

Minuta de las sesiones de escucha en torno a la obra sonora de Ulises Carrión

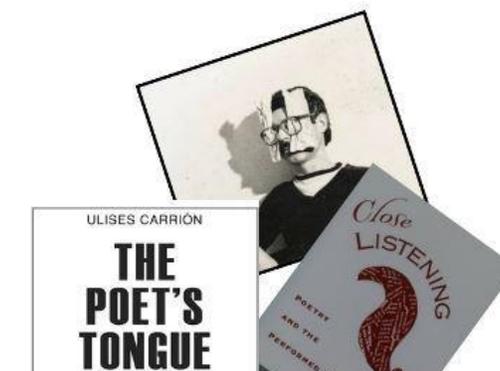
Por Sebastián Maldonado

Introducción

Poética Sonora MX tuvo dos sesiones virtuales de escucha el 23 de abril del 2021 y el 4 de mayo del 2021, guiada por quien suscribe, para dialogar y analizar, en conjunto, las piezas sonoras del artista y escritor mexicano Ulises Carrión (Veracruz 1941 – Ámsterdam 1989). En la primera sesión, las piezas presentadas fueron “Poema”, “Three Spanish Pieces” y “First Spanish Lesson”, mientras que en la segunda se dialogó principalmente sobre “Hamlet for Two Voices”. Todas estas piezas incluidas en el álbum *The Poet’s Tongue* (1977). El siguiente texto retoma lo dialogado en ambas sesiones de escucha que se llevaron a cabo vía remota, así como las notas preparadas previamente para dicho diálogo.

Sesión de escucha

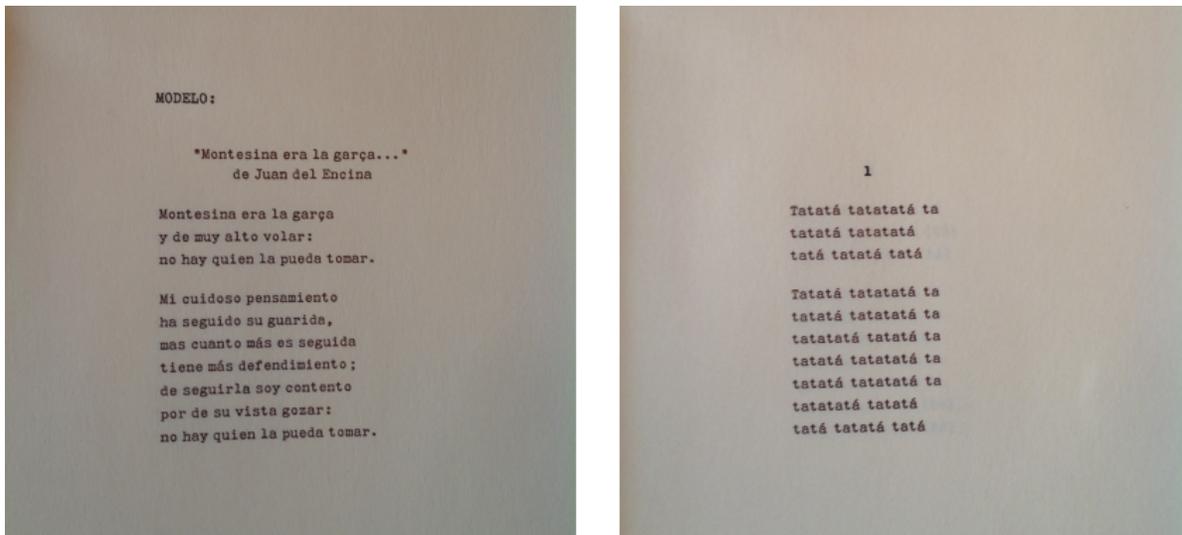
23 abril 2021



El primer objetivo fue presentar la trayectoria artística tan versátil que tuvo Carrión, para aproximarnos a sus piezas sonoras y entenderlas en el marco de su poética,

sus recursos y sus búsquedas. Generalmente, el documento sonoro suele considerarse como un material accesorio o complementario al texto escrito, atribuyendo a este último una jerarquía mayor, sobre todo en un contexto condicionado por la imprenta. Sin embargo, en esta sesión se estudiaron las obras sonoras de Carrión en el marco del contexto artístico del resto de su obra, pero sobre todo se valoraron las piezas sonoras como exploraciones originales, cada una con su propio contenido y recursos, que son más que un simple reflejo complementario de la obra escrita por Carrión.

