellas (las taquimecas) narraban las voces de los hombres. Por esto, aunque fuesen escrituras que salían de manos femeninas, era en las máquinas de coser que tenían la autonomía de compartir y difundir sus más íntimos pensamientos, sin la presencia del hombre. La máquina de coser es la analogía del espacio íntimo reservado solamente a las mujeres. Era esto el lugar donde podían compartir sus pensamientos más profundos.

Las mujeres modernas buscaban a este tipo del trabajo por atracción a las promesas de una vida emocionante en los negocios y la posibilidad de abandonar la responsabilidad sagrada de elevar la nueva generación. Muchas de las mujeres

---

<sup>302</sup> MANTENGA, Christopher. “La obra cultural de la chica máquina de escribir”: en *Victoriano Studies* Vol. 40, Núm. 3, 1997.

<sup>303</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *¡Rebeca!*. Espasa Calpe, Madrid, 1974.



de clase media ya no tenían el interés de trabajar en oficios estereotipados de la época, como maestra o enfermera, ocupaciones consideradas como extensión del trabajo doméstico, rompieron con la idea de permanecer tradicionalmente confinadas al hogar.

### **La máquina de escribir como “máquina progresista”**

En España pasó algo curioso en este período, las maestras en la segunda república tenían en sus manuales de la FETE-UGT, enseñanza de técnicas tanto de máquina de coser cuanto de máquina de escribir. La finalidad de estas enseñanzas era el convencimiento público, donde ellas (las maestras) estaban plenamente conectadas con las actividades hogareñas sin abandonar su mirada hacia las nuevas tecnologías.

Pero también la máquina de escribir para la mujer significaba independencia y conexión exterior más allá del mundo del hogar y del trabajo de oficina, como ha sido el caso de las escritoras. Así la novelista Emilia Pardo Bazán, cercana al Naturalismo de Zola y conocedora del Futurismo, fue de las primeras escritoras en utilizar la máquina de escribir en España, y cuando fue Presidenta de la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid en 1906, se llevó allí mismo su “máquina progresista”, que en palabras de Ramón Gómez de la Serna, se relata esa sorpresa sonora masculina de su sonar en un lugar destinado generalmente para hombres:

[...]cuyo clip clip parecía granizo en la claraboya de la biblioteca, todos un poco sobresaltados por aquella originalidad de doña Emilia. (En verano, en lo alto de la

Torre de Meirás sonaba su máquina a codorniz afónica).<sup>304</sup>



Fotografía de la escritora Emilia Pardo Bazán en su despacho de la Torre de Meirás escribiendo con su máquina de escribir de gran tambor y teclado alto.

Si hubiera sido secretaria, tal vez no hubiera extrañado ese sonido, pero en esta ocasión este teclear se convertía en afirmación de si misma como escritora y protagonista de sus actos, no al dictado de alguien superior.

La máquina de escribir, fue un símbolo de la modernidad, favoreció el aprendizaje de la escritura, desterritorializó a la mujer de clase media de las actividades domésticas, además de haber participado del desarrollo de las oficinas en las nuevas empresas capitalistas. La máquina de escribir normalizó el sistema de lectura y escritura, también suprimió las necesidades laborales de aquel período.

---

<sup>304</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Retratos y biografías II. Retratos completos (1941-1961) Obras Completas XVII*. Edición de Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 50

Esa modernidad también se reflejaba en la inclusión de la máquina de escribir como elemento dentro de la ficción literaria, como la revisión del drama *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla, que se hizo en 1924 en la Residencia de Estudiantes de Madrid, cuna de muchos autores de la Generación del 27 y del Surrealismo. Buñuel participó del reparto de la obra de teatro, anticipando el uso de la máquina de escribir como elemento integrador de la acción y complemento de la obra. Dalí fue otro artista que actuó en esa obra:

Buñuel hacía de don Juan provisto de una máquina de escribir portátil con la que despachaba la eventual correspondencia amorosa, de modo similar a como en Hamlet se cambian francos sin ningún miramiento. Se conservan también fotos de la puesta en escena que en 1924 hizo Buñuel en la residencia, de Don Juan Tenorio y en la que, como no, Buñuel interpreta el papel de don Juan, pero esta vez su rival, don Luis Mejía, era interpretado por Salvador Dalí, lo que indica que debía haber superado su timidez inicial. El título de la representación era *La profanación de don Juan*<sup>305</sup>.

