

HUELLAS SONORAS



Miguel Hernández

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Contenido del DVD adjunto a la tesis doctoral

LA POÉTICA DEL FRAGMENTO Y DEL INTERVALO EN LA POESÍA EXPERIMENTAL SONORA DE BARTOLOMÉ FERRANDO.

Presentada por Eduardo Jesús Marín Sánchez
Dirigida por el Dr. Josep Pérez i Tomàs
Altea, 2013



FACULTAD DE BELLAS ARTES

DVD HUELLAS SONORAS

Contenido del DVD adjunto a la tesis doctoral

LA POÉTICA DEL FRAGMENTO Y DEL INTERVALO EN LA POESÍA EXPERIMENTAL SONORA DE BARTOLOMÉ FERRANDO.

Presentada por Eduardo Jesús Marín Sánchez

Dirigida por el Dr. Josep Pérez i Tomàs

Altea, 2013

CONTENIDO DEL DVD “HUELLAS SONORAS”.

TEXTOS:

Tesis_Bartolomé Ferrando. doc

Tesis_Bartolomé Ferrando. pdf

Huellas_Sonoras.doc

Huellas_Sonoras.pdf

ARCHIVOS DE AUDIO:

01. *Lautgedicht (Poéma fónico mudo)*. Man Ray.
02. *El bombardeo de Adrianópolis*. F. T. Marinetti.
03. *Anihccam del 3000: Canzone rumorista*. Fortunato Depero.
04. *Fmsbw*. Raoul Hausmann.
05. *Oiseautal*. Raoul Hausmann.
06. *Silbido de la Bauhaus*. Johannes Itten y Georg Muche.
07. *Gadji beri bimba*. Hugo Ball.
08. *Ja Ja Ja Nee Nee Nee*. Joseph Beuys.
09. *L'amiral cherche une maison à louer*. Tristan Tzara, Marcel Janco y Richard Hulsenbeck.
10. *Karawane*. Hugo Ball.
11. *Paessagio temporale*. Giacomo Balla.
12. *Canto VII de Altazor*. Vicente Huidobro.
13. *Sintaxis*. Bartolomé Ferrando.
14. Bartolomé Ferrando en *Mil i una veus*.
 - 04:20 *Kikakoku Ekoralaps*. Paul Scheerbart.
 - 10:28 *Tohubawohu*. Ernst Jandl.
 - 14:56 *Fuencisla*. Bartolomé Ferrando.
 - 22:36 *Con el rabo entre las piernas*. Bartolomé Ferrando.
 - 25:28 *Bush Aznar Blair*. Bartolomé Ferrando.

34:04 *Gritos*. Bartolomé Ferrando.

ARCHIVOS DE VIDEO:

15. 4'33" . John Cage.

16. *Ursonate*. Kurt Schwitters.

17. *Breve Antología de la Poesía Experimental (parte II)*. Clemente Padín.

18. *Concierto de papel*. Taller de Música Mundana.

19. *Quemar la voz*. Bartolomé Ferrando.

20. *Fragmentos*. Bartolomé Ferrando.

21. *En la frontera de la voz*. Bartolomé Ferrando.

22. *Sintaxi* (Festival Proposta 2000). Bartolomé Ferrando.

23. *Sé Lo Que Hicisteis*. El poeta visual.

24. *Poéticas para unha vida*. Bartolomé Ferrando.

Primera parte: "Pequeñas piezas históricas".

00:51 *Pieza de reloj*. Yoko Ono.

01:18 *Una línea es un círculo enfermo*. Yoko Ono.

01:44 *Cuentas claras*. Felipe Bosso.

02:23 *Lógica matemática*. Felipe Bosso.

02:50 *Música intestinal*. Juan Hidalgo.

03:11 *Antes de hablar...* Walter Marchetti.

03:28 *Enfoque*. Felipe Bosso.

04:00 *Autobiografía*. Felipe Bosso.

04:30 *Respira*. Walter Marchetti.

05:13 *Música para buzos*. Walter Marchetti.

05:32 *Acto de humildad*. Felipe Bosso.

06:00 *La verdad en tanto des-cubrimiento*. Costas Arexus.

07:34 *Canto nocturno del pez*. Christian Morgensten.

08:28 *Kikakoku Ekoralaps*. Paul Scherbart.

09:28 Kurt Schwitters.

10:14 *Tohuwabohu*. Ernst Jandl.

11:44 *Oda a Napoleón*. Ernst Jandl.

Segunda parte: "Piezas de Bartolomé Ferrando".

13:38 *Desde el principio*. Bartolomé Ferrando.

15:55 *Lo breve*. Bartolomé Ferrando.

22:08 *Inversión tres*. Bartolomé Ferrando.

29:00 *Línea sonora*. Bartolomé Ferrando.

38:50 *Música visual III*. Bartolomé Ferrando.

43:00 *Latidos*. Bartolomé Ferrando.

47:24 *Cuadro de gestos*.

25. Performances Poéticas. Bartolomé Ferrando.

00:45 *Poema visual*.

01:54 *Novela*.

03:22 *Menú*.

04:50 *Poema sonoro*.

ARCHIVOS DE AUDIO

01. Lautgedicht (Poéma fónico mudo).

Duración: 7' 39"

Autor: Man Ray, 1924.

Intérprete: Jaap Blonk.

Del Álbum *Vocalor*, Jaap Blonk, Staalplaat Records, 1998.

Referencias en la Tesis:

1.1.6.3. Los poemas visuales

1.2.2.3.2. El poema fónico mudo de Man Ray.

1.4.5.9. Adiós a las palabras. Nicanor Parra, John Cage, Man Ray, etc.



02. El bombardeo de Adrianópolis.

Duración: 3' 05''

Autor: Filippo Tommaso Marinetti, 1924.

Grabación realizada por Marinetti.

Cramps Records, Milan, 1986.

Referencias en la Tesis:

1.4.5.2.4. El ruido.

1.4.5.4.1. Marinetti. Palabras en Libertad.

La grabación de Marinetti, así como la transcripción del texto, están extraídas de la página de la UCLM dedicada al arte sonoro que dirige José Antonio Sarmiento.