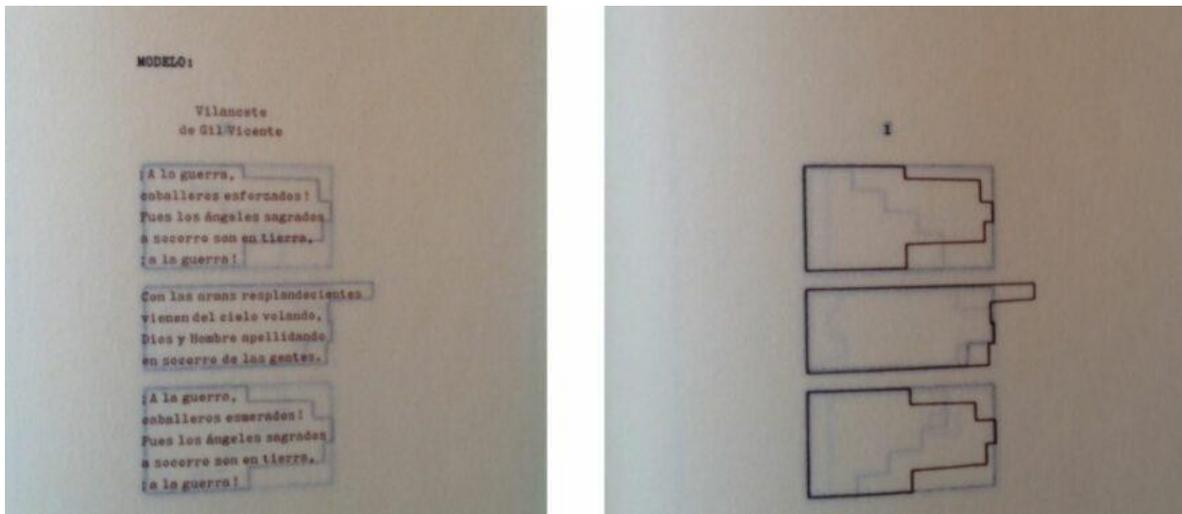
No obstante lo anterior, se consideró pertinente partir de sus escritos experimentales que demuestran una inclinación por el arte conceptual, particularmente aquellos contenidos en *Poesías* (1972), presentados originalmente en versión mecanográfica y reeditados en versión facsimilar en 2007 por Taller Ditoria. Esto permitió establecer nexos y analogías a nivel de su interés por los recursos y estructuras que se desprenden de una unidad textual, sea un poema, una obra dramática o un texto narrativo. Para este proceso es fundamental reconocer su manera de evidenciar las formas que adoptan estos discursos, incluyendo los elementos aparentemente accesorios como los signos de puntuación o, para el teatro, las acotaciones y los nombres de los personajes, y que operan como “reescrituras” o reelaboraciones de una obra. Asimismo, puede verse su interés en el “medio” en sí, a partir de su materialidad y su técnica, lo cual incluye los procesos artesanales de hacer impresiones, además de su interés por la inscripción y edición en técnicas y formatos contemporáneos para él.



Ejemplo de la conversión que hace Carrión de un poema de Juan de la Encina (izquierda), en una versión que reproduce y remarca exclusivamente su ritmo y acentos a partir de un tarareo (derecha).

(*Poesías*, Taller Ditoria, 2007)

Cabe mencionar que este tipo de intereses están presentes, en mayor o menor medida, en lo que podría denominarse su manifiesto: *El arte nuevo de hacer libros* (1974), donde confirma que “la palabra impresa está presa en la materia del libro”. De forma análoga, cabría preguntarse hasta qué punto esto vale para la materialidad de dispositivos de grabación como una cinta magnética o un disco de acetato, donde la expresión vocal también queda de alguna forma registrada y fijada, y en qué medida la palabra es capaz de reproducir desde ahí versiones sonoras similares a las expuestas en la serie de *Poesías*. *The Poet's Tongue* revela, en sus diversas exploraciones, que las preocupaciones generales de Carrión sobre el arte de la literatura, vistas desde su materialidad, también atraviesan lo sonoro: desde la forma de tematizar y enumerar las revoluciones de un disco en el acto mismo de su girar, hasta la manera de parodiar cursos de aprendizaje de una lengua a partir de una cinta magnética, por mencionar dos ejemplos.



