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

UNIVERSITAS Miguel Hernández

FACULTAD DE BELLAS ARTES

TESIS DOCTORAL

Presentada por Eduardo Jesús Marín Sánchez

Dirigida por el Dr. Josep Pérez i Tomàs

Altea, 2013

FACULTAD DE BELLAS ARTES

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

TESIS DOCTORAL

Presentada por Eduardo Jesús Marín Sánchez

Dirigida por el Dr. Josep Pérez i Tomàs

Altea, 2013

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo de personas que, bien con su ánimo, bien con su ayuda directa, me han facilitado su realización. Pidiendo excusas de antemano por la segura omisión involuntaria de muchas de estas personas, quiero expresarles a todos mi más sincero agradecimiento.

En primer lugar a Irene, mi pareja y madre de mi hijo. Sin su amor y apoyo incondicional durante el largo tiempo que he debido dedicar a este trabajo no habría podido concluirlo.

A mi padre, José Alberto, artista de la escritura que me transmitió la importancia de creer en uno mismo más allá de lo que las circunstancias parezcan obligarnos.

A mi madre, Maria Piedad, que me enseñó a apreciar el arte y que siempre ha apoyado mis caóticos cambios de dirección.

A mis hermanos y hermanas María del Mar, Natalia, Julio, José Alberto y Piedi, que han estado en todo momento pendientes de la evolución de esta tesis animándome a acabarla.

A Josep, director de esta tésis, porque siempre ha estado ahí cuando lo necesitaba. Con sus sabias sugerencias, su infinita paciencia y esa rara habilidad que tiene para hacer fácil lo difícil, ha conseguido mantenerme motivado durante todo el proceso de investigación.

A Bartolomé, excepcional artista y persona, que desde que inicié esta tesis se ha mostrado siempre accesible y cercano, dilucidándome la multitud de dudas que nos iban surgiendo y ofreciéndome su tiempo sin vacilar.

A Miguel por ser una constante e impagable fuente de inspiración.

A mis amigos más cercanos, “los bombardinos”. Todos los miércoles, desde hace mil años ya, debatimos los más variados temas (incluida esta tesis) mientras cenamos espaguetis e intentamos tocar jazz. Gracias por seguir conmigo y permitirme poner en práctica los más absurdos experimentos poéticos, musicales y sonoros sin perder nunca el buen humor.

A mis compañeros de la universidad que siempre tienen tiempo para dedicarme una sonrisa, y a mis alumnos, de los que he aprendido mucho más de lo que yo les he podido enseñar.

RESUMEN

Se establece el escenario de la investigación, la Poesía Experimental Fonética. Presentamos el artista en el que pretendemos centrar el estudio: Bartolomé Ferrando. Dada la índole interdisciplinar del género de la Poesía Experimental, abrimos la acotación hacia varias de las disciplinas con las que se mestiza y efectuamos un estudio de sus características y su génesis histórica. Una vez estudiado el campo extraemos de él los conceptos de fragmentación, fragmento e intervalo y los desmenuzamos analizando su incidencia artística en la Poesía Experimental y muy especialmente en la obra de Bartolomé Ferrando, al tiempo que intentamos desvelar el resto de resortes que permiten a este arte ser como es.

PALABRAS CLAVE

Poesía experimental; Poesía fonética; Poesía sonora; Poesía visual; Poesía objetual; Música visual; Performance; Arte sonoro; Fragmentación; Fragmento; Intervalo.

TABLA DE CONTENIDOS

0. INTRODUCCIÓN 17

0.1. PREÁMBULO Y MOTIVACIÓN. 19

0.2. EL UNIVERSO FERRANDO 23

0.2.1. Bartolomé Ferrando. El hombre poliédrico. 25

0.2.3. Territorio artístico. 29

0.3. PLANTEAMIENTO DE LA TESIS. 33

0.3.1. Tesis principal. 35

0.3.2. Objetivo secundario. 37

0.3.3. Estrategia Metodológica. 39

0.3.4. Cuestiones previas. 41

0.3.5. Estructura de la Tesis 43

1. HUELLAS SONORAS. 45

1.0. CONSIDERACIONES PREVIAS. 47

1.1. ANTECEDENTES. 49

1.1.1. De la prehistoria a la épica homérica 51

1.1.1.1 De la tradición oral a la tradición textual. 52

1.1.1.2. Las ranas. 57

1.1.2. Influencia de la cultura grecolatina. 59

1.1.3 La Edad Media, transición a la lengua popular. 63

1.1.4. El Renacimiento. 67

1.1.4.1. La Imprenta de Gütenberg. 67

1.1.4.2. La escritura renacentista. 68

1.1.5. La transición hasta el Simbolismo. 71

1.1.5.1. El Siglo de Oro. Góngora. 71
1.1.5.2. Racionalismo y Neoclasicismo. 72
1.1.5.3. Romanticismo. 72
1.1.5.4. Simbolismo. 73
1.1.6. Camino de las vanguardias. 75
1.1.6.1. Redefiniendo el arte. 75
1.1.6.2. En busca del signo. 76
1.1.6.3. Los poemas visuales. 79
1.2. DE LAS VANGUARDIAS DEL XX AL XXI. 81
1.2.1. FUTURISMO. 83
1.2.1.1. Marinetti, palabras en libertad. 83
1.2.1.2. Carrá, la pintura de los sentidos. 84
1.2.1.3. Russolo, el arte del ruido. 85
1.2.1.4. Zaum, un lenguaje transmental. 86
1.2.1.5. Victoria sobre el sol. 87
1.2.1.6. La Onomalingua de Depero. 88
1.2.1.7. Futurismo en España. 89
1.2.2. DADÁ. 90
1.2.2.1. El Cabaret Voltaire. 90
1.2.2.2. Dadá en Alemania, el Club Dadá de Berlín. 92
1.2.2.3. Dadá en América. 97
1.2.2.4. Dadá y el azar. 101
1.2.3. CREACIONISMO. 102
1.2.4. VIBRACIONISMO. 106
1.2.5. SURREALISMO. 107
1.2.5.1. André Breton. 108
1.2.5.2. Guillaume Apollinaire. 109
1.2.5.3. René Magritte. 110

1.2.6. ULTRAISMO.....111

1.2.7. VERBOFONISMO. 112

1.2.8. ESTRIDENTISMO.....114

1.2.9. LOS FRANCOTIRADORES DE ENTREGUERRAS. 115

1.2.9.1. Jitánforas. 115

1.2.9.2. Poesía Negrista. 116

1.2.9.3. Música verbal. 117

1.2.9.4. Intermedia. 118

1.2.10. CONCRETISMO. 120

1.2.10.1. Los Precursores. 120

1.2.10.2. Música Concreta. 127

1.2.10.3. Poesía Concreta. 128

1.2.11. LETRISMO. 134

1.2.12. POSTISMO. 137

1.2.13. DAU AL SET. 139

1.2.14. EL SILENCIO DE CAGE. 140

1.2.15. ULTRALETRISMO. 142

1.2.16. POESÍA SONORA. 143

1.2.16.2. Bernard Heidsieck. 144

1.2.17. FLUXUS. 145

1.2.18. MURRAY SCHAFER. 147

1.2.18.1. WSP, World Soundscape Project. 147

1.2.18.2. Esquizofonía. 149

1.2.19. LA POÉTICA EXPERIMENTAL EN ESPAÑA. 150

1.2.19.1. "Problemática 63", Julio Campal. 150

1.2.19.2. ZAJ. 152

1.2.19.3. *Concierto irregular*, Carles Santos. 155

1.2.19.4. ALEA. 157
1.2.19.5. Grupo CANON. 158
1.2.19.6. ACTUM. 159
1.2.19.7. Bartolomé Ferrando....160
1.2.20. POLIPOESÍA....161
1.3. LA POÉTICA DE LA CUEVA: ORÍGENES DE LA POESÍA EXPERIMENTAL FONÉTICA.... 163
1.3.1. Los inicios del lenguaje (poético)....167
1.3.1.1. El primer sonido. 168
1.3.1.2. La primera voz. La base fisiológica y neuronal. 168
1.3.1.3. El primer artista: el chamán....173
1.3.1.4. Poética, música y habla. 197
1.3.2. La Oralidad. 212
1.3.2.1. La Tradición oral. 212
1.3.2.2. Voz y poder....218
1.3.3. La Escritura. 224
1.3.3.1. Del habla a la escritura. 224
1.3.3.2. El coste de la escritura. 227
1.3.4. El retorno a la poética de la cueva. 233
1.3.4.1. El chamán y la siesta del fauno....233
1.3.5. Recapitulación. 237
1.4. LA DESEMANTIZACIÓN DE LA PALABRA 239
1.4.1. Lenguaje y comunicación. 243
1.4.2. Lenguaje y lingüística. 244
1.4.3. Efectividad del lenguaje en el proceso comunicativo. 246
1.4.4. La palabra como unidad semántica. 249
1.4.5. La esencia de la palabra. 252