<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/BOMBAR.html>

El bombardeo de Adrianópolis, 1924.

ogni 5 secondi cannoni da assedio sventrare

spazio con un accordo ***tam-tuuumb***

ammutinamento di 500 echi per azzannarlo

sminuzzarlo sparpagliarlo all'infinito

nel centro di quei ***tam-tuuumb***

spiaccicati (ampiezza 50 chilometri quadrati)

balzare scoppi tagli pugni batterie tiro

rapido violenza ferocia regolarita questo

basso grave scandere gli strani folli agita-
 tissimi acuti della battaglia furia affanno
 orecchie occhi
 narici aperti attenti
 forza che gioia vedere udire fiutare tutto
 tutto **taratatata** delle mitragliatrici strillare
 a perdifiato sotto morsi shiaffffi **traak-traak**
 frustate **pic-pac-pum-tumb** bizzzarrie
 salti altezza 200 m. della fucileria
 Giù giù in fondo all'orchestra stagni
 diguazzare buoi buffali
 pungoli carri **pluff plaff** impen
 narsi di cavalli flic flac **zing zing sciaaack**
 ilari nitriti **iiiiii...** scalpiccii tintinnii 3
 battaglioni bulgari in marcia **crooc-craaac**
[LENTO DUE TEMPI] Sciumi Maritza
 o Karvavena **crooc-craaac** grida degli
 ufficiali sbatacccchiare come piattti d'ottttone
pan di qua **paack** di là cing **buuum**
cing ciak [PRESTO] ciaciaciaciaciaak
 su giù là là intorno in alto attenzione
 sulla testa **ciaack** bello Vampe
vampe

vampe

vampe

vampe

vampe

vampe ribalta dei forti die-

vampe

vampe

tro quel fumo Sciukri Pascià comunica te-

lefonicamente con 27 forti in turco in te-

desco allò **Ibrahim Rudolf allò allò**

attori ruoli echi suggeritori

scenari di fumo foreste

applausi odore di fieno fango sterco non

sento più i miei piedi gelati odore di sal-

nitro odore di marcio Timmmpani

flauti clarini dovunque basso alto uccelli

cinguettare beatitudine ombrie *cip-cip-cip* brezza

verde mandre *don-dan-don-din-bèèèè* **tam-tumb-**

tumb tumb-tumb-tumb-tumb-tumb-

tumb Orchestra pazzi ba-

stonare professori d'orchestra questi bastona-

tissimi suooooonare suooooonare Graaaaandi

fragori non cancellare precisare rittttagliandoli

rumori più piccoli minutissssssimi rottami

di echi nel teatro ampiezza 300 chilometri

quadri Fiumi Maritza
 Tungia sdraiati Monti Ròdopi
 ritti alture palchi logione
 2000 shrapnels sbracciarsi esplodere
 fazzoletti bianchissimi pieni d'oro **Tumb-**
tumb 2000 granate protese
 strappare con schianti capigliature
 tenebre **zang-tumb-zang-tuum**
tuuumb orchestra dei rumori di guerra
 gonfiarsi sotto una nota di silenzio
 tenuta nell'alto cielo pal-
 lone sferico dorato sorvegliare tiri parco
 aereoatatico Kadi-Keuy

BILANCIO DELLE ANALOGIE

(1» **SOMMA**)

 Marcia del cannoneggiamento futurista
 colosso-leitmotif-maglio-genio-novatore-ottimismo
 fame-ambizione (**TERRIFICO** **ASSOLUTO** **SOLENNE**
EROICO PESANTE IMPLACABILE FECONDANTE)

zang-tuumb tumb tumb

(2» **SOMMA**)

 difesa Adrianopli passatismo mi
 nareti dello scetticismo cupole-ventri dell'in-
 dolenza vigliaccheria ci-penseremo-domani non-
 c'è-pericolo non-è-possibile a-che-serve dopo-

ZANG-TUMB

TUMB-TUMB

TUUUUUM

03. Anihccam del 3000: Canzone rumorista.

(Máquina del 3000: Canción ruidista)

Duración: 1' 41''

Autor: Fortunato Depero, 1916-24.

Recreación del Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Universidad Politécnica de Valencia incluida en el CD doble adjunto al libro *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro*, de Miguel Molina y otros. Valencia 2005.

Intérpretes: Giacomo del Monte y Jennifer Benigni. Grabación y montaje: Miguel Molina y Leopoldo Amigo. Reconstrucción plástica de las locomotoras: Encarna Sáenz. Colaboración: Fco. P. Benavent y Jose Juan Martínez.

Referencias en la Tesis:

1.2.1.6. La onomalingua de Depero.

1.4.5.2.4. El ruido.

Esta pieza fue compuesta por Depero en 1916 e incluida posteriormente en su ballet *Anihccam del 3000* (leído a la inversa "Máquina del 3000"). Su estreno tuvo lugar en Milán en el año 1924, dentro del espectáculo "*Nuevo Teatro Futurista*" que dirigieran Marinetti y Rodolfo de Angelis. Mediante efectos onomalingüísticos, esta canción simula la fuerte discusión entre dos locomotoras y el Jefe de Estación, del que se enamoran. La música estaba compuesta por el músico futurista Franco Casavola, aunque la partitura está actualmente desaparecida.

04. Fmsbw

Duración: 43''

Autor: Raoul Hausmann, 1918.

Referencias en la Tesis:

1.2.2.2.3. MERZ, Kurt Schwitters.

1.5.3.2.1 *fmsbw*, de Raoul Hausmann.

**fmsbwtözüu
pggiv-..?mü**

05. Oiseautal.

Duración: 22''

Autor: Raoul Hausmann, 1919.

Referencia en la Tesis:

1.4.5.2.3. El lenguaje secreto de los pájaros.

Pitsu puit puittuttsu uttititi ittitaan
oièt pièt pieteit tenteit tuu uit
ti ti tinax troi troi toi to
liti iti loi loi loioutiouto!

06. Silbido de la Bauhaus.

Duración: 31''

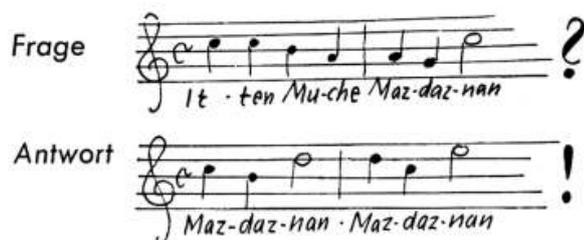
Autores: Johannes Itten, Georg Muche y sus alumnos, 1919-1928.

Recreación del Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Universidad Politécnica de Valencia incluida en el CD doble adjunto al libro *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro*, de Miguel Molina y otros. Valencia 2005.

Interpretación: Pedro del Villar Quiñones. Grabación y posproducción: Leopoldo Amigo y Miguel Molina.

Referencia en la Tesis:

1.3.1.3.3.3. *El silbido de la Bauhaus*, los alumnos de Johannes Itten y Georg Muche.



Pfeifen vom Bauhaus. Melodía-himno que los alumnos silbaban-cantaban a sus maestros-chamanes Johannes Itten y Georg Muche.

Este silbido, sintonía o himno de la Bauhaus hay que entenderlo dentro del contexto de las clases de Itten y Muche, que profesaban la doctrina de *Mazdanan* ("el buen pensamiento que domina todas las cosas"). Estos profesores aplicaban enseñanzas sobre respiración y alimentación vegetariana, el amor universal, el contraste y la polaridad, y la búsqueda de la perfección espiritual y corporal. Los estudiantes sentían veneración por estos maestros,

que veían en ellos al artista en la función propia de un profeta, y que les llevó a crear una comunidad aparte dentro del alumnado de la Bauhaus.

07. Gadji beri bimba.

Duración: 1' 48''

Autor: Hugo Ball, 1916.