Posiblemente este detalle de la máquina de escribir en don Juan, los residentes conocieran anteriormente la versión paródica anti-modernista del *Tenorio Modernista. Remembrucia enoemática y jocunda en una película y tres lapsos* (1906) de Pablo Perellada (alias "Melitón González"), donde al inicio de la obra, en un lenguaje rebuscado de neologismos y palabras inventadas, que le servía al autor para ridiculizar el Modernismo, el personaje Buttarelli concibe un don Juan que escribe cartas con una máquina de escribir:

B U T T A R E L L I « ¡ T u m b a l a r g u í d e a ! »  
«¡Piernasueltea!» ¡Hermoso! Si con este lenguaje se escribiera el Tenorio... ¡Ah! Yo, yo lo escribo, pero... poco a poco; primero pensemos la obra, vamos a verla con los ojos del intelecto. [...] «Se levanta el telón...» no, eso es

---

<sup>305</sup> GIBSON, Ian: *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal 1900-1938*, Aguilar, Madrid, 2013, p. 130

anticuado; «se atabilla el caladaris», más moderno. Lapso primero; nada de hostería, el bar; don Juan labora la carta en una máquina de escribir... tiqui... tiqui... tiqui [...]<sup>306</sup>



Representación de Don Juan Tenorio en la Residencia de Estudiantes (Madrid, 1924). Buñuel primero de la derecha y Dalí detrás.

Este detalle común en ambas versiones de sustituir la carta de amor manuscrita por la máquina de escribir, produciría una escena de humor, pero también el hecho que la carta amorosa íntima (sincera) que es sustituida por lo mecánico (deshumanizado moderno) de una máquina de escribir, potenciaría la retórica literaria de Don Juan como acto artificial a través de lo tecnológico. Fue un objeto no solo funcional, sino también cultural, que tuvo fuerte presencia en la sociedad desde finales del siglo XIX y además influyó el modo de vida y el *modus operandi* de la época.

Años después, Salvador Dalí incluirá la máquina de escribir en una de sus instalaciones surrealistas, como en su *Dream of Venus* (“Sueño de Venus”, 1939), que diseñó un pabellón para la Feria Mundial de Nueva York, donde dispuso un acuario enorme con unas amazonas sumergidas, que entre otras cosas tocaban una máquina de escribir gigante con las teclas que

---

<sup>306</sup> PARELLADA, Pablo. *Tenorio Modernista. Remembrucia enoemática y jocunda en una película y tres lapsos*. R. Velasco imp., Madrid, 1906, p. 15

flotaban como algas. Esta obra es considerada como una de las primeras instalaciones, multimedia en Estados Unidos.



Escena del acuario de Dream of Venus ("Sueño de Venus", 1939) de Salvador Dalí, donde una de las amazonas toca las teclas-algas de una máquina de escribir sumergida.

Esta visión surrealista de las teclas flotando como algas, nos recuerda varios lienzos surrealistas del pintor canario Óscar Domínguez, que hace crecer las teclas como tentáculos, como en sus obras *Souvenir de l'avenir* ("Recuerdo del futuro", 1938) y su *Composición con revólver y una máquina de escribir* (1944).



*Souvenir de l'avenir* ("Recuerdo del futuro", 1938) y *Composición con revólver y una máquina de escribir* (1944) de Oscar Domínguez

Es posible que Dalí conociera, por la época, al menos la primera de estas obras de Domínguez, ya que en su "Sueño de

Venus” incluye una réplica de la obra *Jamais* (1937) de Óscar Domínguez.