Ejemplo del trabajo de Carrión sobre un poema de Gil Vicente como modelo (izquierda), para delinear la forma y contorno de las distintas estrofas, que deliberadamente se traslucen gracias al uso de un papel fino, relativamente transparente (derecha). (*Poesías*, Taller Ditoria, 2007)

Continuando con la faceta ensayística-creativa, se reconoce su alta sensibilidad, su sentido crítico y a la vez provocativo-reflexivo en textos como los recopilados en *El arte nuevo de hacer libros* (ed. de Juan J. Agius, CONACULTA/ Tumbona 2012), derivados de la publicación de ensayos y artículos recogidos por él y presentados en 1980 bajo el título *Second Thoughts* (Void Distributors, Amsterdam). Todo ello sin olvidar sus años como librero y gestor de actividades artísticas no menos provocadoras, en la librería-galería Other Books and So que dirigió en Ámsterdam de 1975 a 1979.

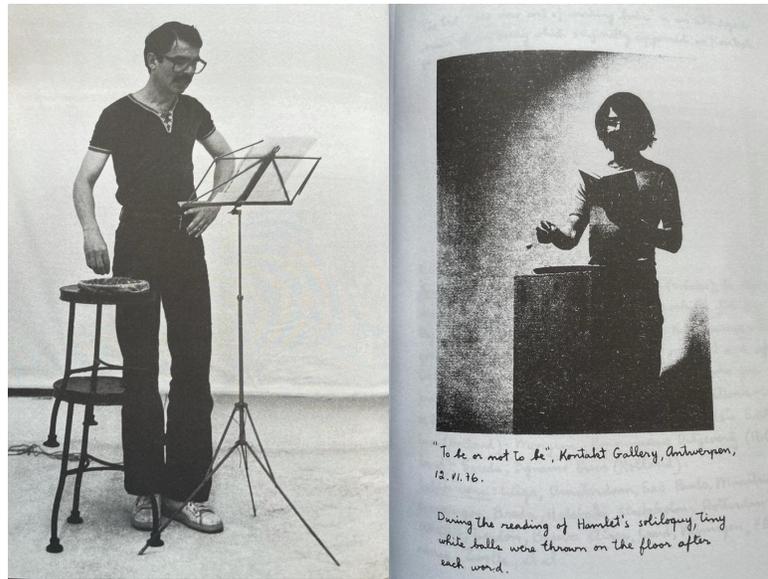
Por el lado del performance, apoyados en imágenes como aquellas en el libro de Martha Hellion, *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?* (UNAM/ CONACULTA/ Turner 2003), al igual que algunas tomadas del catálogo de la exposición *Ulises Carrión. Querido lector. No lea* en el Museo Reina Sofía (2016, recreada en México en el Museo Jumex en 2017), se reconoce una inclinación por un discurso intermedia a la manera de artistas del grupo Fluxus de quienes fue amigo y coetáneo. Carrión se apoya en diversos elementos y aparatos para sus performances, como el uso de un lápiz en la boca, o de un soporte escrito para reforzar la idea de una "lectura". Su gestualidad corporal al parecer siempre se muestra contenida, seria, sobria. Esto, más que resaltar un carácter histriónico de la

representación, busca centrarse en la voz y su potencial expresivo-comunicativo de tipo lingüístico (con énfasis en la sintaxis, la fonética y la fonología).

De hecho, en los gestos de esas fotografías, lo mismo que en la voz de Carrión desde las grabaciones sonoras, se percibe a un artista más bien tímido, moderado y calculador, en vez de excéntrico e improvisatorio, como se podría prestar para un performance.