Versión interpretada por el trío italiano *Excoco*: Hanna Aurbacher, Theophil Maier y Ewald Liska en 1985.

Incluida LP *Futura Poesia Sonora* (Cramps Records, Milan, 1985).

Referencias en la Tesis:

1.2.2.1. El Cabaret Voltaire.

1.4.4.5.2. El Cabaret Voltaire. DADÁ.

1.6.3.4. Gadji beri bimba.

GADJI BERI BIMBA

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu
sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla
wowolimai bin beri ban
o katalominai rhinozerossola hopsamen
laulitalomini hoooo
gadjama rhinozerossola hopsamen
bluku terallala blaulala loooo

zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar
zimzalla zam
elifantolim brussala bulomen brussala bulomen
tromtata
velo da bang bang affalo purzamai affalo
purzamai lengado tor
gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata
pimpalo ögrögööö

viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji
malooo

tuffm im zimbrabim negramai bumbalo negramai
bumbalo tuffm i zim
gadjama bimbala oo beri gadjama gaga di
gadjama affalo pinx
gaga di bumbalo bumbalo gadjamen
gaga di bling blong
gaga blung

08. Ja Ja Ja Nee Nee Nee.

Duración: 64' 55''

Autor: Joseph Beuys, 1968.

Grabación realizada durante el concierto Fluxus *Ja Ja Ja Nee Nee Nee* en el Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf, en 1968, a partir de una idea composicional de Henning Christiansen. Beuys, Joseph. *Ja Ja Ja Nee Nee Nee*, Disco-Libro, Gabriele Mazzotta Editore, Italia 1970.

Referencia en la Tesis:

2.2.1.1. Josep Beuys y Bartolomé Ferrando.

10. Karawane.

Duración: 31”

Autor: Hugo Ball, 1917.

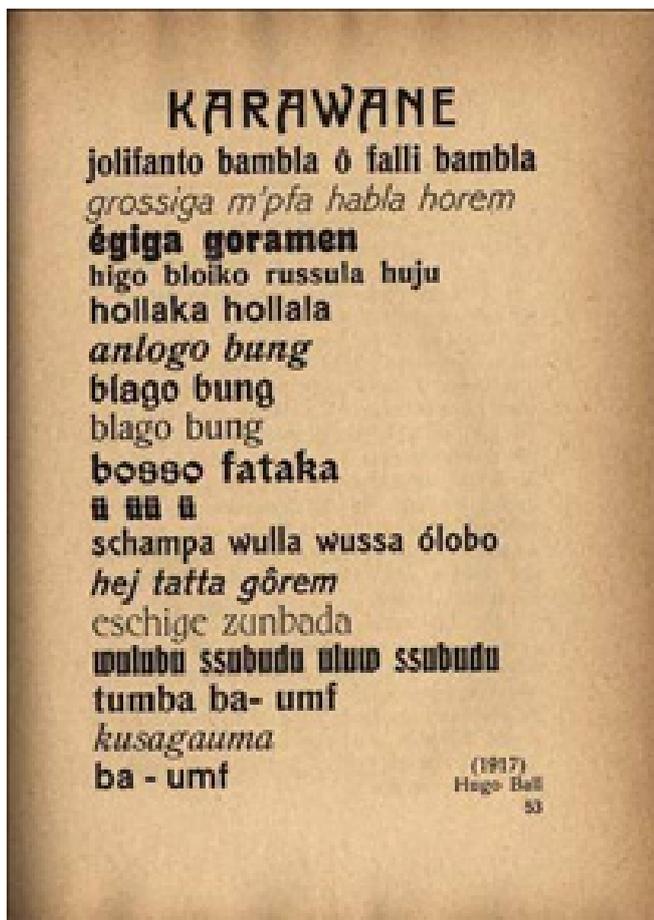
Versión interpretada por el trío italiano *Excoco*: Hanna Aurbacher, Theophil Maier y Ewald Liska.

Del LP *Futura Poesia Sonora* (Cramps Records, Milan, 1985).

Referencias en la Tesis:

1.2.2.1. El Cabaret Voltaire.

1.4.4.5.2. El Cabaret Voltaire. DADÁ.



11. Paessagio temporale.

Duración: 47”

Poema fonético.

Autor: Giacomo Balla, 1914.

Intérpretes: Arrigo Lora-Totino, Luiji Pennone*, Sergio Cena.

Del Álbum *Dada for Now: A Collection of Futurist and Dada Sound Works*, 1985.

Referencia en la Tesis:

1.7.3. Música visual escrita.

12. Canto VII de Altazor.

Duración: 1' 55”

Autor: Vicente Huidobro.

Intérprete: Jaap Blonk.

Del Álbum *Vocalor*, Jaap Blonk, Staalplaat Records, 1998.

Referencias en la Tesis:

1.2.3. Creacionismo.

1.4.5.2.3. El lenguaje secreto de los pájaros.

2.2.1. La fragmentación del lenguaje.

13. Sintaxis.

Duración: 6' 50''

Poema sonoro simultáneo.

Autor: Bartolomé Ferrando,

Intérpretes: "Flatus Vocis trío" (Bartolomé Ferrando, Llorenç Barber y Fátima Miranda.

Del Álbum **Flatus Vocis Trío**. *Grosso Modo, música hablada*, LP de vinilo editado por Xiu-Xiu Records. Av. Jaime 1, 6-4ºB. 12600 La Vall de Uxó ~ Depósito Legal: CS-46/90. Ref.: XIUBN8

Referencias en la tesis:

2.2.3.1.2. El intervalo temporal vacío

2.3.3.1. Flatus Vocis Trío.

2.3.4. Sintaxis. La deconstrucción del metalenguaje.

14. Bartolomé Ferrando en mil i una veus.

Conferencia-actuación.

Duración: 48' 44''

Festival *Mil i una veus*, Auditorio CCCB, Barcelona, 4 de noviembre de 2006.

<http://www.sonoscop.net/sonoscop/miliunaveus/es/index.html#fer>

Referencias en la Tesis:

2.2.1.1. Fuencisla. Fragmentación sonora.

2.3.6.3.3. *Con el rabo entre las piernas*. Otro ejemplo de permutación.

2.3.6.4.4. *Gritos*. Otro ejemplo de indeterminación.

Contenido:

04:20 Kikakoku Ekoralaps.

10:28 Tohubawohu.

14:56 Fuencisla.

22:36 Con el rabo entre las piernas.

25:28 Bush Aznar Blair.

34:04 Gritos.

Transcripción de la conferencia-actuación:

“Bona tarda, gràcies a la orquesta del Caos, gràcies al CCCB, gràcies a vosaltres de estar aquí. He preparat un text que voldria llegir sobre els elements que formen part del meu treball fonètic sonor. He escrit un text en castellà, voldria llegir aquest text i després, al mig del text faré algunes peces fonètiques i després faré finalment una peça sonora. I si voleu després podem parlar de algunes qüestions sobre aquesta mena de poesia de la qual Eduard [Bartolomé

Ferrando se refiere a Eduard Escoffet, que una hora antes de esta conferencia dio otra titulada “Camí fressat: itineraris per les escriptures sonores contemporànies”] ha parlat ampliament. El títol que he ficat:

“Sobre la poesía sonora, modos de aproximación”.