Precisamente en 1938, cuando Óscar Domínguez conoce al escritor argentino Ernesto Sábato, que por aquél entonces era físico-matemático que trabajaba en el Laboratoire Curie de París, y entre los dos idearon lo que llamaron “superficies litocrónicas”.<sup>307</sup> Con estas superficies querían representar el espacio-tiempo en el arte o cuarta dimensión. Óscar Domínguez lo llevó a la práctica en varios cuadros e imaginó otros experimentos con elementos tridimensionales sugeridos por Sábato, como yuxtaponer la Venus de Milo con un violín y el de una escultura de una mujer desnuda con una máquina de escribir, como así lo publicó Óscar Domínguez en 1942:

Si ponemos en contacto dos cuerpos tridimensionales, por ejemplo una escultura que representa una mujer desnuda y una máquina de escribir, y trazamos la superficie envolvente, esta será también una superficie litocrónica. Cabe imaginar, por otro lado que la mencionada superficie envolvente sea una materia elástica, y cabe desplazar la máquina de escribir siguiendo una curva determinada: espiral logarítmica, parábola cúbica, sinusoidal, etc... El resultado será, una vez más, una superficie litocrónica que en virtud de la existencia de complejas e inesperadas geodésicas resultará aún más inquietante”.<sup>308</sup>

Con esa expresión de “inquietante” o *anquietanz*, según la jerga de Óscar, provocaban sus “Superficies litocrónicas”<sup>309</sup>. Es

---

<sup>307</sup> SÁBATO, Ernesto. *A propósito de Óscar Domínguez*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina de Sofía, 1996, p. 13

<sup>308</sup> DOMINGUEZ, Óscar. “La petrification du temps”. En *La coquette du Monde par l'image*, junio de 1942. Texto incluido en VÁZQUEZ DE PARGA, Ana (comisaria). *Óscar Domínguez Antológica 1926 1957*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996, p. 288.

<sup>309</sup> Como ejemplo de este *anquietanz* de las “superficies litocrónicas”, el Laboratorio de Creaciones Intermedia ha llevado a cabo el experimento imaginado por Óscar Domínguez y Ernesto Sábato de la superficie litocrónica de la Venus de Milo con un violín. Realizado en el año 2012 [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pMS9AyUyvTU>

significativo que en sus ejemplos hay un elemento estático (Venus de Milo o una escultura de mujer) y otros dinámicos (violín o máquina de escribir), para representar el tiempo de los objetos.

Algunos escritores, como Pío Baroja, se sirven de la incorporación de estos objetos modernos como la máquina de escribir o el gramófono en su obra, para parodiarlos, como en su novela film *El poeta y la princesa o el Cabaret de la Cotorra Verde* (1929), que pone en escena a un pintor haciendo un cuadro cubista con estos objetos modernos:

En casa de Armando. –El pintor está haciendo un cuadro cubista: una bocina de gramófono, una máquina de escribir y dos bombillas eléctricas.<sup>310</sup>



Cuadro cubista y poema-objeto interpretados a partir del texto de Pío Baroja, realizados por Javier Palacios (cuadro) y Miguel Molina/DeCo Nascimento (poema-objeto) dentro del proyecto del Laboratorio de Creaciones Intermedia. Fotografía: Elías Pérez García.

---

<sup>310</sup>BAROJA, Pío. *El poeta y la princesa o el Cabaret de la Cotorra Verde*. Madrid: Editorial Atlántica, 1929, pp. 62-63. De este supuesto cuadro cubista el Laboratorio de Creaciones Intermedia ha hecho dos interpretaciones visuales, pintando este cuadro al estilo cubista (realizado por Javier Palacios) y un ensamblaje fusionando la bocina del gramófono con la máquina de escribir (realizado por Miguel Molina y DeCo Nascimento).

Incluso Baroja hace recitar también en esta obra un poema con onomatopeyas a un poeta dadaísta. Conoció a los vanguardistas en París y aprovecha de incluirlos en sus obras para parodiarlos. Los elementos del cuadro cubista nos hace recordar dos de los poemas de Pedro Salinas de esta época, el dedicado a las bombillas eléctricas (*35 Bujías*, 1929) y a una máquina de escribir (*Underwood Girls*, 1931), que ya comentamos.