1.4.5.0. La magia del no significado. 254
1.4.5.1. El "nonsense", un trampolín hacia la desemantización. Carroll versus Ferrando.....258
1.4.5.2. La onomatopeya.....261
1.4.5.3. Mallarmé. La conquista del espacio.....270
1.4.5.4. La abolición de la sintaxis.....271
1.4.5.5. De Babel al Cabaret Voltaire. 275
1.4.5.6. Zaum. 282
1.4.5.7. Les mots et les images.....284
1.4.5.8. Letrismo.....286
1.4.5.9. Adios a las palabras. Nicanor Parra, John Cage, Man Ray, etc. 289
1.4.5.10. La síntesis entre el significante y el significado. Poesía concreta. 298
1.4.6. Recapitulación. 306
1.5. EL FONEMA Y EL GRAFEMA EN LA POESÍA EXPERIMENTAL..... 309
1.5.1. La concepción lingüística del fonema y el grafema.....311
1.5.1.1. El fonema. 311
1.5.1.2. El grafema.....312
1.5.1.3. Habla versus escritura. 313
1.5.1.4. Relaciones entre el Fonema y el Grafema. 314
1.5.2. Efectos físicos y psíquicos del uso y abuso del alfabeto fonético.....316
1.5.2.1. El alfabeto como extensión del hombre. 316
1.5.2.2. La burla de los códigos.....318
1.5.3. Signo gráfico y tipos en la poética experimental. 320
1.5.3.1. La tipografía, de Gütenberg a las vanguardias.....320
1.5.3.2. Los alrededores de Hausmann y de Schwitters.....324
1.5.4. Recapitulación. 329

1.6. VOZ, PROSODIA Y ELEMENTOS PARALINGÜÍSTICOS EN LA POESÍA EXPERIMENTAL FONÉTICA. 331

1.6.1. La triple estructura básica de la comunicación. 333

1.6.1.1. Lo que decimos: Elementos lingüísticos. 334

1.6.1.2. Cómo lo decimos: Elementos paralingüísticos. 334

1.6.1.3. Cómo lo movemos: Elementos Kinésicos 337

1.6.1.4. Sobre la unidad de la Triple Estructura de Poyatos. 340

1.6.2. La prosodia o música de la voz. 341

1.6.2.1. La entonación. 342

1.6.2.2. La duración. 344

1.6.2.3. La intensidad. 344

1.6.2.4. La pausa. 344

1.6.2.5. El silencio. 346

1.6.2.6. El acento. 349

1.6.2.7. El ritmo 351

1.6.3. Paralenguaje y prosodia en la Poesía experimental. 353

1.6.3.1. *Kikakoku.* 353

1.6.3.2. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. 354

1.6.3.3. Victoria sobre el sol. 355

1.6.3.4. Gadji beri bimba. 359

1.6.3.5. *4´33"* 363

1.6.3.6. Recapitulación. 368

1.7. LA MÚSICA VISUAL. 371

1.7.1. Sinestesia, ciencia y arte. 375

1.7.1.1. Instrumentos músico-visuales. 377

1.7.2. Música visual pintada. 382

1.7.3. Música visual escrita. 392

1.7.4. Música visual notacional. 401

1.7.5. Música visual poética.....418

1.7.5.1. Joan Brossa, la magia. 421

1.7.5.2. Carles Santos, lo que queda del piano. 427

1.7.5.3. Llorenç Barber, la música visiva.....432

1.7.5.4. JM Calleja, música para los ojos. 434

1.7.5.5. Gustavo Vega, poéticas de creación visual. 436

1.7.5.6. Josep Sou y la partícula de Dios. 440

1.7.5.7. Bartolomé Ferrando, Música para los ojos. 444

1.8. RECAPITULACIÓN. 449

2. BARTOLOMÉ FERRANDO. POÉTICA DE LA FRAGMENTACIÓN. 457

2.1. INTRODUCCIÓN. 459

2.1.1. Principales Estudios realizados sobre Bartolomé Ferrando.....461

2.1.1.1. Los trabajos de Josep Sou. 466

2.1.2. INFLUENCIAS EN BARTOLOMÉ FERRANDO. 469

2.1.2.1. Bartolomé Ferrando. Orígenes. 470

2.2. EL CONCEPTO DEL FRAGMENTO. 487

2.2.1. La fragmentación del lenguaje.....491

2.2.1.1. *Fuencisla*. Fragmentación sonora. 494

2.2.1.2. *Fragmentos.* Fragmentación visual.....495

2.2.2. La fragmentación de la realidad. 497

2.2.3. El intervalo. 500

2.2.3.1. El intervalo temporal.....500

2.2.3.2. El Intervalo espacial.....506

2.2.3.3. El Intervalo espacial-temporal. 509

2.2.4. El Fragmento y el Zen. 512

2.2.4.1. Poesía Experimental y Zen. 513

2.2.4.2. El vacío. 516

2.2.4.3. El fragmento y la cotidianeidad. 521
2.2.4.4. La falta de intención. 529
2.2.4.5. El lenguaje.....531
2.2.5. El sutil encanto de la brevedad. 544
2.2.5.1. El haiku, paradigma de la poética breve. 544
2.2.5.2. La brevedad en occidente. 548
2.2.5.3. La poética de lo breve en Bartolomé Ferrando.....550
2.3. LA OBRA POÉTICA DE BARTOLOMÉ FERRANDO. 553
2.3.1. Concepción poética. 555
2.3.2. Ambigüedad y Autorreferencia. 559
2.3.2.1. *Trazos* (1982-2010). Fragmentos de texto que saltan hasta la pared.....560
2.3.2.2. *En la frontera de la voz*. Del papel a la voz. 564
2.3.3. Experimentación en grupo.....570
2.3.3.1. Flatus Vocis Trío.....571
2.3.3.2. Taller de Música Mundana.....573
2.3.3.3. Rojo. 577
2.3.4. *Sintaxis*. La deconstrucción del metalenguaje. 578
2.3.4.1. *SINTAXIS*. Flatus Vocis Trío. 580
2.3.4.2. *SINTAXI*. Bartolomé Ferrando.....592
2.3.5. El lenguaje no verbal de Bartolomé ferrando.....607
2.3.5.1. Vestuario.....608
2.3.5.2. Cuerpo y gestualidad. 611
2.3.6. Poéticas para una vida. 613
2.3.6.1. "*Pequeñas piezas históricas*". 613
2.3.6.2. Desde el principio. 632
2.3.6.3. *Lo breve,* fragmentación y permutación. 635
2.3.6.4. *Línea sonora*, La indeterminación.....645

2.3.6.5. "*Música visual III*", La sinestesia.....659

2.4. Charla con Bartolomé Ferrando. 663

3. CONCLUSIONES. 697

3.1. INTRODUCCIÓN A LAS CONCLUSIONES. 699

3.2. CONCLUSIONES. 701

3.3. Coda. 707

4. BIBLIOGRAFÍA. 709

4.1. LIBROS. 711

4.2. REVISTAS Y CATÁLOGOS IMPRES0S. 719

4.3. COMUNICACIONES Y TESIS. 723

4.4. EDICIONES DIGITALES. 727

ANEXO 735

0. INTRODUCCIÓN

La poesía no es sólo un modo elevado, o melos, del lenguaje cotidiano, sino todo lo contrario: el lenguaje cotidiano es un poema olvidado, y por ello, desgastado, en el que apenas resuena ya su atractivo.

Martin Heidegger [1]

[1] Heidegger, Martin, *Language*, citado por: Charwin, Bruce. *The Songlines,* Picador, Londres 1988, página 303 (trad. Cast.: Los trazos de la canción, Muchnik, Barcelona, 1994).

0.1. PREÁMBULO Y MOTIVACIÓN.

Quisiéramos iniciar este viaje a las entrañas de la Poesía Experimental advirtiendo al lector que, si bien nuestra pretensión es merodear la obra sonora y fonética de Bartolomé Ferrando, escuchar los ecos de sus predecesores y saborear sus novísimas aportaciones, tanto las características intermedia de este arte como la poliédrica personalidad del artista, intentarán y conseguirán desviarnos en las múltiples encrucijadas con las que toparemos: poesía visual, poesía objetual, performances, acciones, música, estrategias de creación, lingüística, filosofía, antropología, estética, pedagogía, etc. Estimamos que dentro de todos estos campos, Bartolomé Ferrando mantiene una constante investigación sobre el uso del fragmento y del intervalo que esperamos hacer visible y comprensible.

Reconocemos también que han sido elementos pertenecientes al ámbito subjetivo los que han decantado en gran medida nuestro interés por el tema que nos ocupa. De hecho, nuestro primer contacto con el mundo de la experimentación poética se gestó en un encuentro casual en la ciudad de Valencia allá por el año 1977, cuando adquirimos un ejemplar de la revista *Texto Poético*, de la mano del hoy reconocido poeta experimental, *performer* y profesor Bartolomé Ferrando, en un pequeño mercado de lance. A partir de ese instante nunca decayó nuestro interés por todo aquello que convivía bajo la denominación de “Experimentación Poética”.

En años sucesivos coincidimos ocasionalmente con Bartolomé Ferrando en lecturas poéticas, acciones, exposiciones y, por fin, en la asignatura de doctorado que impartía en la Universidad Politécnica de Valencia: “*Estrategias Generales de Creación*”. Nuestro doctorado estaba en ese momento orientado hacia las peculiaridades del arte sonoro y contaba con la impagable inspiración del artista y profesor Miguel Molina[2] (que a la sazón, era responsable de una

[2] Miguel Molina es actualmente Director del Grupo de Investigación "Laboratorio de Creaciones Intermedia" y Subdirector de investigación del Dpto. de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia.

asignatura relacionada con el Arte Sonoro). Pronto comprendimos que si pretendíamos investigar acerca de la poética del sonido, Bartolomé Ferrando debía ser el hilo conductor de nuestro trabajo.