Empecé a hacer poesía sonora hace ya tiempo, cuando descubrí la riqueza de lo fragmentario. Cuando me di cuenta de que un trozo de imagen, un residuo de escritura o un sonido cualquiera aislado y separado del resto era tan intenso como la totalidad de la que se había desprendido. Lo intuí cuando siendo estudiante tuve ocasión de leer *Pez soluble*, aquel escrito surrealista de André Breton publicado en París en el año 24. Pero lo descubrí en el 73 en una exposición de poesía concreta y visual que había organizado el Goethe Institute de Barcelona. Fue entonces cuando pude apreciar el potencial creativo del fragmento, del residuo matérico, de la astilla del lenguaje. La poesía concreta, como se sabe, expone y muestra fragmentos de discurso condensando la frase en un bloque de sílabas, en unas letras o en fragmentos de estas. Y fue a partir del descubrimiento de la poesía concreta, de esa arquitectura plástica del lenguaje escrito cuando dirigí la mirada hacia atrás, a ciertas composiciones, también fragmentarias que tenían mucha más edad, que habían sido destinadas a ser recitadas y declamadas y a las que se había convenido a posteriori darles el nombre de poesía fonética. Me refiero con ello a las construcciones de Marinetti, de Balla, Depero, Hausmann, Schwitters, Ball, Van Doesburg y tantos otros que crearon la base sobre la que se construirían otros modos de hacer sobre todo en Europa y América.

En mi caso, de entre estos autores, mencionados, destacaría tanto la influencia de Ball y de Schwitters como la de Paul Scheerbart, de quien recitaré un fragmento de la composición *Ich Liebe dich*, publicada en 1897:

[4:20]

Kikakoku!

Ekoralaps!

Wiso kollipanda opolosa.

Ipasatta ih fuo.

Kikakoku proklinthe peteh.

Nikifili mopalexio intipaschi benakaffro - propsa

pi! propsa pi!

Jasollu nosaressa flipsei.

Aukarotto passakrussar Kikakoku.

Nupsa pusch?

Kikakoku buluru?

Futupukke - propsa pi!

Jasollu.....

Probablemente, lo fragmentario sea más real que aquello otro que llamamos continuo. El fragmento es un discontinuo que habita en el cuerpo ilusorio de lo que denominamos continuidad. Y cabe afirmar que nuestra propia vida no es más que un collage ininterrumpido de fragmentos, de fallas, de cambios de dirección, de inversiones, de giros, de partículas deshilachadas y a la deriva que tienen su inicio y su fin en su propio territorio. El fragmento más que afirmar promete decir algo que va más allá de su propia afirmación, pero no lo dice. Lo articula, lo esboza y lo mantiene abierto e inacabado mostrando sus aristas cortantes. Pero todo fragmento brilla por sí mismo y mantiene su propia realidad independiente al dominio del todo. Todo fragmento enarbola una realidad que creo más intensa y más viva que aquella otra articulada y construida con hilvanes y engarces que probablemente consideramos más cercana o más próxima a nuestra propia experiencia. Sin embargo, habitualmente dejamos de lado lo fragmentario. Tal vez por considerarlo

inconsistente o inacabado cuando es precisamente ese corte, ese abismo sobre el que descansa, ese hueco sobre el que se mantiene envuelto, lo que le confiere mayor intensidad. La grandeza, dice Barthes, de la obra fragmentaria no es la de la ruina o de la promesa sino la del silencio que sigue a toda terminación. Por eso se podría decir que el fragmento vive su propia vida corpuscular, rodeada y desligada del resto de partículas, sin estar sometida a ninguna de ellas ni en ningún punto de anclaje. Cada cual, cada fragmento muestra su propia diferencia a los ojos de otro y se resiste a ser asimilado a la totalidad del conjunto. La obra fragmentaria, pues, está construida desde la dispersión y emite su habla desde una pluralidad de voces independientes organizadas en base a una unidad irregular y asimétrica que se dilata y contrae interrumpidamente. Y esos residuos o trozos de escritura y de habla dicen más allá del significado habitual. Suenan de otro modo nunca oído, organizados en grumos de voz no clasificables ni catalogables y provistos cada cual de su propia intensidad y de su propio ritmo.

Uno de los poetas de época más reciente influenciado por el dadaísmo y por el que siempre he tenido gran aprecio y admiración fue Ernst Jandl, nacido en Viena en 1925 y gran conocedor de la poesía concreta, Jandl construyó sus poemas fonéticos con unidades mínimas del lenguaje alternando e intermezclando partículas con sentido y sin él. Sus poemas flotan en ese límite, en ese horizonte de residuos, hundiendo las raíces de la palabra en el magma sonoro del lenguaje no codificado tal y como se advierte en su pieza *Tohuwabohu* publicada en los años sesenta en su libro *Laut und Luise*:

[10:28]

tohuwabohu

hu

-

bo

-

hu

-

bo

-

hhu

-

bo

-

otto

-

bo

-

ottto

-

bo

-

ohoo

-

bo

-

o

babba

babba

toobaba

toobaba

tohuubaba

tohuubaba

tohuwaababa

tohuwaababa
tohuwaboobaba
tohuwaboobaba
tohuwabohuubaba
tohuwabohuubaba
tohuwaboobaba
tohuwaababa
tohuubaba
toobaba
babba

ooha

ooha

ooha

-

uhu

-

ohoo

tot

tut

tat

tot

tu

totuuutatotu

totutaaatotu

totutatootu

toootutatotu

tut	tut
-	
tut	tut
-	
tut	tut
-	
tut	tot
-	
hut	ab
-	
hut	ab
-	
hut	ab

o
oo
ooo
oooo
ooooo

a	watta
a	watta
a watta	

Y si hablo de mi propia práctica, haré mención de un poema fonético que construí a mediados de los ochenta con motivo de la inauguración de una exposición de la pintora segoviana Fuencisla Francis. El poema está basado en la descomposición fragmentaria del nombre de la pintora así como en

alteraciones y cambios de posición de las letras contenidas en cada fragmento. A todo ello le añadí ejercicios diversos de repetición alterados y transformados mediante añadidos fonéticos parciales. La repetición de un fragmento hace hincapié de nuevo en el mismo trecho, en el mismo instante. Toda repetición es una invitación a recorrer una vez más el camino andado para acumularlo a la memoria de lo acontecido. La repetición de una palabra, además desajusta el sentido de esta, lo disuelve y lo deshace. Se produce de ese modo un corte, una parada, una interrupción en el discurrir de la pieza, lo que genera a su vez un aumento de la densidad de la misma. El tiempo ha roto sus eslabones y ha adoptado una forma circular ausente de centro. Lo que es repetido, nos dice Barthes, es necesariamente discontinuo. Discontinuo presente, como decía antes, en nuestra propia experiencia y en nuestra propia vida. La discontinuidad en la repetición invade nuestros actos, nuestros gestos, y también como apuntaba Michaux, nuestro propio pensamiento. La repetición, nos dice, es uno de los principios que rigen los movimientos de la mente. En base a la fragmentación y a la repetición, hice esta pieza, cuyo comienzo suena del modo siguiente:

[14:56]

[Escuchar la grabación: los sonidos que Bartolomé produce son rápidos grupos de consonantes salpicados de sílabas casi cantadas, todas ellas pertenecientes al nombre de la artista a que hace alusión: Fuencisla Francis.]