También en géneros populares como el sainete, se incluyó en escena la máquina de escribir en situaciones de humor, es el caso de *Como se hace un hombre* (1924), sainete en dos actos de Emilio G. del Castillo y J. Bergua (texto) y Jacinto Guerrero (música). En el cuadro segundo anotan que en escena debe haber una “máquina de escribir real, en su mesita y silla de la misma”, que sonará cuando una de las protagonistas oye que se ha suicidado uno de los personajes y se siente culpable:

*¡Dios mío! ¿Será verdad lo del suicidio y  
le tendré toda la vida sobre mi conciencia?  
Ahora que yo era casi feliz, sale este con  
esas ideas... Las teclas que tiene una que  
tocar en esta vida! (Se pone a escribir a  
máquina muy deprisa...)*<sup>311</sup>

Es curiosa la asociación de palabras como la aceleración de la máquina de escribir con la taquicardia del corazón y las teclas.

---

<sup>311</sup> DEL CASTILLO, Emilio G y BERGUA, J. *Como se hace un hombre*. Madrid : L. Rubio, 1924.  
[en línea] Disponible en: [https://archive.org/stream/cmosehaceunhombr2373guer/cmosehaceunhombr2373guer\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/cmosehaceunhombr2373guer/cmosehaceunhombr2373guer_djvu.txt)



Hay también otro sainete aflamencado *La eterna canción* (1945)<sup>312</sup> con música de Pablo Sorozábal y texto de Luis Fernández de Sevilla, adscrito este a la Generación del 27.. Uno de los aspectos a destacar de esta obra está en la escena de la comisaría donde se les toma declaración a los protagonistas después de ser detenidos y se combina el sonido de las teclas de la máquina de escribir real con la voz y la orquesta. Siendo esta una de las primeras composiciones, después de la de Erik Satie en *Parade* (1917) de incluir los propios sonidos de la máquina de escribir con la orquesta. El compositor Sorozábal lo deja señalado en su partitura, mezclando voz, orquesta y máquina de escribir.

Extracto de la partitura de la escena de la comisaría del sainete *La eterna canción* (1945) compuesta por Pablo Sorozábal. Es de destacar que en la partitura incluye los sonidos de la máquina de escribir como parte de la instrumentación (ver parte superior derecha).

Esta intención de incluir rítmicamente los sonidos de la propia máquina de escribir de forma musical, la encontramos años antes en España, también en un contexto cómico, en el artículo ilustrado *¡Yo quiero ser cómico! De cómo estuve a punto de ser la primera figura de la escena* (1930) del periodista, cineasta y dramaturgo Francisco Ramos de Castro. En este artículo cuenta como él iba a interpretar a un “mecnógrafo flamenquillo” y que en una de las escenas le dictan una carta que debía interpretar con un ritmo musical:

<sup>312</sup> SEVILLA, Luis F. [letra] y SOROZÁBAL, Pablo [música]. *La eterna canción. Sainete lírico en dos actos* [partitura]. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1945.

Valeriano, el «marqués de Matute», nuevo rico, había de dictarme una carta, que yo debía apostillar con chulerías y detalles cómicos, tales que el de dar a los espacios con el codo y teclear a tiempo con el ritmo de «una copita... ¡de Ojén!».<sup>313</sup>



Escena de Valeriano dictando una carta al “mecnógrafo flamenquillo”, que debía teclear al ritmo de «una copita... ¡de Ojén!». Del artículo *¡Yo quiero ser cómico!* (1930) de Fco. Ramos Castro.

Pero no siempre los sonidos de la máquina de escribir han sido asociados a lo erótico o lo cómico, sino a otras significaciones, como por ejemplo en la defensa de la cultura. Este es el caso de Ramon Gómez de la Serna, exiliado a la Argentina nada mas comenzar la Guerra Civil Española, que desde allí escribió uno de sus artículos sobre esta guerra, enfrentando metafóricamente (y sonoramente) la “ametralladora contra máquina de escribir”, como es en su artículo titulado *Actualidad de la ametralladora* (1937):

“[...]No nos dejemos ganar por la gracia perniciosa de la ametralladora. Situemos bien la contradicción que

---

<sup>313</sup> RAMOS DE CASTRO, Francisco. “¡Yo quiero ser cómico! De cómo estuve a punto de ser la primera figura de la escena”. En *Crónica*, 19 de octubre de 1930, s. p.

representa la ametralladora libre, que es algo así como ametralladora contra máquina de escribir. La ametralladora cuando se le oye sin dejarse llevar de su fiereza, todavía independiente el espíritu en medio de su trastrastras, como un eliminador espiritual y sentimos que va tachando las palabras<sup>314</sup>

Es muy significativo este paralelismo sonoro y simbólico entre estos dos objetos, mientras la máquina de escribir teclea palabras, cultura y pensamiento, la ametralladora tacha palabras, las ideas y la vida.