Bartolomé Ferrando nos regaló ciertas claves que clarificaban muchas de las experiencias vitales y artísticas que habíamos vivido anteriormente. Por ejemplo, cuando nos introdujo en las clases de doctorado la obra del compositor John Cage y la concepción zen que subyacía en ella, no pudimos evitar evocar aquellos conciertos que dábamos con nuestro grupo de rock. Recordamos que cuando cometíamos una pifia, si poníamos mala cara y hacíamos gestos de fastidio, el público reaccionaba de igual manera dejando de bailar y esperando a que se nos pasara el enfado. Si al pifiarla reíamos y saltábamos, el público se movía con más energía si cabe. Pronto aprendimos a integrar los errores en nuestras interpretaciones y aceptarlos con una sonrisa. Si errábamos en la interpretación, reíamos y emprendíamos una huída hacia delante llena de disonancias, de insólitos hallazgos y de mucho teatro, que inevitablemente conducía el concierto al goce y a la locura del público consiguiendo momentos memorables.

Bartolomé Ferrando nos descubrió que Cage, casi como hacíamos nosotros, trabajaba en muchas de sus piezas con la aceptación de todo lo que sucediera, fuera o no musical, pues en su universo sonoro no existe diferencia sustancial entre ruido y música. Una vez lo aceptas, se integra y no molesta. Cierto es que su música no tiene mucho que ver con el rock que nosotros practicábamos pero, aunque por vías distintas, ambos habíamos aprendido a apreciar la importancia de mantener una actitud desprejuiciada y valiente en cualquier ejercicio artístico.

El Zen que tanto influyó en Cage persigue la limpieza de la mirada y de la escucha. La meditación Zen aspira a pausar la mente disipando todo rastro de pensamiento, y su técnica es simple: te sientas, observas la mente y cuando ves un pensamiento, en lugar de intentar alejarlo, lo aceptas, lo asumes y dejas que se vaya. Y vuelves a observar la mente. Los pensamientos son nubes que pasan. Con la práctica esas nubes se espacian hasta conseguir un cielo-mente despejado en el que todo cabe. De ese modo se facilita la percepción tanto de

los fragmentos que constituyen cada instante de realidad como de los intervalos en los que estos instantes reposan.

Así fue como de manera natural, el Arte Sonoro y, dentro de él, la Poesía Experimental Sonora y Fonética en la que nos introducía Bartolomé Ferrando, se convirtieron en el eje de nuestras investigaciones y nos afanamos en abordarlo desde los variados aspectos que nos ofrecía.

Desde un punto de vista operativo, fue imprescindible sumergirnos en el ámbito más científico y objetivo que afecta al fenómeno sonoro. A través del estudio de la física del sonido, de su transmisión y de su manipulación, pudimos adquirir un conocimiento técnico con el que poder recorrer con propiedad el terreno que nos ocupa. Al mismo tiempo, de la mano del artista y docente Miguel Molina en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, y de los compositores David Alarcón[3] y Leopoldo Amigo[4] desde el vecino y joven Laboratorio de Electro Acústica (LEA) del Conservatorio Superior de Valencia, comenzamos a aprender los secretos de la manipulación del sonido con el ordenador, a través del que podemos experimentar con facilidad conceptos como *amplitud*, *frecuencia*, *ataque*, *caída*, *ecualización*, *compresión*, *reverberación*, etc., que nos han abierto la mente hacia la inmensa variedad de "colores" que se pueden extraer del más nimio fragmento sonoro.

Igualmente importante ha sido descubrir los secretos que esconde la percepción de los sonidos por parte de los seres humanos: la reciente ciencia de la Psicoacústica[5] nos da detalles sobre la ingente información que somos capaces de extraer inconscientemente a partir de las sutilezas del sonido.

---

[3] David Alarcón es músico electroacústico y compositor. Profesor del LEA (Laboratorio de Electroacústica del Conservatorio Superior de Música de Valencia) entre 1995-98, ha participado también en proyectos de artes plásticas, teatro, cine y televisión.

[4] Leopoldo Amigo es compositor y profesor de talleres de arte sonoro impartidos en la Universidad Politécnica de Valencia, de música electro-acústica en el Laboratorio de Electroacústica LEA del Conservatorio Superior de Música de Valencia y en la SGAE de Valencia. Director técnico y cofundador del Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca.

[5] "*La Psicoacústica, estudia la respuesta psicológica y psicopatológica de un estímulo físico sonoro. [...] También estudia la sinestesia ya que el oído crea experiencias multimodales mezclando impresiones de sentidos diferentes, desde oír colores hasta ver sonidos y crear efectos psicológicos o sentir efectos corporales*." Núñez Rubiano, Andrés. *La Psicoacústica*, Artículo editado por el Coordinador del Centro de Sonido de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia, 2008. http://www.psicoacustica.com

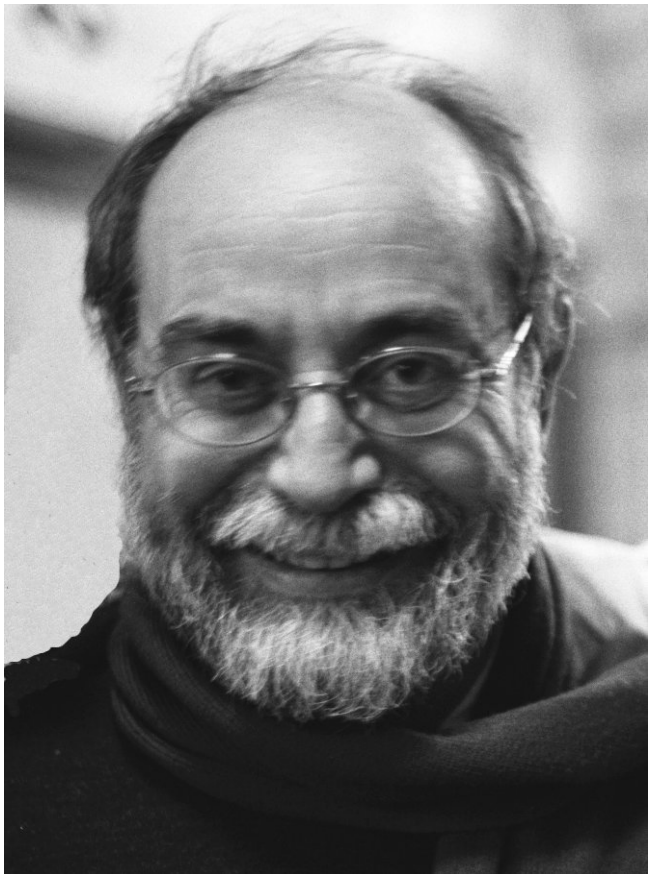
Imprescindibles han sido las lecturas (sugeridas por nuestro director de tesis Josep Sou), de los clásicos de la lingüística y la semiótica (Saussure, Peirce, Jakobson, Chomsky, Barthes, Derrida, etc.), que han resultado cruciales para distinguir los elementos del lenguaje con los que nos enfrentábamos al analizar la poesía experimental.

Y tal vez ha sido el análisis histórico de las actividades en que interviene el sonido lo que nos da realmente una intuición de todo lo que es capaz de activar en nuestros cuerpos y conciencias. Estamos refiriéndonos también al cambiante paisaje sonoro que nos acompaña desde el principio de los tiempos, y a su uso cotidiano, ritual, religioso, militar y artístico. La antigua Música de las Esferas de Pitágoras nos rodea desde nuestro nacimiento, y es sólo al transformar la escucha pasiva en escucha activa cuando apreciamos sus ilimitados matices.

Sin menospreciar nunca la tarea del agente emisor (músico, poeta, máquina, etc.), de todas estas lecturas y estudios, así como de las enseñanzas de Bartolomé Ferrando, hemos comprendido también que el oyente es el elemento esencial en que se basa la arquitectura sonora, pues a través de sus impresiones subjetivas, él es quien da sentido a los sucesos auditivos de su entorno.[6]

[6] La composición de John Cage *4:33* juega magistralmente con esta concepción de la escucha activa, a partir del sugerente silencio que la pieza genera.

0.2. EL UNIVERSO FERRANDO.



Bartolomé Ferrando.

0.2.1. BARTOLOMÉ FERRANDO. EL HOMBRE POLIÉDRICO.

A través de diversas Acciones y Performances poéticas de calle, la edición de los cuadernos de poesía visual, objeto y de acción *Texto poético* (9 números entre 1977 y 1989) en Valencia, de varios poemarios, libros, artículos sobre la historia y teoría de la Poesía Experimental y de la Performance, múltiples exposiciones de poesía visual, objetual e instalaciones, interpretaciones de poesía fonética en solitario o con los grupos *Flatus* Vocis (1987: con Llorenç Barber y Fátima Miranda), *Música Mundana* (1990: con Llorenç Barber, Fátima Miranda, Francisco Estévez y Markus Breuss), *Rojo* (1991: con Markus Eichenberger, Fredi Lüscher, y Alfred Zimmerlin), *Tres i no res* (2009: con Lucía Peiró y Avelino Saavedra), el dúo de improvisación formado con Avelino Saavedra en 2011-2012 y un larguísimo etcétera repleto de conferencias, interpretaciones y organización de festivales y encuentros, Bartolomé Ferrando se ha revelado como uno de los principales actores-investigadores-catalizadores de la poética experimental contemporánea con más amplia proyección internacional.