Es un fragmento de esta pieza fonética dedicada a Fuencisla Francés. Pero para el poema fonético que acabo de declamar, así como para cualquier otro poema fonético sonoro, importa mucho la pulsión rítmica. Todo ritmo formado por una serie sucesiva de acentos e intensidades, de compresiones y liberaciones, se basa y se apoya en la pausa, en el silencio, en el intervalo, en el vacío relativo de palabras o sonidos en el que como si se tratara de un islote, está sumergido cualquier fragmento de la pieza. Tal vez sea por ello, por la abundancia de espacios silenciosos que contiene un poema fonético o sonoro,

por lo que es esencial la riqueza del ritmo en todos ellos. Pero a más de esto, a pesar de esta afirmación, quisiera recordar y añadir aquí algo que decía también Barthes en uno de sus libros más notables: que sin el ritmo, comentaba, ningún lenguaje sería posible. Pero aquí además, en la pieza fonética, los grumos de palabras bailan al ritmo de la respiración del poeta. La poesía oral mantiene una relación estrecha con el ritmo interno del recitante. En ocasiones incluso todo el cuerpo de éste secunda la danza mediante movimientos múltiples de las manos, de los brazos, del cuerpo, de la cabeza. Danza rítmica de sonidos que es pues, en ocasiones, una danza de gestos basada en estructuras de repetición y variación. Estructuras que abiertas en unos casos y cerradas en otros, serán consideradas más dinámicas y excitantes en la medida en que el número de variaciones contenidas se acrecienta pudiendo abandonar de este modo la inmovilidad y la imposición de la repetición rítmica idéntica. En opinión de Divuy, el ritmo de la naturaleza indujo al hombre a poner ritmo en los cambios en los que no aparecía. El ritmo fonético gestual que tratamos estaría presumiblemente anclado en el ritmo real natural e incluso moldeado por éste. El cuerpo del poeta debería tal vez sentirse un continuador del acontecer rítmico de la naturaleza y del animal. La respiración y el gesto de éste quedarían así hilvanados y emparentados con ese otro ritmo presente en cualquier duración o período de tiempo. Los grumos de voz no vivirían y respirarían alejados del orden aleatorio de lo natural repleto de asimetrías, aceleraciones y arritmias; de esta manera el poema sonoro se mostraría vivo.

Pero junto a la defensa de lo fragmentario, de la repetición y del ritmo, presentes en la poesía fonética y sonora que he compuesto, quisiera añadir el apoyo de la permutación, a menudo aplicada a mis piezas. La permutación como elemento de creación artístico estuvo presente tanto en algunas composiciones MERZ de Kurt Schwitters como en la poesía concreta de Noigandres, de Ferdinand Kriwet y de Franz Mon. Personalmente escribí una pieza a finales de los ochenta bajo la muy probable influencia del "I am that I am" de Brion Gysin. Para ello escogí tres frases hechas distantes entre sí e

hice una composición basada en la separación y reagrupación de las palabras de cada una de las frases dando lugar a otras nuevas que cruzaban y bifurcaban el sentido de las iniciales, conduciéndolas todas al terreno del absurdo. Las palabras empleadas conservaban en todo momento el sentido lingüístico, y sólo en algunos instantes se descomponían y daban lugar a rizados y volutas fonético-sonoras. De esta manera y con suficientes dosis de humor, he escogido una parte de mi poema permutacional que enunciaré así:

[22:36]

[Susurrado]

Con el rabo entre las piernas

Con el rabo entre las piernas

Con el rabo entre las piernas

[Hablado]

Con las piernas entre el rabo

Con las piernas... entre el rabo.

La cabra siempre tira al monte

La cabra siempre tira al monte

Entre... con las piernas, el rabo

Entre con las piernas, las piernas

Dios los cría y ellos se juntan

Dios los cría, Dios los cría, con el entre, las piernas, el rabo

Con el rabo, el rabo, el entre

El monte siempre tira a la cabra

Tira, tira, la cabra a la cabra

Elos los crían y Dios se junta

Entre el rabo, el rabo, el rabo

Tira tira, siempre siempre, la cabra a la cabra, el monte el monte, entre las piernas, las piernas, el entre

Ellos se crían y Dios los junta

Dios Dios, cría cría, la cabra tira, el monte tira, con piernas, con piernas, con piernas

El siempre monte, monte a la cabra, con rabo, con piernas, con rabo, con... Dios Dios, se juntan, se juntan, las piernas, entre el rabo con piernas

Las piernas con rabo, las piernas

El siempre tira, monte al monte, la cabra ti al monte ra, la cabra ra al siempre ca, ti ca siempre al siempre, ti ca, cabra a cabra, y ellos crían Dios y ellos con el rabo entre, y ellos juntan ellos y Dios con el rabo entre con el rabo

Abracamonte monte cabra, el rabo entre el rabo

Abracamonte tira cabra, el rabo con el rabo con el rabo

Y ya, del 2002, destacaría una nueva composición en la que la fragmentación, la repetición, el ritmo y la permutación convivían en el interior de una pieza de título "*Bush Aznar Blair*" de la que una de sus partes dice:

[25:28]

Lacatapí Lacatarrá.

Lacatapí Lacatarrá.

Lacatapíble, Lacatarrá.

Lacatapíble, Lacatarrá.

Lacatabúble, Lacatarrá.

Lacatablé, Lacatanarrrr.

Lacatablé, Lacatanarrrr.

Lacatapíubulé, Lacatanarrrr.

Lacatapíubulé, Lacatanarrrr.

[susurrado]

Naz naz, naz naz, naz naz,

naz raz naz, naz raz naz,

raz naz naz, raz raz naz,

raz.

[Normal, in crescendo]

Raz tomarí totablé.

Raz tomarí jotablé.

Raz totarí jotató,

Raz toblerí jotató

Raz toblerí jotatú,

Brrrrrr...yake!

Azrrímana, Azrrímana,

Azrrímana tatóbleka,

Azrrímana tatóbleka,

Azrrímana tató azbleka,

Azrrímana tató aztóbleka,
Azrrímana tató aztobúbleka,
Azrrímana tatóbleka, aztóbleka, aztobúbleka,
Buuuuuuuuu...
Azrrímana tatóbleka, aztóbleka, aztobúbleka,
Buuuuuuuuuuuuuuuu...
Bin!