En cuanto a la sesión de escucha grupal, intentamos seguir algunas pautas sugeridas por Charles Bernstein en el libro *Close Listening* (Oxford 1998), como la idea de adjetivar la experiencia sonora. Casi todos los integrantes del grupo remarcaron la seriedad del performance vocal de Carrión. Sin embargo, esto no apunta a una falta de expresividad por parte de su creador e intérprete, sino se enfoca en otras características y requerimientos de una pieza, por ejemplo, la repetición y variación léxico-sintáctica de una fórmula, o la concentrada y casi mecánica recitación alternada de nombres de los personajes de un guion teatral, en un acto performativo que parece carente de toda emotividad.





Imágenes tomadas de Guy Schraenen, *Ulises Carrión. Querido Lector. No Lea* (Reina Sofía, 2017)

The Poet's Tongue

Concentrándonos ya en la grabación, llama la atención que el título hace un guiño a la antología *The Poet's Tongue. Anti-Academic Anthology* (1935) del poeta británico W.H. Auden. Aunque hasta ahora la crítica no parece haber resaltado una conexión evidente entre ambas obras, esta alusión en el título no parece gratuita por parte de Carrión, quien comparte el espíritu “anti-académico” y contestatario de su antecesor, este último con una actitud crítica hacia la poesía inglesa tradicional y con un afán exploratorio de nuevas formas de pensar y hacer arte. Además, esta coincidencia no resulta casual si se toma en cuenta el interés que despertó la figura de Auden en esos años entre los lectores mexicanos. En 1977 la [Revista de la Universidad de México](#) le dedicó casi un número completo publicando, por ejemplo, su ensayo “Las palabras y la palabra”, sus apuntes y notas breves tipo aforismos, y las semblanzas que de él hicieron Eugenio Montale y Stephen Spender (Vol. XXXII, no. 2, octubre 1977, pp. 1-24 y 41-42). El mismo año, Carrión publicó su cassette en Europa, donde radicó desde inicios de los años setenta (incluso vivió algunos años en el Reino Unido, mientras realizaba sus estudios de maestría en Leeds, por lo que

puede asumirse que tuvo un contacto cercano con la obra de Auden y con esta antología en particular).

El título del poemario de Auden claramente pone énfasis en el artilingüo de la “lengua”, no sólo como otra manera de referir al lenguaje, sino también como un órgano nodal que participa de la articulación verbal, lo cual, para el caso del cassette de Carrión, adquiere sin duda un sentido particular. Además, en el prólogo, Auden resalta la importancia de la palabra oral como la herramienta más valiosa de la poesía:

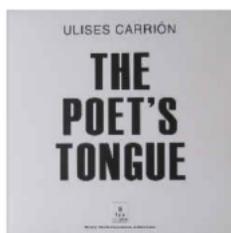
Of the many definitions of poetry, the simplest is still the best: ‘memorable speech.’ That is to say, it must move our emotions, or excite our intellect, for only that which is moving or exciting is memorable, and the stimulus is the audible spoken word and cadence, to which in all its power of suggestion and incantation we must surrender, as we do when talking to an intimate friend. (*The Poet’s Tongue* G. Bell & Sons LTD 1962 p. v)

[De las muchas definiciones de poesía, la más simple sigue siendo la mejor: “un discurso memorable”. Es decir, debe mover las emociones, estimular el intelecto, pues eso que mueve las emociones o es estimulante resulta memorable, y el estímulo es la palabra hablada y la cadencia audible, ante cuyo poder de sugestión y encanto nos debemos rendir, como cuando hablamos con un amigo íntimo.] [Traducción propia]

En esa aseveración podemos trazar un doble punto de cruce con Carrión. Por un lado, enfatiza la importancia de la enunciación oral como un componente fundamental, si no es que central, de la poesía y, por otro lado, cuestiona la forma en la que se configura y se entiende la forma poética en el sentido tradicional, como también lo anuncia el subtítulo del poemario.