Hablaremos en este trabajo ¡por supuesto! de las piezas de Poesía Experimental Sonora y Fonética que compone e interpreta Bartolomé Ferrando. Sus incursiones en este territorio son numerosas e innovadoras. Pero no podemos limitarnos estrictamente a comentar este tipo de obras. Bartolomé Ferrando practica el arte total y sus interpretaciones rezuman poesía y crean fisuras por las que se entreven con difusa nitidez otras muchas disciplinas artísticas. Su obra trasciende los soportes que utiliza, y así podemos encontrarnos con que algunos de sus poemas discursivos[7] se transforman en poemas visuales [8] para reencarnarse después en poemas sonoros que interpreta en sus actuaciones. Descubriremos que sus obras visuales tienen

[7] Ferrando, Bartolomé. *Trazos*, Rialla editores S.A., Valencia 1982. ISBN: 84-930311-9-4 Depósito Legal: V-1188-2000

[8] Ferrando, Bartolomé. *Escrituras superpuestas*, Publi. Universidad de Valencia, Valencia 2002. ISBN: 9788437053394

vocación de obras sonoras y viceversa, practicando como nadie la contaminación sinestésica entre los sentidos.

Una de las facetas del complejo poliedro que conforma la figura de Bartolomé Ferrando es la de escritor estudioso de la historia y los mecanismos de la Poesía Experimental y la Performance. De hecho dos de sus libros, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*[9] (donde analiza la evolución sufrida por la Poesía Experimental), y *El arte de la performance: elementos de creación* [10] (en el que se centra en las claves que sustentan este arte intermedia), se han convertido en fuentes imprescindibles para la orientación y realización de este trabajo.

En 1988, en compañía de Ángeles Marco y de su cómplice en la aventura de "Texto Poético", David Pérez, Ferrando introdujo por primera vez en España, en la Facultad de Bellas Artes de Valencia (Universidad Politécnica de Valencia), una asignatura universitaria sobre la *performance* y el *arte de acción.* Su creciente prestigio le ha convertido en invitado habitual de los más importantes eventos poéticos que se realizan en el mundo, y son muchos los estudiantes de otras comunidades y países que no dudan en matricularse en la Universidad en la que imparte docencia motivados por la oportunidad de tenerle como profesor. Esta circunstancia ha provocado una "*auténtica avalancha de "accionistas" valencianos surgidos de sus clases de Bellas Artes*[11]" que se puede palpar en el día a día artístico de la ciudad de Valencia.

Su faceta pedagógica escapa del espacio cerrado del aula para manifestarse en sus actuaciones y conferencias, donde no suele limitarse a interpretar sus propias composiciones. Frecuentemente incluye lúcidos e ilustrativos comentarios acerca de la Poesía Experimental y también se presta

---

[9] Ferrando Colom, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Servicio de publicaciones e Intercambio Científico Campus Universitario Sur, Universidad de Santiago de Compostela, 2.000.

[10] Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, Editorial: Mahali Ediciones (Stella Cometa, S.L.), 2009. ISBN: 978-84-613-1524-6

[11] Casellas, Joan. *Tú y ese otro asunto: Como reinventamos la acción de los 90*. Artículo editado en la Página Web *Perfomancelogía. Todo sobre arte de Performance y Performancistas*. En disponibilidad Web: http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/t-y-ese-otro-asunto-como-reinventamos.html

a interpretar piezas de otros autores (clásicos y contemporáneos) que entretejen el telón de fondo de su obra más personal.

En la mayoría de las ocasiones, sus presentaciones al público parecen centrarse en disciplinas poéticas específicas (Poesía Sonora, Poesía Visual, Performances y Acciones, etc.), pero inevitablemente las unas se contaminan de las otras y estas intervenciones se transforman un elegante ejercicio de sinestesia que nos induce la sensación de ver los sonidos y de oír las imágenes.

En 1989 Bartolomé Ferrando, junto a algunos de sus alumnos más destacados, como Rafael Santibáñez, Lucía Peiró, José Tarragó, Raul Gálvez, Santi Barber y Nelo Vilar, crea el colectivo ANCA (Asociación para Nuevos Comportamientos Artísticos) basado en la autogestión a partir del asociacionismo. Este grupo prolongaría sus actividades hasta 1994.

A partir de 1982, también destaca como organizador de eventos de acción, performance y poesía fonética, como fue la Exposición y Encuentro Internacional “Poesía Experimental Ara” en la Galería Parpalló de Valencia (1982), el Festival Internacional “Tramesa d’Art” en el Palau de la Música de Valencia (1987), las tres ediciones del “Festival Internacional de Performance i Poesía d’Acció” realizados en el Castillo de Peñíscola (Castellón, 1989) y en el Centro del Carmen (Valencia, 1991 y 1992), y las cinco ediciones del “Encuentro Internacional de Performance” que transcurrieron en el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) en Valencia, durante los años 2003 a 2007.

Gracias a estos festivales, hemos podido contemplar las piezas de artistas imprescindibles como Roi Varaa, Alistair Mclennan, Artur Tajber y Esther Ferrer (2003), Pere Noguera, Fernando Aguilar, Pascale Grau y Richard Martel (2004) Elvira Santamaría, Boris Nieslony, Lee Wen y Joel Hubaut (2005), Giovanni Fontana, Llorenç Barber, Helge Meyer, Robin Poitras y Jean Philippe Trepanniér (2006), Julien Blaine, Paul Panhuysen, Concha Jerez, José Iges y

Jaime McMurry (2007), Nieves Correa, Ben Patterson, Myrian Laplante, Monika Günther, Ruedi Schill y Tania Burguera (2008).[12]

Non! Non! Oui! Oui! Heu!, de Joel Hubaut (2005) y *Arabescos*, de Llorenç Barber (2006) han sido dos de las piezas representadas en el Festival Internacional de Performance del IVAM.

[12] Información extraída de la Página Web del IVAM. En disponibilidad Web: http://www.ivam.es/activities/Otras-actividades/list?page=1

0.2.3. TERRITORIO ARTÍSTICO.

Las piezas que conforman el puzzle del "Universo Ferrando" no pertenecen a un mundo cerrado, se adscriben "*a esa zona marginal o fronteriza que existe en el límite entre la literatura y el resto de las artes*"[13]. Nos referimos al tipo de poemas de los que nos habla Clemente Padín en su artículo *La identidad de la Poesía Experimental*[14], aquellos que no emplean el lenguaje en base exclusiva a su significado semántico: poemas realizados con sonidos, fonemas y ruidos causados por los órganos vocales del artista; poemas visuales compuestos mediante letras o fragmentos de palabras o mixturas de ellas mismas mezcladas (o no) con cualquier otro tipo de representación visual.

Podemos englobar todos estos elementos dentro de lo que se ha dado en llamar "Poesía Experimental", un término capaz de abarcar aquellas manifestaciones poéticas que no encuentran fácil acomodo en artes de las que evidentemente participan, como pueden ser la literatura, la pintura y la música. Dentro de esta denominación caben otros presuntos géneros como pueden ser la "Poesía Visual", la "Poesía Fonética o Sonora" (nuestro eje para este estudio), la "Poesía Acción", e incluso la "*Performance*" y otros tipos de representación difíciles de clasificar debido a su interdisciplinaridad. Ante el maremagnum de términos y definiciones que podemos hallar, podemos decir junto a Padín que lo que indudablemente identifica al trabajo de experimentación "*es la búsqueda de la novedad como valor esencial, e incluso consubstancial al mismo hecho creativo*"[15].

[13] Padín, Clemente, *La identidad de la Poesía Experimental,* Artículo publicado en la revista virtual *Escáner Cultural*, número 15, Santiago de Chile, 2000.
http://www.escaner.cl/escaner15/acorreo.html

[14] Ibídem.

[15] Sou, Josep. *Teorías sobre la experimentación poética*. Libro virtual, BOEK861, Boletín electrónico del Taller del sol, 2009. http://www.boek861.com

.

En otra tentativa de hallar el término definitivo, el poeta Dick Higgins ha preferido llamar "Arte Intermedia"[16] a ese tipo de obras que se mueven en el "intermedium" de la literatura y la pintura (poema visual) o la literatura y la música (poema fonético).

La dificultad para situar estas piezas en un territorio artístico concreto ha motivado rotundas y definiciones como la tautología manifestada en 1967 por Emmet Williams: "*la poesía concreta es lo que hacen los poetas concretos*"[17].

Si uno de los hallazgos de la poesía experimental fue liquidar la semanticidad de la palabra, un efecto colateral de esta acción ha podido ser la ausencia de términos capaces de definirla. Cuando las palabras pierden su significado, ninguna será capaz de describir, al menos académicamente, este campo del arte. Es por ello que, antes de caer en un debate buscando una etiqueta plausible para las obras de Bartolomé Ferrando, preferimos parafrasear aquella sentencia y afirmar que "la poesía de Bartolomé Ferrando es la que hace Bartolomé Ferrando". No obstante, en aras de la funcionalidad de este escrito, usaremos a modo de orientación muchos de aquellos términos, tal vez inexactos, pero que al menos nos pueden ayudar a visualizar un mapa artístico de su obra.