Interpretación visual de la frase “Ametralladora contra máquina de escribir” (1937) de Ramón Gómez de la Serna. Realización Miguel Molina Alarcón. Fotografía: Elías Pérez García.

La máquina de escribir estuvo con Ramón Gómez de la Serna continuamente en su creación literaria, como eran en sus Greguerías, un género literario inventado por él que las definió en 1912 con una ecuación matemática: “Greguería =

---

<sup>314</sup>GÓMEZ DE LA SERNA. “Actualidad de la ametralladora”. *La Nación*, Buenos Aires, 9 de mayo de 1937, p. 9. Citado por GRECO, Martín. “Un ser de otro mundo: Ramón Gómez de la Serna en Argentina”. En GRECO, Martín (org.). *La penosa manía de escribir : Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir, 1940-1956*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2009.

metáfora + humor”.<sup>315</sup> Las greguerías son textos breves semejantes a aforismos, que generalmente constan de una sola frase expresada en una sola línea, que expresan, de forma aguda y original, pensamientos filosóficos, humorísticos, pragmáticos, líricos, o de cualquier otra índole. Entre sus miles de greguerías que concibió a lo largo de su vida, hay muchas de ellas que tienen como protagonista la máquina de escribir y curiosamente en muchas de ellas prevalece la memoria sonora sobre la visual, en su asociación de ideas:

-En la máquina de escribir sonrío la dentadura postiza del alfabeto;

-Hay unas hojas de árbol que con el viento suena a tecleo de máquina de escribir;

-Escribir a máquina: clavar palabras en el papel;

-En el silencio del patio ha nacido una nueva máquina de escribir;

-La ametralladora suena a máquina de escribir de la muerte;

-La lluvia cree que el paraguas es su máquina de escribir;

-En las máquinas de escribir el alfabeto baila la jota;

-La máquina de escribir en la casa de empeños despacha cartas de melancolía.<sup>316</sup>

Lo que hace Ramón de la Serna es construir a través de sus textos una imagen distinta para la máquina, accediendo a la memoria afectiva del lector para presentar novedosas

---

<sup>315</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Ramonismo VI. Total de greguerías (1926-1962). Obras Completas VI.* Edición de Pura Fernández y Dirigida por Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2013, p. 53.

<sup>316</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Ramonismo VI. Total de greguerías (1926-1962). Obras Completas VI.* Edición de Pura Fernández y Dirigida por Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2013

utilizaciones y situaciones en lo cual estarían metidas dichas máquinas.

## **Conclusiones**

El ritmo de la máquina de escribir era más veloz, más ruidoso y más urbano apuntando hacia al futuro. La escritura frenética y estandarizada, podría ser sustituida por la lentitud que necesitaba el documento en recurrir las distancias por el servicio postal. Con sus características particulares indicó la presencia de la revolución industrial en el hogar, estuvo en el cine, en la música y en las artes, su utilización fue longeva, demostrando la imposibilidad de imaginar el espacio de la oficinas sin las mecanógrafas tecleando para producir documentos y sonidos sin parar.

La máquina de escribir fue el resultado de la industrialización en las oficinas, colaborando para la construcción de la memoria histórica de aquél espacio y contribuyendo para la identidad cultural que ejerce influencia hasta hoy sobre la sociedad occidental. Con la mecanización de las funciones de la oficina se ha reducido los costos por concepto de empleados y está directamente relacionada con la entrada de la mujer en estos puestos de trabajo.