Un aspecto importante que es necesario indagar atañe a la materialidad de las piezas. En un principio, las obras recogidas en *The Poet’s Tongue* se distribuyeron en

formato de cassette, editado por Guy Schraenen, editor, galerista, coleccionista de objetos como fanzines, además de escritor británico radicado en París, quien fuera amigo de Carrión. Conocer más sobre la relación entre ambos nos podría dar más información sobre las condiciones en las que se editó el cassette, y si hubo otros materiales grabados pero no publicados. Asimismo, cabe preguntarse sobre el orden que se dio a las piezas en este formato. El que se pensaran contenidas en un cassette (luego reeditado en formato de LP), de entrada, también nos debería hablar de una conciencia acerca del espacio de grabación en cada lado de la cinta, es decir, de un tiempo medido y acotado. Esto podría tener implicaciones, si no para la edición de las piezas en lo que toca a su duración (que oscila considerablemente, entre los dos y los más de quince minutos), al menos sí en su secuencia y organización.



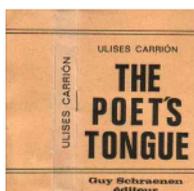
Ulises Carrion – The Poet's Tongue

Label: [Alga Marghen – plana-C 24VocSona086](#)
 Format: [Vinyl, LP, Limited Edition, Reissue](#)
 Country: [Italy](#)
 Released: [2012](#)
 Genre: [Non-Music, Stage & Screen](#)
 Style: [Poetry, Spoken Word](#)

Tracklist

A1	Hamlet, For Two Voices	15:36
A2	Aritmetica	5:19
B1	Three Spanish Pieces	7:21
B2	Poema	1:57
B3	First Spanish Lesson	7:13
B4	45 Revoluciones Por Minuto	3:59

Presentación de The Poet's Tongue, con el contenido organizado por su duración en ambas partes del cassette. Toma de pantalla extraída de Discogs (consulta enero de 2022)



Más imágenes

Ulises Carrión – The Poet's Tongue

Sello: [Guy Schraenen Éditeur – GSCH 011](#)
 Formato: [Cassette, Limited Edition](#)
 País: [Belgium](#)
 Publicado: [1977](#)
 Género: [Non-Music, Stage & Screen](#)
 Estilo: [Poetry, Spoken Word](#)

Lista de Títulos

A1	Hamlet, For Two Voices	15:36
A2	Aritmetica	5:19
B1	Three Spanish Pieces	7:21
B2	Poema	1:57
B3	First Spanish Lesson	7:13
B4	45 Revoluciones Por Minuto	3:59

Presentación de The Poet's Tongue en LP, con el contenido organizado por su duración en ambas caras del disco. Toma de pantalla extraída de Discogs (consulta enero de 2022)

No obstante, es poco lo que se conoce y se tiene documentado respecto a la concepción del cassette, salvo por lo que relatada Martha Hawley en su ensayo “Jacaranda Ulises Carrión y el sonido” (publicado en el libro editado por Hellion (2003, 85-91), y por el crédito que se da a que las grabaciones fueron realizadas en estudio, en el Instituut voor Sonologie en Utrecht, entre septiembre y octubre de 1977.

Cabe mencionar que es la propia Hawley quien participa en una de las piezas, “Hamlet, for Two Voices”, siendo la única de toda la colección donde Carrión se deja acompañar e interactúa con una segunda voz (sin contar la voz que canta boleros en “45 revoluciones por minuto”).

*

En cuanto a la temática de dichas piezas, Carrión parecía muy interesado en el proceso de traducción y transposición, así como en todo aquello que ocurre en esa transición entre diversos medios, tanto por lo que se gana como por lo que se pierde en las adaptaciones. Un ejemplo es [“Poema”](#) (1:57 min.), la más breve de las piezas. En ésta puede reconocerse una necesidad por “re-presentar” la estructura del poema en lugar de su contenido, pero, al hacerlo, evidencia cómo dicha estructura es parte del propio contenido. Así, lo que ocurre a nivel de la

enunciación verbal es la mera descripción de un poema determinado a partir de nombrar y enumerar sus componentes: “título”, que se compone a su vez por una serie de “palabras” –sin que se revele cuál es exactamente, contrario a lo que ocurre con algunos textos de *Poesías*, donde se llega a indicar no sólo al autor sino que se reproduce íntegramente el texto original, antes de proceder a las variaciones fragmentadas y deconstruidas–. Luego, menciona al “texto”, dividido en “estrofas” y éstas en “versos”, siempre enunciando primero la unidad mayor para luego detallar las unidades menores que la integran, siguiendo siempre el orden de la estructura, así como de la lectura: de arriba hacia abajo. Contrariamente a la experiencia visual, aquí los bloques o unidades de sentido estructural se experimentan gracias a la repetición y secuenciación casi mecánica, taxonómica, donde importa, ante todo, el ritmo verbal, despersonalizado y objetivo del recuento, por lo que no se percibe una modulación de la voz.