Partimos de la existencia de un amplio mestizaje de géneros y disciplinas en gran parte de sus piezas artísticas, pero según el grado de enfatización de los factores visual y sonoro, de la acción o de la teorización poética, podemos compartimentar el principal hacer artístico de Bartolomé Ferrando a la manera que lo hace Josep Sou en su libro *Bartolomé Ferrando, la fractura dels marges poètics*[18]. Sou usa tres términos de amplia aceptación en este mundo artístico, "*Poesía Visual*", "*Poesía Sonora*" y "*Performance*", y propone además una novedosa denominación que nos parece especialmente acertada: "*Poesía Teórica*". Este último término nos permite caracterizar una

[16] Higgins, Dick, *Los orígenes de la poesía sonora. De la armonía imitativa a la glosolalia,* publicado en la revista *La Taverne di Auerbach*, 5/8, pp. 74-82, Alatri, Italia, 1990. Traducción al portugués: Florivaldo Menezes, para la antología *Poesia Sonora. Poéticas experimentais da voz no século XX*, 1992, Educ, Editora de la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo, Brasil. Traduc. al español: C. Espinosa.

[17] Opus cit. Padín, Clemente, *La identidad de la Poesía Experimental*.

[18] Sou, Josep (Pérez i Tomàs, Josep), *Bartolomé Ferrando. La fractura dels marges poètics.* Col.lecció Itineraris, Institució Alfons el Magnànim, Valencia 2008. ISBN: 978-84-7822-517-0.

voluminosa parte de la obra de Bartolomé Ferrando en la que, pese a su profundidad teórica e intención científica, "*el lenguaje empleado se decanta hacia la poética del decír científico, o aun mejor hacia la poética teórica"*[19]. Como muestra de este tipo de trabajos, reproducimos a continuación un fragmento de su escrito *El Arte Intermedia, convergencias y puntos de cruce:*

> Abramos la figura y encerremos en ella el ambiente. Proclamemos que el ambiente debe formar parte del bloque plástico como un mundo con leyes propias; que la acera puede subir hasta nuestra mesa y nuestra cabeza atravesar la calle, en tanto que entre una casa y otra nuestra lámpara teje su telaraña de rayos de yeso. ,
>
> Proclamemos que una pierna, un brazo o un objeto, no tienen importancia sino como elementos del ritmo plástico.[20]

En efecto, los numerosos artículos teóricos escritos por Bartolomé Ferrando nos hablan de la poética desde el interior de ella misma, sin renegar de su forma en el momento de explicarse. El nuevo lenguaje así creado, científico y poético al mismo tiempo, resulta absolutamente coherente con el resto de su obra.

> Se'n surt Bartolomé Ferrando de les clàusules estrictes del llenguatge per a generar nou llenguatge que busca complicitat a l'hora de ser traslladat al camp del coneiximent. Conceptes, filosofía, morfologies, semàntica, semiòtica, etc., que conviuen als escrits, quasi sempre justificats per la mà poètica.[21]

La mano poética de Bartolomé Ferrando se aprecia en todo aquello que roza, a semejanza de un moderno rey Midas que ha transmutado en poesía su oro. El territorio artístico en que habita es el de la poesía viva que, en el mismo instante de su nacimiento, no duda en cambiar de género, de soporte, e incluso

[19] Opus cit. Sou, Josep. *Bartolomé Ferrando. La fractura dels marges poètics*. 2008. Pág. 65.

[20] Ferrando, Bartolomé. *El Arte Intermedia, convergencias y puntos de cruce*. Edit. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2003. Pág. 8.

[21] Ibídem, pág. 65.

de lenguaje, en busca de ese efímero momento que llamamos comunicación poética. Este terreno incluye prácticamente todas las aportaciones históricas que han permitido a la poesía respirar aires nuevos, pues en sus interpretaciones, conferencias, clases y escritos, Ferrando nunca ha dejado de recrear y homenajear las innovaciones más significativas de la historia de la poesía experimental.

0.3. PLANTEAMIENTO DE LA TESIS.

Comenzaremos haciendo una observación: que todo arte es fragmentario pues resulta imposible abarcar la totalidad de nuestra realidad en una sola obra artística salvo entendiéndola como una intuición.

La fragmentación sobre la que indagamos en este estudio es aquella de la que resultan pedazos de realidad que, descarriados, pierden su lógica al independizarse de ella. En contraste con los fragmentos de realidad del arte más discursivo, que mantienen una conexión clara con el mundo del que surgieron, investigaremos sobre aquellos fragmentos que han perdido su sentido original y son capaces de crear nuevos universos mediante unos recursos y procedimientos artísticos determinados.

En el momento de iniciar esta tesis, nuestra pretensión era comprobar la importancia capital que supone el uso de la fragmentación en la Poesía Experimental Sonora y, concretando más, su incidencia en la obra del artista multidisciplinar Bartolomé Ferrando. Sin embargo, a medida que avanzábamos en nuestro estudio, y a causa de la hibridación intrínseca al género de la Poesía Experimental, nos hemos visto abocados a extender nuestra investigación hasta los campos intermediales que se entretejen en ella: poesía visual, poesía discursiva, poesía objeto, pintura, instalaciones, performances, música, etc.

El análisis del hecho sonoro en la Poesía experimental supone las más de las veces un viaje laberíntico a través de las más variadas disciplinas artísticas, sean éstas sonoras o visuales. Es por ello que, si bien nos centramos particularmente en la poesía sonora y fonética, en aras de dar una visión más completa de la complejidad medial de la Poesía Experimental, hemos optado por estudiarlo en compañía del resto de campos con que se mixtura y con los que comparte medios, conceptos y técnicas.

Insistamos en lo dicho: la idea es centrarnos en el empleo del fragmento y del intervalo en los poemas y acciones fonéticas o sonoras que ha compuesto

e interpretado Bartolomé Ferrando, pero la sinestesia latente en su obra nos obliga a observar con la misma atención su obra visual y de acción, de la que surgen letras e imágenes que inciden directamente en nuestros oídos o en la percepción mental de éstos. Es por ello que al bucear en la fonética y en el hecho sonoro, observaremos también las múltiples formas plásticas que adquieren esas piezas con la esperanza de reconocer en ellas el engrudo que aglutina lo visual con lo sonoro.

0.3.1. TESIS PRINCIPAL.

El supuesto principal que defiende esta tesis es que la obra poética experimental sonora y fonética de Bartolomé Ferrando (y por extensión también sus piezas visuales y las relativas al arte de acción o *performance*) está construida sobre una minuciosa investigación sobre el uso del fragmento y del intervalo, elementos que resultan de un proceso previo consistente en la fragmentación de la realidad circundante.

El fragmento es un pedazo de realidad que se independiza perdiendo la lógica que le ataba a ella y se convierte en materia susceptible de ser usada artísticamente. El intervalo, por su parte, lo encontramos entretejido con el fragmento, al que acota tanto temporal como espacialmente.

Al respecto de los conceptos de fragmento e intervalo, indagaremos en sus relaciones y coincidencias con la cultura oriental, particularmente con el Zen japonés.

0.3.2. OBJETIVO SECUNDARIO.

Como objetivo secundario, partimos en este trabajo de una intuición que aunque en principio puede parecer una obviedad conviene comprobar: la obra de Bartolomé Ferrando contiene en sí misma toda la historia del arte poético sonoro experimental.

Analizando los momentos clave históricos de este campo artístico, y desmenuzando algunas de las piezas de Bartolomé Ferrando, intentaremos demostrar que éstas son una auténtica narración y escenificación de la evolución y progresión de la poesía experimental hasta nuestros tiempos.

No es nuestra intención abarcar en esta tesis la totalidad del ingente trabajo de Bartolomé Ferrando, ni siquiera todo aquello que tal vez pudiéramos catalogar específicamente como Poesía Experimental Sonora y Fonética. Lo que modestamente intentaremos es establecer una relación de continuidad no lineal entre las manifestaciones poéticas experimentales que en la historia han sido, y las que este artista transmite a través de sus múltiples encarnaciones[22].

[22] Para los cristianos "La Encarnación es el misterio y el dogma de la Palabra hecha carne. [...] El latín *incarnatio* (in-caro, carne) corresponde al griego *sarkosis*o *ensarkosis*, palabras que se basan en Juan (1, 14) *kai ho Logos sarx egeneto*, *Y el Verbo se hizo carne*". Walter Drum, *Encarnación*, en *The Catholic Encyclopedia, Volume I*, Online Edition Copyright © 1999 by Kevin Knight. http://ec.aciprensa.com/e/encarnacion.htm

Por su parte, el Diccionario de la Lengua Española define en su segunda acepción a la palabra "*encarnación*" como "*Acto misterioso de haber tomado carne humana el Verbo Divino en el seno de la Virgen María*." Y en la tercera acepción dice que es la "*Personificación, representación o símbolo de una idea, doctrina, etc*." Diccionario de la Lengua Española, Vigésima segunda edición, Real Academia Española. http://www.rae.es/rae.html

0.3.3. ESTRATEGIA METODOLÓGICA.

La estrategia metodológica seguida en esta tesis es exploratoria y descriptiva, partiendo de lo general a lo específico. También es obligadamente amplia y pluridisciplinar, con el doble fin de mostrar desde diversos ángulos las interrelaciones de los elementos implicados y de no traicionar el espíritu intermedia que impregna toda la Poesía Experimental.