Escuchar el sonido de la máquina de escribir recupera el recuerdo serial inmediato de secuencia de palabras o situaciones: la similitud del sonido produce un recuerdo inmediato, mientras que el significado tiene poco efecto. Sus sonidos-ruídos cruzaban el espacio, aunque estuviesen confinados en una zona como la habitación privada u oficina, llegaba a los oídos de distintas personas indicando la

existencia de un lugar dedicado a la escritura y conectado con actividades indicando el futuro.

Los escritores y artistas españoles de las vanguardias utilizaron la máquina de escribir en sus obras por toda la carga simbólica que tenía el artilugio, ella no solamente representaba la escritura a través del tacto, sino fue uno de lo más importantes símbolos culturales de la sociedad moderna.

## Referencias bibliográficas del texto:

BADDLELEY, Alan. *Memoria Humana. Teoría y práctica* McGraw-Hill / Interamericana de España, S.A.U, Madrid, 1999

BAROJA, Pío. *El poeta y la princesa o el Cabaret de la Cotorra Verde*. Madrid: Editorial Atlántica, 1929

BARRERA LÓPEZ, José María (ed.) *Mediodía Revista de Sevilla Números 1 al 14, Sevilla, 1926-1929*. Sevilla: Renacimiento facsímiles de revistas literarias, 1999,

CHION, Michael, *El sonido*. Barcelona: Ed. Paidós, 1999

DE SÁ, Celso Pereira. *Memoria, imaginario y representações sociais. As memórias da memória social*. Rio de Janeiro: Ed. Museu da República. 2005

DOMINGUEZ, Óscar. "La petrification du temps". En *La coquette du Monde par l'image*, junio de 1942. Texto incluido en VÁZQUEZ DE PARGA, Ana (comisaria). *Óscar Domínguez Antológica 1926 1957*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996

GIBSON, Ian: *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal 1900-1938*, Aguilar, Madrid, 2013,

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Ramonismo VI. Total de greguerías (1926-1962). Obras Completas VI*. Edición de Pura Fernández y Dirigida por Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2013

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *¡Rebeca!*. Madrid: Espasa Calpe, 1974

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Retratos y biografías II. Retratos completos (1941-1961) Obras Completas XVII*. Edición de Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004

GRECO, Martín (org.) *La penosa manía de escribir: Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir, 1940-1956*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2009

MANTENGA, Christopher. "La obra cultural de la chica máquina de escribir": en *Victoriano Studies 40. Volumen de Estudios Victoria 40*, Número 3, 1997

MCLUHAN, Marshal. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ed. Paidós, 1996.

MOLINA ALARCÓN, Miguel, "Restituir el Patrimonio del Arte Sonoro de la Vanguardia Histórica: Reconstrucciones, versiones, revisiones, subversiones y perversiones". En *I Congreso Internacional de Música y Tecnologías Contemporáneas*. Sevilla: Edita Universidad de Sevilla, 2006

RAMOS DE CASTRO, Francisco. "¡Yo quiero ser cómico! De cómo estuve a punto de ser la primera figura de la escena". En *Crónica*, 19 de octubre de 1930

ROBERT, Paul. *Sex, Lags and Typewrites: Women in office-related advertising, humor, glamour and erotica*. The Netherlands: The Virtual Typewriter Museum, 2003.

[s. a.] "Crítica de libros". En *Semanario Gutiérrez*, nº 32 Madrid 7 de enero de 1928

SÁBATO, Ernesto. *A propósito de Óscar Domínguez*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina de Sofía, 1996

SALINAS, Pedro *Fábula y signo*. Madrid: Editorial Plutarco, 1931.

SERAL Y CASAS, Tomás. *Sensualidad y futurismo*. Zaragoza: Industrias Gráficas Uriarte, 1929.

SEVILLA, Luis F. [letra] y SOROZÁBAL, Pablo [música]. *La eterna canción. Sainete lírico en dodds actos* [partitura]. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1945.

THOUS LLORENS, M. *Primer recull de versos 1918-1930*. Valencia: Imp. Vicent Cortell, 1948

VALLE, Adriano del. "A miss Underwood". En: *Ágora: cuadernos de poesía*. Madrid: noviembre, 1954.