“En la otra literatura el mensaje es falsamente plural. El autor transmite un mensaje, y cada lector recibe un mensaje diferente que es, cada vez y en cada caso, un mensaje. En cambio las estructuras (pero insisto, puestas en claro, en movimiento, y en contacto con otras) no transmiten un mensaje sino cualquiera. Muchos. Todos. Y ninguno a la vez. Contienen su propia negación [...]

Ulises Carrión, 22 de Octubre, 1972”

Ulises Carrión en una carta a Octavio Paz. Citado en *Mudanza* de Verónica Gerber Bicecci, pp. 41-2

En [“Three Spanish Pieces”](#) (7:21 min.), Carrión nos presenta el diálogo entre Antonio y Enrique planteado bajo la estructura del *call and response*. El mismo texto, a manera de juego infantil, es repetido de forma “cifrada”, introduciendo unidades silábicas entre las palabras de manera sistemática (ej. “Sipi quieperpes ipir apa Mepexipicopo, tiepe nepes quepe topomapar epel apavipon”, frase con la que inicia la pieza). Éstas, a su vez, llevan a partes del cuerpo textual a desarrollar tonalidades más graves o agudas, según las sílabas empleadas, y la entonación casi

coloquial pero con un toque también humorístico. Se tematizan incluso aspectos de ejercitar la lengua, al tiempo que se despliega esa especie de trabalenguas cuyo código es posible descifrar en la escucha a partir de las primeras palabras enunciadas.

Algo similar ocurre en [“First Spanish Lesson”](#) (7:13 min.), de cierta inspiración ionesciana del teatro del absurdo, y vinculada, a su vez, a los formatos de los libros de idiomas o, más precisamente, “manuales de conversación”, con diálogos acartonados, no demasiado funcionales ni comunes de encontrar en la vida real. En esta pieza también se repite la estructura de pregunta-respuesta con las correspondientes variantes de frases interrogativas y afirmativas, tanto en su negación como en su confirmación. Las secuencias se alargan al grado de generar cadenas léxicas cada vez más largas, complejas y encajonadas (a la manera de cajas chinas), donde se pierde el sentido de lo que se quiere comunicar. Ello dado que, en el nivel léxico-semántico, entre dobles y triples negaciones y afirmaciones, las palabras y frases dejan de ser lógicas y transparentes, convirtiéndose en algo así como “cáscaras sonoras desprovistas de sentido”. A lo largo de la pieza, sin embargo, la voz parece responder a una lógica que la hace proyectarse como ecuánime, desapasionada, en el dominio de lo que enuncia, y sobre todo sin perder su gesto expositivo, de carácter docente, como reforzando las modulaciones ascendentes en las preguntas, y descendentes en las respuestas.

En cuanto a [“45 revoluciones por minuto”](#) (3:59 min.), el discurso se despliega en dos niveles: en el primero, la voz de una mujer canta un bolero acompañada de música; en el segundo, la voz de un hombre que confirma la rotación del disco en movimiento sobre el tornamesa, acto que claramente ocurre en un tiempo-espacio distinto al de la canción grabada. Mientras que la voz femenina resulta emotiva, apasionada, la masculina se vuelve mecánica y, a medida que los números ascienden, apenas logra mencionar a la misma velocidad la numeración correspondiente. Su enunciación se vuelve atropellada, nuevamente como enfrentando una especie de trabalenguas a gran velocidad. El contraste entre estos dos planos sonoros simultáneos, uno vinculado al discurso emotivo de lo que se reconoce como un bolero, el otro con la voz que representa el movimiento técnico del dispositivo en un sentido material, no permite fijar la atención de la escucha

enteramente en uno ni en otro, sin saber cuál es el fondo y cuál la forma. No obstante, en su devenir la pieza ofrece una sonoridad casi hipnótica con la que la escucha comienza a fluir, ya sin resistencia. Al llegar a la revolución por minuto 156, la voz de Carrión casi falla en articular la cifra, pero se mantiene hasta cerca de la 167ª, donde la pieza comienza a apagarse en un *fade out*, dando la impresión de que podría seguir indefinidamente.