Como paso previo, apoyados en los textos de referencia citados en la bibliografía, describimos el desarrollo de la poesía sonora desde sus orígenes, repasando aquellos aspectos artísticos e incluso científicos relacionados con el entramado de la Poesía Experimental, la relación entre el fonema (letra sonora) y el grafema (letra visual), los elementos paralingüísticos que influyen en la comunicación y la estrecha relación entre la Poesía Visual y la Poesía Sonora.

Al llegar a nuestro principal objetivo, la poética de la fragmentación de Bartolomé Ferrando, la estudiamos y analizamos sirviéndonos de las herramientas conceptuales y clasificatorias obtenidas tras el primer estudio, así como de sus escritos y publicaciones, de grabaciones de su práctica creativa y de una entrevista al autor donde intentamos corroborar las conclusiones de este trabajo y esclarecer algún otro apartado de posible interés.

0.3.4. CUESTIONES PREVIAS.

Antes de entrar de lleno en el estudio y análisis de la obra de Bartolomé Ferrando, creemos que debemos plantearnos dos cuestiones de fondo que, tal vez, nos permitirán comprender mejor algunos aspectos de la poesía experimental que a menudo resultan áridos para los observadores no iniciados.

Lo primero que nos preguntamos es ¿de donde proviene todo esto? ¿Cómo es posible que una vertiente artística tan sugerente, expresiva y sinestésica como la poesía experimental sea un campo tan minoritario y prácticamente desconocido para el gran público? Parece ser que, desde que existe el lenguaje, sus juegos y variaciones han hollado territorios de indudable interés, pero no han prosperado de la misma forma que sus otros compañeros de viaje (música, literatura, pintura, arquitectura, etc.). Pensamos que la principal razón podría estar en el carácter interdisciplinar e incatalogable que suelen compartir este tipo de propuestas.

La segunda cuestión que nos planteamos es qué ha sucedido con el lenguaje poético en todo este tiempo y como ha evolucionado la poesía hasta ser lo que hoy es. Esperamos que el estudio cronológico y sincrónico de su historia nos de cierta luz sobre la génesis y motivaciones de lo que hoy conocemos como Poesía Experimental.

0.3.5. ESTRUCTURA DE LA TESIS

Con estas tesis y cuestiones presentes, dividiremos nuestro trabajo en dos partes diferenciadas y contaminadas entre sí al mismo tiempo:

1) Estado de la cuestión. Antecedentes.

Comenzaremos este primer bloque con tres capítulos (*1.1 Antecedentes*, *1.2 De las vanguardias del XX al XXI* y *1.3 La Poética de la cueva: Orígenes de la Poesía Experimental Fonética*) en los que efectuamos un recorrido a través del espejo de la historia para clarificar el rumbo trazado por la Poesía Experimental hasta personificarse en figuras como la de Bartolomé Ferrando; exploraremos su génesis, así como los autores y las obras que han dejado su impronta en este campo artístico desde su nacimiento en los albores de la humanidad, hasta la ruidosa explosión que, a principios del siglo XX y de la mano de las vanguardias, revolucionó el panorama artístico mundial. A partir de ese momento, la Poesía Experimental no ha dejado de evolucionar y desarrollarse, convirtiéndose en uno de los campos creativos más fecundos del arte contemporáneo. Bartolomé Ferrando es el heredero de esa larga, creativa y a menudo ignorada estirpe de chamanes de la palabra que comenzó hace muchos miles de años.

Como segunda parte de este bloque (*1.4. La Desemantización de la palabra*) realizaremos un estudio sobre el proceso de la "desemantización de la palabra", del logro que supuso la separación e independencia de los conceptos saussirianos de "significante" y "significado", en el convencimiento de que se trata de un hecho crucial para el despegue final de la Poesía Experimental. Intentaremos relacionar lo descubierto con la figura de Bartolomé Ferrando, en quien creemos que confluyen todos aquellos procesos.

Un estudio sobre el uso y las relaciones de los elementos atómicos del lenguaje en la poesía experimental (*1.5. El fonema y el grafema en la Poesía Experimental*), otro sobre aquellos elementos ajenos al lenguaje oral o escrito que afectan a la comunicación poética (*1.6. Voz, Prosodia y elementos*

paralingüísticos en la Poesía Experimental Fonética) y otro más en el que investigamos en el aspecto más visual de la música y la poesía (1.7. *Música visual*) completan este primer bloque con el que pretendemos poner en situación la Poesía Experimental. También incluiremos en estos capítulos numerosas referencias a la obra de Bartolomé Ferrando, pues esos temas forman parte consustancial de su hacer artístico.

2) Bartolomé Ferrando. Poética de la fragmentación.

En el segundo bloque indagaremos en la concepción poética en la que Bartolomé Ferrando ha cimentado su investigación artística. Pensamos que ésta se basa principalmente en el concepto de fragmentación, en la descomposición del lenguaje y de la cotidianeidad en fragmentos que luego rearticula y restructura mediante diversas técnicas compositivas. Con el fin de desentrañar los entresijos de sus procedimientos artísticos, nos sumergiremos en los principales campos sobre los que actúa y analizaremos algunas de sus piezas sonoras más representativas. Buscaremos los mecanismos que las hacen funcionar así como sus antecedentes e influencias. Esperamos desvelar de este modo las distintas formas que en sus manos puede adoptar el uso del fragmento y del intervalo. Pretendemos encontrar aquellos descubrimientos personales del autor que hacen que su obra, pese a ser el resultado de una compleja herencia poética, nos parezca siempre única y absolutamente novedosa.

1. HUELLAS SONORAS.

"La poesía sonora es una forma intermedial "paralela a la poesía visual". Como es notorio, en cuanto que la poesía visual se coloca entre la poesía y las artes visuales, la poesía sonora se sitúa entre poesía y música, y es exactamente el elemento acústico el que determinará su valor estético y formal."

Dick Higgins [23]

"[...] sí que podríem situar la poesía visual en un territori intermedi entre la literatura i la pintura, i a la poesía fonètica entre la literatura i la música,

però tot distanciant-se de la literatura,

de la pintura i de la música per a crear un entorn apart.."

Bartolomé Ferrando [24]

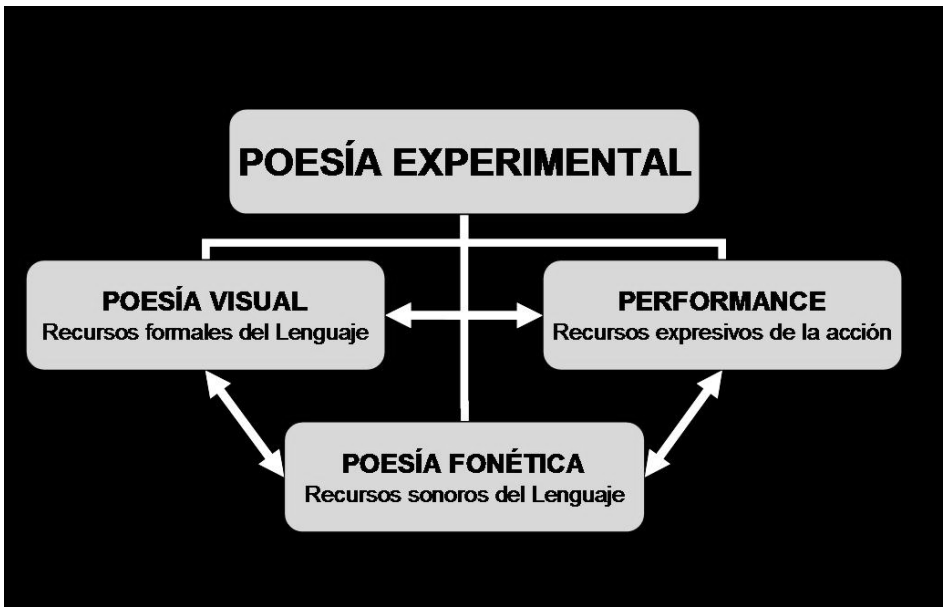
[23] Higgins, Dick, *Los orígenes de la poesía sonora. De la armonía imitativa a la glosolalia,* publicado en la revista *La Taverne di Auerbach*, 5/8, pp. 74-82, Alatri, Italia, 1990. Traducción al portugués: Florivaldo Menezes, para la antología *Poesía Sonora. Poéticas experimentais da voz no século XX*, 1992, Educ, Editora de la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo, Brasil. Traduc. al español: C. Espinosa.

[24] Opus cit. Sou, Josep. *Bartolomé Ferrando. La fractura dels marges poètics.* 2008. Pág. 80

1.0. CONSIDERACIONES PREVIAS.

La poesía experimental sonora es un modo de arte intermedia, sin embargo es el uso poético del sonido (principalmente el producido por la voz humana) el factor que la caracteriza de una forma particular y, como afirma Dick Higgins en la cita con que abrimos este capítulo, *"el que determinará su valor estético y formal".*

La podemos situar entre la literatura y la música, pero nos parece importante puntualizar, en sintonía con Bartolomé Ferrando, que pese a que absorbe recursos de ambas artes, lo que hace es crear un entorno artístico totalmente original. Esa semejanza con la literatura y la música, sin llegar a ser nunca ni una ni otra, es una de las razones que dificulta tanto su definición como su inserción en el seno de las disciplinas artísticas históricas.