[Susurrado]

Lacatapí lacatarrá,
Lacatapí lacatarrá,
Lacatapupí lacatarrá,
Lacatapípuplí lacatarrá,
Lacatapípuplí lacatanarrrr,
Lacatapípuplí lacatanarrrr,
Lacatanarrrr...
lacatanarrrr.

Pero fue a partir de ese año del 2002, cuando empecé a interesarme más por la creación de poemas sonoros aleatorios a fin de ir más allá de la declamación de un texto escrito, y predeterminar de forma precisa al que Eduard ha mencionado antes con mucha certeza.

En el ejercicio de lo aleatorio se dispone siempre de ciertos elementos previos, conocidos, determinados de antemano, que serán expuestos a una sintaxis abierta no determinada. El término aleatorio lo acuñó Pierre Boulez a fin de describir las operaciones de azar más convenientes, algo que en opinión

de Cage habría de denominar “azar domesticado”. Pero lo aleatorio estaba ya presente en muchas obras dadaístas y surrealistas así como en el lenguaje ZAUM o transmental de Klebnikov, o en las composiciones de pintura-escritura de [Ininteligible]. Pero además, la aleatoriedad está presente en nuestra percepción y en nuestro pensamiento, y también en nuestra consciencia. Nietzsche así lo escribió diciendo que tenemos una consciencia y una visión subordinada a factores aleatorios. De igual manera diremos que al orden de lo natural no le extraña la noción de aleatoriedad. Por ello podemos afirmar que lo aleatorio convive necesariamente con nuestra propia experiencia. Estamos inmersos en lo aleatorio, aunque habitualmente procuremos domesticarlo y dirigirlo lo más posible con el fin de no sentirnos afectados por todo aquello que pueda suceder de impredecible o casual.

Frente a esto, la exposición y manifestación de un arte aleatorio, invita y emplaza al otro, al receptor, a adoptar una posición más abierta, perceptivamente, y también, en mi opinión, más creativa, dado que se enfrenta a algo parcialmente impredecible e inaudito, ante lo que dispone de menos códigos fijos de lectura e interpretación. Pero la pieza última que quiero exponer y que me abrió puertas a lo que actualmente estoy haciendo en el terreno de la poesía sonora, un trabajo centrado en una coordinación con la música improvisada y también con la performance, Esta pieza estaría emplazada más bien entre la aleatoriedad y la indeterminación. Si en la práctica de lo aleatorio se tiene presente y se conocen los elementos de los que se va a hacer uso, en la indeterminación no están previstos. Ante lo indeterminado, cualquier cosa puede surgir o se puede producir. La obra indeterminada es una forma abierta. La circulación de lo posible es mucho más general en lo aleatorio, ya que la determinación previa de los elementos en el ejercicio aleatorio, limita las intersecciones y encrucijadas. La partitura, porque sí que hay en este caso una partitura, de mi pieza *Gritos*, que quiero presentar, está compuesta por trazos y dibujos de mi propio gesto, superpuesto hasta tres veces, lo que da lugar a diversas travesías y líneas de cruce que, si bien constituyen un elemento conocido, me invitan e incitan a hacer un recorrido por

lo desconocido, próximo al ejercicio de lo indeterminado. En la indeterminación no hay orden ni se dispone de un sentido previo. En mi pieza “Gritos” sí que existe un cierto orden, pero es tan vago e impreciso que no me obliga a realizar recorridos o trayectorias definidas. El sujeto está presente, pero se aleja y se escapa de sí mismo en dirección, espacios y lugares que no conoce ni he tenido nunca en cuenta. Si en el punto de partida, ante la estructura abierta de la pieza, el poeta se enfrenta a lo indeterminado inminente, la declamación le conduce y le emplaza acto seguido en el interior de otras áreas en las que la indeterminación está muy presente. Por ello, podría afirmar que lo que se dice roza o vislumbra al menos ese desconocido situado más allá del sujeto. Y aquí retomaré las palabras de Beuys, de Joseph Beuys, que afirmaba en uno de sus libros dialogados que es fundamental la forma abierta y la indeterminación de la acción. Terminaré aquí con la acción declamación de mi pieza sonora “Gritos”, que creo ilustra lo que acabo de comentar.”

Gritos. [34:04 a 36:16]

ARCHIVOS DE VIDEO

15. 4'33''

Duración: 5' 50''

Autor: John Cage, 1952.

Intérprete: David Tudor.

Referencias en la Tesis:

1.2.1.4. El silencio de Cage.

1.4.5.9. Adios a las palabras. Nicanor Parra, John Cage, Man Ray, etc.

1.6.3.5. 4'33''

1.7.5.1. Joan Brossa, la magia.

16. Ursonate.

Duración: 6' 15''

Autor: Kurt Schwitters.

Voz: Jaap Blonk; grafismo electrónico: Golan Levin.

Grabación realizada en el festival *Ars Electrónica*, Linz (Alemania), diciembre de 2005.

Referencia en la tesis: 1.2.2.2.3. MERZ, Kurt Schwitters.

17. Breve Antología de la Poesía Experimental (parte II)

Duración: 5' 32''

Intérprete: Clemente Padín.

Referencia en la Tesis:

2.1.1. Principales estudios realizados sobre Bartolomé Ferrando.

Contenido: 00:00 *Happening textual*. Dick Higgins.

01:59 *Menú*. Bartolomé Ferrado.

18. Concierto de papel.

Duración: 9' 49"

Autores: Taller de Música Mundana, 1990.

Música Mundana, *Concierto de Papel*, LP, Grabaciones Accidentales GA-117, España 1987.

Referencias en la Tesis:

2.3.3.2. Taller de Música Mundana.

2.3.5.1. Vestuario.

La obra fue un encargo del Círculo de Bellas Artes de Madrid con motivo de la exposición "Pintar con Papel" celebrada en febrero y marzo de 1986 y, en armonía con ella, el Taller de Música Mundana decidió utilizar el papel como principal fuente sonora y de inspiración, imponiéndose así unos avanzados y atrevidos planteamientos conceptuales y sónicos. Como introducción al espíritu de la obra, poco mejor que la lectura de los títulos de crédito del disco, con los nombres de los intérpretes y los "instrumentos" que hacen sonar:

Llorenç Barber: papeles, tubos de cartón golpeados con zapatillas, piano preparado con papeles, voces empapeladas y gran bombo de cartón. **Fátima Miranda:** Voces empapeladas, papeles y cartones, tubos de cartón golpeados con zapatillas. **Alfredo Carda:** batería de cartón con platos albal, trompeta empapelada y tubos de cartón golpeados con zapatillas. **Francisco Estévez:** Violín empapelado, electrónica envuelta en papel de aluminio y voces empapeladas. (Músico invitado) **Juan A. Arteche Gual:** Voces empapeladas, cartones, cartulinas y papeles de seda.

19. Quemar la voz.

Duración: 5' 49''

Performance.