Por último, nos centramos en [“Hamlet, for Two Voices”](#) (15:36 min), la cual evidencia la estructura del drama shakespereano. Lejos de recrear los contenidos y actuar los diálogos, las voces de Martha Hawley y Carrión marcan las intervenciones de cada personaje a lo largo de toda la obra con la sola enunciación de sus nombres (aunque en un inicio uno pudiera imaginar que sólo se trata de una escena en particular). La alternancia entre la voz masculina y la femenina se da sin importar el género del personaje a quien se refieren. El pretendido “diálogo” entre voces, a manera de un ping-pong, parece radicar en no perder el ritmo ni la velocidad de esa secuencia de nombres. En ambos casos, las voces no cambian de registro ni de altura ni de énfasis, se mantienen en un plano “distante”, escueto, pero articulado —además— en inglés (en el caso de Carrión se percibe el acento de no ser hablante nativo y contrasta con el de Hawley). En esta transposición cabe también preguntar qué se pierde al omitir los parlamentos como tal, qué se gana o transparenta, y, sobre todo, qué buscaba Carrión al introducir estas dos voces, en esta única pieza en la que esto ocurre.

Hamlet, For Two Voices (15'21")

1. Primera pieza del álbum
2. Título en inglés
3. Similar al nombre de una pieza musical
4. ¿Voz como instrumento?
5. Intertextualidad
6. Dos voces



En principio el título alude a una intertextualidad evidente con la obra de Shakespeare, pero la segunda parte que lo compone (“for Two Voices”) parece aludir a la forma en la que se presenta, y que se asemeja a la forma en la que a menudo se titula una pieza musical. Esto indicaría que la voz es el instrumento para interpretar la pieza, en este caso enfatizando un dueto. Incluso se puede decir que hay una referencia a la noción de un arreglo musical, como sucede en algunas piezas. Pero, ¿a quién interpretan estas voces, si no es a los personajes?

Esta pregunta es central gran parte de las pistas que integran este disco: ¿quién habla?, ¿a quién se dirige?, ¿con qué finalidad?, pero incluso, ¿a qué le puede sonar al escucha?, ¿a una obra teatral, a un manual, a un instructivo, a un juego de palabras?

Ahora bien, continuando con el ejercicio de Carrión, el título construye un juego de interpretación. En primer lugar, reinterpreta la idea del texto dramático como guion y lo lleva a otro campo, en este caso el musical, ¿acaso cercano al de la *Sprechstimme* [voz hablada]? En segundo lugar, el título orilla a preguntarnos cuál será la relación entre ambas voces. Abre el campo de posibilidades de la interacción de una forma vasta.

No obstante, en una primera escucha hay un momento de confusión antes de comprender el juego de la obra. Nos cuestionamos cómo podríamos adjetivar las voces de esta pieza y en qué medida se articula algo desde la repetitividad sonora. Caemos en cuenta, entonces, que se trata de una composición de esencia minimalista, donde se juegan la repetición y la variación en grados que rayan con la monotonía y el mantra, y donde el más mínimo cambio en la secuencia de nombres afecta la percepción de la voz y la sonoridad.

Cabe subrayar que es importante escuchar con detenimiento la forma de enunciación de las piezas en *The Poet's Tongue*. Éstas no corresponden al campo de la improvisación, sino que se puede intuir que Carrión seguía cierto guion en cada una. Su performance se asemeja más a la enunciación de una lectura en voz alta. En este sentido, el objetivo principal de la vocalización de Carrión no es la expresión de la obra en sí a manera de *performance*, sino que la aprovecha para explorar nuevas

maneras de trasladar la palabra a otros medios y formatos (como lo hace en sus demás obras). De esta manera, las palabras y el lenguaje se resignifican y cobran vida de distintas formas, insertándose en otros códigos.