Conviene contextualizar un poco: la poesía fonética o sonora (poesía que se vale de los recursos sonoros del lenguaje) forma parte del gran tronco de la poesía experimental. Este tronco está integrado, además, por la poesía visual (que se vale de los recursos formales del lenguaje), la performance o

acción poética (con recursos expresivos de la acción) y otros géneros que exploran las posibilidades expresivas de los distintos soportes o canales a disposición del poeta (video-poema, poesía digital, mail-art, etc.).

Como veremos en este trabajo, resulta muy difícil acotar el territorio particular de cada uno de esos géneros, pues sus caminos se entrecruzan y solapan constantemente. Es por ello que allanaremos sin temor el terreno de otros campos poéticos e incluso artes visuales y sonoras, que a nuestro juicio se encuentren presentes o latentes en las obras analizadas. Por otra parte, y refiriéndonos al concepto de experimentalidad, pensamos que per se, todas las expresiones poéticas son experimentales puesto que no se concibe una obra poética que no cuestione su propio lenguaje. Tendremos presente pues, que aquello que en nuestra época podemos llegar a considerar clásico e incluso arcaico, tal vez fuera experimental y vanguardista en el momento de su concepción.

1.1. ANTECEDENTES.

En este apartado daremos un extenso, pero abreviado al mismo tiempo, paseo por aquellos momentos de la historia del arte que juzgamos esenciales en la evolución de la poesía experimental fonética.

Como constatará el lector, el primer bloque de los capítulos que componen el Índice de Contenidos de este trabajo de investigación pretende profundizar en estos antecedentes, planteados como un rastreo en la historia de la humanidad de los diversos factores que creemos afectan al desarrollo y contenido de la poesía experimental fonética. Nuestra intención ha sido mostrar ese proceso como un hecho "sincrónico" a través del espacio y el tiempo en el que la secuencia cronológica, pese a su relevancia como elemento ordenador, adquiere un aspecto secundario.

Consideramos a la historia como un conjunto de caminos que se entretejen más allá de su cronología. Si, por ejemplo, la figura del chamán prehistórico influyó en los artistas multidisciplinares del siglo XX, estos últimos a su vez son en gran medida responsables de la imagen y concepto que de aquel hechicero-artista tenemos en la actualidad. Tan relevantes nos parecen los sucesos y obras acaecidos en la época de las cavernas para la revolución iniciada con las vanguardias del XX, como estos últimos avances artísticos para la comprensión del arte prehistórico; o del mismo modo podemos relacionar como un viaje de ida y vuelta el esplendor renacentista con el multidisciplinar estado del arte contemporáneo.

Es por eso que creemos conveniente permitimos avanzar y retroceder en el tiempo de la historia guiados por el motivo específico que en ese instante estudiemos.

1.1.1. DE LA PREHISTORIA A LA ÉPICA HOMÉRICA.

Ya que consideramos que en sus inicios toda forma de arte es experimental, para hallar los antecedentes más lejanos en el tiempo de la poesía experimental fonética, creemos que debemos remontarnos hasta los orígenes de la tradición oral, hasta el mismo origen del lenguaje hablado allá en la época de las cavernas, hace tal vez más de 100.000 años según las teorías de antropólogos y neurolingüístas [25] . Allá encontramos al chamán, un hechicero-artista que a nuestro juicio ejemplifica las tareas de alimentación espiritual que hoy realizan los sacerdotes, monjes, artistas y los *mass media*.

Entre las funciones atribuidas al chamán dentro de su comunidad, estaban las de realizar ensalmos mágicos que atrajeran la caza y protegieran a la tribu, dirigir toda suerte de rituales destinados a saciar los anhelos espirituales recién adquiridos (particularmente los relacionados con la muerte), y transmitir oralmente los elementos claves de su cultura. Las formas que adoptaban sus ritos no debían ser en esencia muy distintas a las que a finales del XIX nos describe el antropólogo Frazer[26] y que, en formatos actualizados podemos contemplar en las celebraciones religiosas, el folklore popular y en determinadas manifestaciones artísticas contemporáneas (entre ellas las relativas al tema que nos ocupa: la poesía experimental fonética).

Parece factible pensar que las oraciones, los ensalmos, los cantos rituales y festivos, etc. que dirigía el chamán de la época de las cavernas, tuvieron continuidad con el desarrollo de la tradición oral que a través de la voz de los narradores perpetuaba la cultura de aquellos pueblos. La progresiva incorporación en los relatos de una métrica, rima y repeticiones determinadas para favorecer su memorización, sumada al ritmo y entonación que la música aportaba a las palabras, facilitó su evolución hasta adoptar la forma de poemas

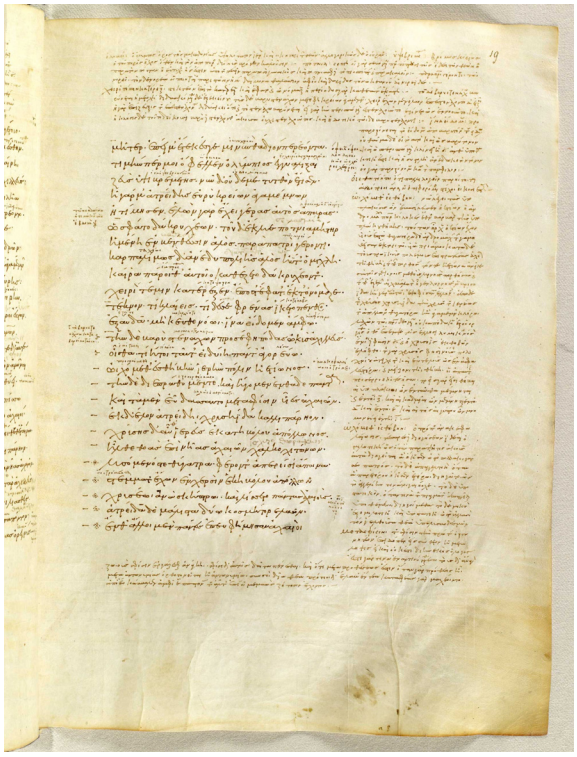
[25] Ver Makinistian, A., *La paleoantropología y un interrogante particularmente significativo: ¿Qué fue lo que nos hizo humanos?* en MIRTHATABORDA (comp), Problemáticas antropológicas, Laborde, Rosario-Argentina, 2000, pp. 117-132, y Arsuaga, J.L. y Martínez, I, *El origen de la ment*", Investigación y Ciencia, nº 302, 2001, pp. 4-12.

[26] En su monumental obra *La rama* dorada, Frazer analiza y relaciona los rituales mágicos de los cinco continentes que subsistieron casi intactos hasta 1890, año de la primera edición de su libro. Frazer, Sir James George *La rama* dorada, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1981.

épicos, personificados en la Grecia clásica de alrededor del VII a. de C. en las figuras de Homero y Hesíodo.

1.1.1.1 De la tradición oral a la tradición textual.

La tradición oral posibilitó el desarrollo de una narración poética estructurada rítmicamente a base de cadencias, acentuaciones y pausas. Con la aparición de la escritura, los poemas épicos orales tuvieron la posibilidad de ampliar su campo de acción transmutándose en poemas escritos. La intención inicial debía ser puramente funcional, un deseo de retener la palabra hablada o de facilitar el acceso al poema para su declamación, pero la traslación al medio escrito de la épica oral tuvo el efecto colateral de poner en contacto al poema sonoro (que aun era un poema transmitido oralmente) con el poema visual (visual en tanto que tiene la posibilidad de ser contemplado).



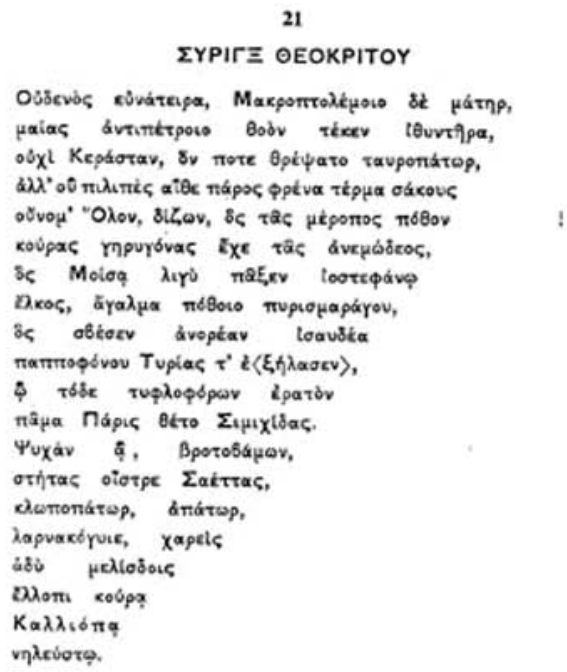
Página procedente del manuscrito veneciano “Venetus A” de *La Iliada*.[27]

[27] Venetus A: Marcianus Graecus Z. 454 (= 822) - the front (recto) of folio 19, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezie, Italia, en *The Homer Multitext*, http://chs75.chs.harvard.edu/manuscripts/image-viewer?folio=12r&ms=msA&image=

El texto manuscrito del poema se distribuye como una sucesión de líneas (versos) con unas obligaciones métricas determinadas. El salto de un verso al siguiente viene condicionado por las pausas fónicas del recitado del poema, que tienen al espacio en blanco como su equivalente escrito. Sobre el papel blanco, el juego entre la forma global del texto escrito y la forma global del espacio no escrito, crea un cierto ritmo visual. Cualquier cambio en la relación entre esas dos formas es detectada por el lector-observador, que de un sólo vistazo puede llegar a reconocer una determinada estructura poético-métrica e incluso intuir matices en el carácter del poema.