Autor: Bartolomé Ferrando.

Festival Intercop, Polonia, 1990.

Referencia en la Tesis:

2.3.3.2. Taller de Música Mundana.

Transcripción:

[Bartolomé, en medio del público, está en mangas de camisa ante tres atriles sobre los que reposan tres textos. Se enfunda las las manos con dos gruesos guantes industriales y comienza el recitado alternado de los tres textos moviéndose de un atril a otro y repitiendo las frases. Poco a poco sube el tono y el ritmo de la interpretación, prende fuego a los tres textos y sigue recitando mientras rebusca entre las llamas. Las frases y palabras se fragmentan, se mezclan y terminan transformadas en sonidos ininteligibles.]

BF ATRIL 2.- En una gran... en una gran... en una gran COPA.

En una gran COPA de coñac... pero grande, en una gran COPA de coñac pero grande, se ponen seis o siete cubitos de hielo en una gran COPA... de coñac, pero grande, se ponen seis o siete cubitos de hielo... y se añaden treinta centímetros cúbicos de zumo de naranja. En una gran copa, de coñac, pero grande, de capacidad de un litro, se añaden treinta centímetros cúbicos de zumo de naranja, de zumo de naranja. Y nuevamente con la mano, en una gran COPA de coñac pero grande [parlotea algo ininteligible casi susurrando] se añaden treinta centímetros cúbicos de jugo de naranja

BF ATRIL 1.- La mortalidad, la mortalidad en estos momentos es mucha
naranja

BF ATRIL 2.- he dicho en una gran copa de coñac se añaden, se ponen seis o
siete cubitos de hielo, de naranja, con la mano, de naranja, con la mano
de coñac, en una gran copa, en una gran

BF ATRIL 3.- copa, espero que tú, en una gran copa, espero que tú, con el
nombre, en vez... no sé gastarlo, espero que tú, por el nombre, en vez,
no se gastarlo...

BF ATRIL 2.- en una gran copa, por el nombre, en vez, no sé gastarlo, óyeme,
por el nombre, en vez, no sé gastarlo, ¡oye! en un lugar alguno

BF ATRIL 1.- en una gran copa, la mortalidad

BF ATRIL 2.- en una gran copa

BF ATRIL 1.- la mortalidad

BF ATRIL 2.- en una gran copa

BF ATRIL 1.- en estos momentos la mortalidad, no sé, no sé

BF ATRIL 2.- en estos momentos la mortalidad, no sé, se añaden treinta
centímetros cúbicos de jugo de naranja, en una gran copa, ¡oye! ¿me
puedo llevar?

BF ATRIL 3.- ¡oye! espero que tú...no me digas por el nombre

BF ATRIL 2.- con la mano, con la mano ¡oye! ¿me puedo llevar? ¡oye! en una
gran copa, se añaden, en una gran copa, se añaden treinta centímetros
cúbicos

BF ATRIL 1.- en cada un litro, en cada litro, en estos momentos, en estos
momentos no sé yo, decir

BF ATRIL 3.- en estos momentos, no sé yo, decir, como imagino, como
imagino ¡a mediados de marzo! a mediados de marzo espero que...

[Bartolomé Ferrando prende fuego con un mechero al texto que reposaba
sobre el tercer atril; las luces se apagan]

BF ATRIL 2.- espero que, una gran copa, pero grande, de capacidad, de capacidad, se añaden treinta centímetros cúbicos...

[Ha encendido el texto del segundo atril]

BF ATRIL 1.- la mortalidad, la mortalidad...

[El texto del primer atril arde también y en la sala sólo se ven las llamas sobre los tres atriles mientras Bartolomé acelera la velocidad de su recitado a tres atriles deformando el sonido de las palabras hasta hacerlas irreconocibles.]

BF.- los afectos tienen, los afectos tienen TERRR, los afectos tienen TERRRR
TERRRmino, los afectos tienen TERRRR TERRRmino, ¡oh sí!
TERRRmino ¡oh sí! EN UNA GRAN COPA los afectos tienen
TERRRminos ¡oh sí! EN UNA GRAN COPA el artículo pi EN UNA GRAN
COPA el artículo pisa yo.... oye mientras, oye mientras, oye mientras PI,
oye mientras PI, oye mientras PI-PU, oye mientras PI-PU, oye mientras
PI-PU-JO, oye mientras PI-PU-JO, oye mientras...

[Resulta muy difícil entender las palabras que, a estas alturas, grita Bartolomé entre grandes gesticulaciones mientras salta de un atril a otro. Remueve con sus manos enguantadas, entre aspavientos, los papeles que arden sobre los atriles. De su boca surgen fragmentos, repeticiones, variaciones y sonidos exagerados basados en los textos que leía. Se produce un frenético crescendo de sonidos vocales al que sigue una pequeña relajación donde conseguimos diferenciar más limpiamente los sonidos que produce.]

BF.- EN UNA GRANde CO, EN UNA GRANde CO, EN UNA GRANde CO, en
una grande, CO, en una grande, CO, en una grande, CO ssssha, en
una grande, Co ssssssssha, en una grande, co, ssssssha, en una
grande, co, ssssha, co, en una grande co ssssha, co, en una grande co
ssa, en una grande co sa, EN UNA GRANDE...

[Continúa gesticulando y exclamando ese tipo de palabras jugando con sus sílabas. Introduce por en medio sonidos guturales, resoplidos , alaridos, etc. sin dejar nunca de leer los textos ardientes que remueve con sus guantes.]

BF.- ¡DEJADME EN PAZ! DRRRRRRRRRRRRR ¡DEJADME EN PAZ!
DRRRRRRRRRR ¡DEJADME EN PAZ! DRRRRRRRRRRR, DEJADME EN
PAZ SSSSSHRRRRR, Dejadme en paz Ssssshrrrrrr... dejadme en paz,
ssssshhrrrr..... dejadme en paz..... dejadme en paz.....

[Poco a poco disminuye el volumen de su voz, lo baja más y más... y la acción finaliza en silencio con los atriles aun ardiendo.]

20. Fragmentos.

Duración: 16' 09''

Instalación.

Autor: Bartolomé Ferrando.

Sala d'exposicions del Servei d'extensió universitària. Universitat de València.
10 juny 1993.

Referencia en la Tesis:

2.2.1.2. *Fragmentos*. Fragmentación visual.

21. En la frontera de la voz.

Duración: 10' 00''

Performance sonora.

Autores: Bartolomé Ferrando y Avelino Saavedra.

Peformance interpretada en el Instituto francés de Valencia, 2009.

Referencias en la Tesis:

2.3.2.2. En la frontera de la voz. Del papel a la voz.

2.3.4. Sintaxis. La deconstrucción del metalenguaje.

2.3.5.2. Cuerpo y gestualidad.

22. Sintaxi (Festival Proposta 2000)

Duración: 9' 59''

Poema fonético simultáneo entre voz y monitor de video.

Autor: Bartolomé Ferrando.