Esa monotonía también podría asociarse con un rasgo maquínico que, llevado más lejos, puede tener un guiño humorístico e irónico. Al mismo tiempo, resulta admirable que este tipo de lectura compuesta de la mera alternancia de voces se sostenga sistemáticamente por tanto tiempo. La obra en sí misma requiere mucha concentración y paciencia por parte de quienes leen e interpretan. A este esfuerzo maquinal se contraponen los contrastes entre la voz masculina y la femenina. Para esta pieza Carrión pudo haber elegido dos intérpretes que no tuvieran un acento distinto al del inglés, pero en la escucha su acento como hablante no nativo del idioma genera cierta extrañeza. Esto a su vez habla de una reinterpretación desde otra lengua, de esa transición entre hablantes.

Desde otra perspectiva de escucha se podría decir que la pieza no tiene nada de maquínico, ya que la textura generada por la alternancia de nombres y de voces crea cierta familiaridad y algo equiparable con una calidez musical. El sonido propio de cada nombre trenza e integra un tejido que produce una sonoridad melódica. La repetición y la longitud de cada enunciación hacen que resalte el sonido de cada palabra. Además, mantener esta dinámica a lo largo de más de 15 minutos produce en los escuchas algo que tiene que ver más con una experiencia estética que con un entendimiento racional.

En ese flujo, hay que reconocer ciertos momentos particulares suscitados en la escucha: un extrañamiento, quizá, al comienzo; la atención a la entrada de los nombres compuestos; el intento de entender la gramática que hay detrás de la pieza; la expectativa –frustrada– de que la mujer diga las voces de personajes femeninos y el hombre de los masculinos. Por último, se llega a un momento de trance en el que el/la escucha ya no se empeña en “descifrar” sino se entrega al flujo de la enunciación y es ahí donde comienzan a surgir todos los colores y tonos de la voz. Esa es la peculiaridad de la pieza —la grabación más larga del cassette— y seguramente no lograría el mismo efecto si su longitud fuera menor. Cabe recordar

que “Hamlet, for Two Voices” abre *The Poet’s Tongue*, por lo tanto marca el ritmo y la tónica del resto del álbum.

A diferencia de otras piezas sonoras de las que quizá pudiera haber registro en los performances¹, estas obras fueron grabadas en un estudio. Por lo tanto, podemos asumir que hubo una premeditación e incluso una composición previa a la ejecución, similar a un guion escrito para muchas de ellas. Lo que nos genera más cuestionamientos: ¿Hubo ensayos? ¿Se habrán grabado varias veces hasta lograr la calidad buscada? Esto resulta pertinente si pensamos en el contexto, una época de artistas que, como Carrión, se orientaban por las prácticas del “Do It Yourself”, y en que caseteras portátiles ya estaban en amplia circulación y eran accesibles². Quedan las preguntas también de qué tanto desarrolló Carrión sobre la importancia del performance en el momento de la grabación y cuáles son los alcances de esa dimensión performativa y gestual en la grabación de las piezas.

Aunque algunas de estas preguntas no pueden ser respondidas, aproximarse a su obra auditiva desde diferentes perspectivas resultó sumamente interesante para el grupo. Es notable la forma en la que este creador desnuda las estructuras de las piezas sonoras que crea para dejarlas expuestas en la escucha. Si bien cada pieza sigue su propia temática y su propio juego, éstas se complementan entre sí y dejan ver la dirección que siguen las obras de *The Poet’s Tongue*. Además, se enmarcan dentro de las inquietudes y poéticas de Carrión en todos los ámbitos de su desarrollo artístico, por lo que de ninguna manera pueden considerarse como accesorias o secundarias al resto de su obra: cuentan con sus propias peculiaridades y su propio lenguaje, que resulta, por su experiencia, intraducible a cualquier otro medio.

Ciudad de México, junio 2021

¹ Gracias a programas que documentan algunas de las presentaciones de Carrión (como los mostrados en la exposición de 2003 curada por Martha Hellion para el Museo de Arte Carrillo Gil), sabemos que algunas de las piezas tuvieron realizaciones en público (por ejemplo, un sound performance en Ginebra el 10 de mayo de 1978 con selecciones de *The Poet’s Tongue*).

² Eso sin olvidar que, por ejemplo, los aparatos de carretes también fueron de interés para otros artistas como los pertenecientes a la Generación Beat.