Interpretación realizada en el marco del Festival Internacional de poesías y polipoesías *Proposta 2000*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), diciembre de 2000.

Referencia en la Tesis:

2.3.4.2. *SINTAXI*. Bartolomé Ferrando.

23. Sé Lo Que Hicisteis El poeta visual.

Duración: 8' 12''

Parodia de Bartolomé Ferrando y su pieza *Sintaxis* realizada por el equipo del programa de televisión *Sé lo que hicisteis*. 2010.

Referencia en la Tesis:

2.1.1. Principales estudios realizados sobre Bartolomé Ferrando.

24. Poéticas para unha vida.

Duración: 53' 26''

En 2009 Bartolomé Ferrando realizó esta actuación en la ciudad de Vigo, dentro del ciclo "Poéticas para unha vida", dedicado a la poesía oral, experimental y de acción. El encuentro tuvo lugar en el "Museo Verbum" (Casa das palabras).

Contenido:

Ferrando dividió la interpretación en dos partes: La primera estaba articulada en base a “pequeñas piezas históricas” pertenecientes al ámbito de la poesía sonora y fonética, y la segunda parte la dedicó a desgranar varias piezas de su propio repertorio.

Primera parte: “Pequeñas piezas históricas”.

00:51 *Pieza de reloj*. Yoko Ono.

01:18 *Una línea es un círculo enfermo*. Yoko Ono.

01:44 *Cuentas claras*. Felipe Bosso.

02:23 *Lógica matemática*. Felipe Bosso.

02:50 *Música intestinal*. Juan Hidalgo.

03:11 *Antes de hablar...* Walter Marchetti.

03:28 *Enfoque*. Felipe Bosso.

04:00 *Autobiografía*. Felipe Bosso.

04:30 *Respira*. Walter Marchetti.

05:13 *Música para buzos*. Walter Marchetti.

05:32 *Acto de humildad*. Felipe Bosso.

06:00 *La verdad en tanto des-cubrimiento*. Costas Arexus.

07:34 *Canto nocturno del pez*. Christian Morgensten.

08:28 *Kikakoku Ekoralaps*. Paul Scherbart.

09:28 Kurt Schwitters.

10:14 *Tohuwabohu*. Ernst Jandl.

11:44 *Oda a Napoleón*. Ernst Jandl.

Segunda parte: “Piezas de Bartolomé Ferrando”.

13:38 *Desde el principio*. Bartolomé Ferrando.

15:55 *Lo breve*. Bartolomé Ferrando.

22:08 *Inversión tres*. Bartolomé Ferrando.
29:00 *Línea sonora*. Bartolomé Ferrando.
38:50 *Música visual III*. Bartolomé Ferrando.
43:00 *Latidos*. Bartolomé Ferrando.
47:24 *Cuadro de gestos*.

Referencias en la Tesis:

1.4.4. La esencia de la palabra.
2.2. Influencias en Bartolomé Ferrando.
2.3.6. Poéticas para una vida.
1.4.4. La esencia de la palabra.
2.2.3.2. El intervalo temporal.

25. Performances Poéticas.

Duración: 6' 20"

"Acciones breves", registro en video.

Autor e intérprete: Bartolomé Ferrando.

Valencia, 1984.1988

Contenido:

00:45 *Poema visual*.
01:54 *Novela*.
03:22 *Menú*.
04:50 *Poema sonoro*.

Referencia en la Tesis:

2.1.1. Principales estudios realizados sobre Bartolomé Ferrando.

Descripción:

[Voz en Off presentando el vídeo]

“Herederas de dadá, del futurismo y ultraísmo, y pegadas por igual a la corriente de la así llamada poesía fonética por el español ZAJ, las acciones poéticas de Bartolomé Ferrando retoman y encarnan algunas de las características de la ya clásica experimentación poética. De hecho son la manifestación plástica, teatral y/o sonora de aquellas ideas poéticas que precisan salir o desbordar los límites de la hoja de papel.

Creador hace ya diez años de *Texto Poético* y alma de *Flatus Vocis*, único grupo estable español dedicado a la poesía fonética, Ferrando es un performer desconcertante por la compleja y engañosa simplicidad de sus propuestas. *Estoy convencido*, nos dice, *de que una línea, una palabra, un sonido o un objeto cualquiera atentamente observados, permiten descubrir todo un mundo que muchas veces nos pasa inadvertido.*”

00:45 “Poema visual”

Duración: 53”

Bartolomé Ferrando aparece ante un fondo blanco salpicado de letras blancas. Viste de oscuro. En la pechera del jersey, se lee como en un bordado: “Poema visual”. Alternando las dos manos, estira poco a poco de los hilos que componen la letras del texto dejando que cuelguen en largas hilaturas. El texto se descompone poco a poco hasta quedar transformado en simples hilos que penden de su jersey. Bartolomé sigue extrayendo los hilos hasta que no queda absolutamente nada del texto.

01:54 “Novela”

Duración: 1’ 30”

Bartolomé, colocado tras una mesa cubierta con un mantel blanco y bordado, nos muestra un libro de formato grande con cubiertas azul pastel. Con letras mayúsculas y en negro, en su esquina inferior derecha podemos leer: “NOVELA”.

Deposita el libro sobre la superficie blanca que tiene ante él y lo abre por su primera página. Con lentitud, pasa una hoja tras otra; están en blanco, pero el poeta las arruga levemente produciendo de esa manera sonidos de roces y crujidos que hacen hablar al papel. Las páginas se van acumulando en sus manos y el ruido del papel crece y crece hasta que, una vez llegados al final del libro y con todas las hojas sonando, Bartolomé las suelta y el sonido-novela finaliza.

03:22 “Menú”

Duración: 1’ 30”

Bartolomé sostiene un gran pliego oscuro ante él. Lo abre y vemos escrita, en grandes mayúsculas blancas sobre fondo azul, la palabra “MENU”. Con la mano derecha, arranca un trozo de la parte inferior de la letra “M” y se la lleva a la boca masticándola a continuación. Coge ahora un pedazo de la “E” y se lo come también. Procede igual con la “N” y la “U” de manera que sobre el pliego sólo vemos ahora jirones de la parte superior de la palabra original. Cierra el pliego.

04:50 “Poema sonoro”

Duración: 1’ 28”

Bartolomé está sentado en el suelo con las piernas cruzadas y las rodillas levantadas; mueve ostensiblemente la boca como emitiendo sonidos,

pero no escuchamos nada; sin dejar de abrir y cerrar la boca, se coloca un gran “gato” en horizontal de rodilla a rodilla y lo aprieta hasta que queda firmemente fijado; mientras sigue haciendo gestos de hablar o aullar, continúa colocándose varios gatos por su cuerpo: en la cintura, en los brazos...; por último se coloca dos gatos más de lado a lado de la cabeza y, una vez ajustados creemos escuchar apenas un susurro que sale de su boca y tal vez diga: “poema sonoro”, aunque sólo escuchamos con claridad “O” y “SO”.