Algunos autores griegos se percataron de las posibilidades expresivas que ofrecía este juego visual y experimentaron con el “technopaegnia”, lo que hoy llamamos poema figurado o “caligrama”, es decir dibujos realizados con textos caligráficos y con espacios en blanco, y que constituyen un claro precedente de lo que hoy en día entendemos como poesía visual.

Alas y *Hacha*, caligramas de Simmias de Rhodas (IV a.C.).

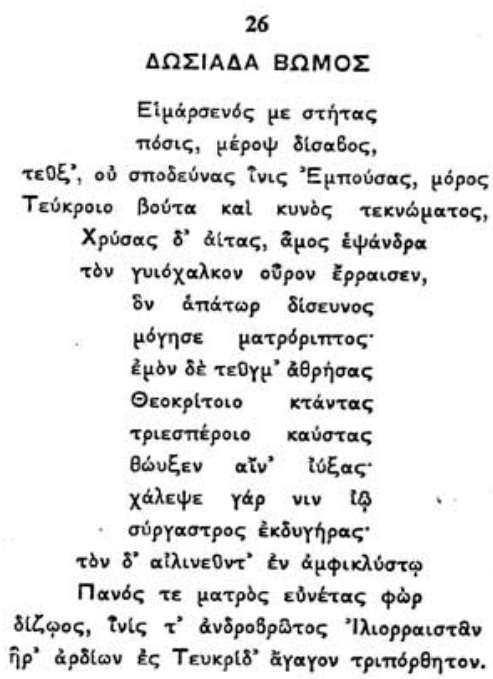


21

ΣΥΡΙΓΞ ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ

Οὐδενὸς εὐνάτειρα, Μακροπτολέμοιο δὲ μάτηρ,
μαίας ἀντιπέτροιο θοὸν τέκεν ἰθυντῆρα,
οὐχὶ Κεράσταν, ὃν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ,
ἀλλ' οὖ πιλιπές αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκους
οὔνομ' Ὅλον, δίζων, ὃς τᾶς μέροπος πόθον
κούρας γηρυγόνας ἔχε τᾶς ἀνεμώδεος,
ὃς Μοίσᾳ λιγὺ πᾶξεν ἰοστεφάνῳ
ἕλκος, ἄγαλμα πόθοιο πυρισμαράγου,
ὃς σβέσεν ἀνορέαν ἰσαυδέα
παπποφόνου Τυρίας τ' ἐ⟨ξήλασεν⟩,
ᾧ τόδε τυφλοφόρων ἐρατὸν
πᾶμα Πάρις θέτο Σιμιχίδας.
Ψυχάν ᾧ, βροτοβάμων,
στήτας οἶστρε Σαέττας,
κλωποπάτωρ, ἀπάτωρ,
λαρνακέγυιε, χαρεὶς
ἀδὺ μελίσδοις
ἕλλοπι κούρᾳ
Καλλιόπᾳ
νηλεύστῳ.

Siringa, de Teócrito (III a. C.).



26

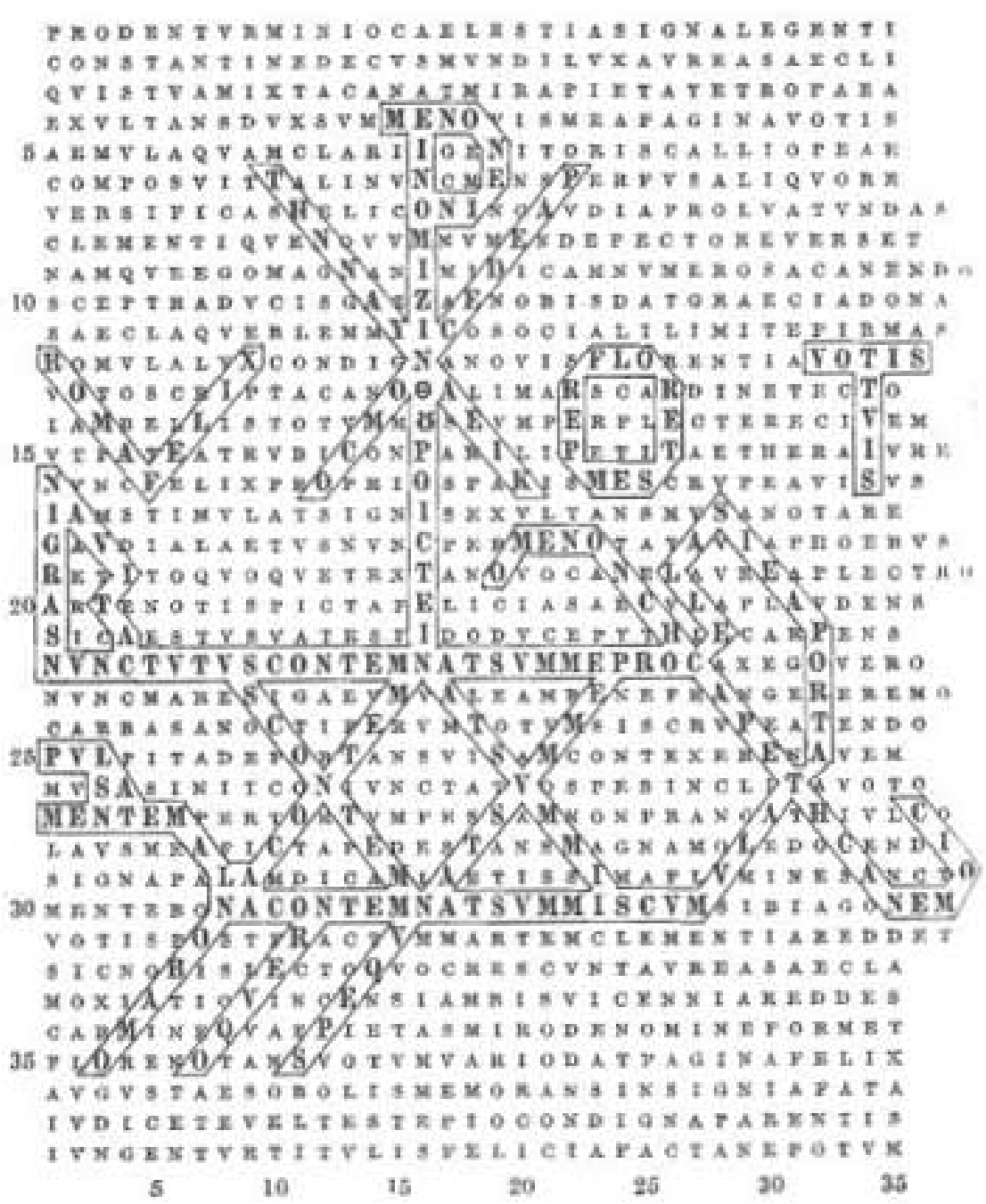
ΔΩΣΙΑΔΑ ΒΩΜΟΣ

Εἱμάρσενός με στήτας
πόσις, μέροψ δίσαυος,
τεῦξ', οὐ σποδεύνας ἶνις Ἐμπούσας, μόρος
Τεύκροιο βούτα καὶ κυνὸς τεκνώματος,
Χρύσας δ' ἀίτας, ἅμος ἐψάνδρα
τὸν γυιόχαλκον οὖρον ἔρραισεν,
ὃν ἀπάτωρ δίσευνος
μόγησε ματρόριπτος·
ἐμὸν δὲ τεῦγμ' ἀθρήσας
Θεοκρίτοιο κτάντας
τριεσπέροιο καύστας
θώυξεν αἶν' ἰύξας·
χάλεψε γάρ νιν ἰᾷ
σύργαστρος ἐκδυγήρας·
τὸν δ' αἰλινεῦντ' ἐν ἀμφικλύστῳ
Πανός τε ματρὸς εὐνέτας φὼρ
δίζῳος, ἶνίς τ' ἀνδροβρῶτος Ἰλιορραιστᾶν
ἦρ' ἀρδίων ἐς Τευκρίδ' ἄγαγον τριπόρθητον.

El Altar, de Dosiadas (III a. C.).

En general los “technopaegnia” representan visualmente la figura del objeto que describen con sus versos, y continuarán existiendo más allá del mundo de la Grecia clásica. En el siglo IV encontraremos el *Panegyricus* de Porphyrius; tras él llegarán los *carmina figurata* de las épocas merovingia y carolingia (Venantius Fortunatus, Alcuino de York, Raban Maur), y tras esporádicas apariciones a lo largo de la historia, serán rescatados por Apollinaire a principios del siglo XX y revisitados ocasionalmente por la poesía visual experimental.[28]

[28] Sobre la historia de los poemas figurados hasta los caligramas de Apollinaire, consultar a Coron, Antoine, *Avant Apollinaire, vingt siècles de poèmes figurés* en AAVV, *Poésure et Peintrie. D'un art, l'autre*, Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp.25-45.



Poema XIX, Publilius Optatianus Porphyrius, siglo IV.[29]

[29] Para más información sobre la obra de Porphyrius, consultar a Stephan Edwards, John, *The Carmina of Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process*, Studies in Latin Literature and Roman History*, Volume XII,* editado por Carl Deroux, publicado en Bruselas por Collection Latomus, 2005, pp. 447 - 466.

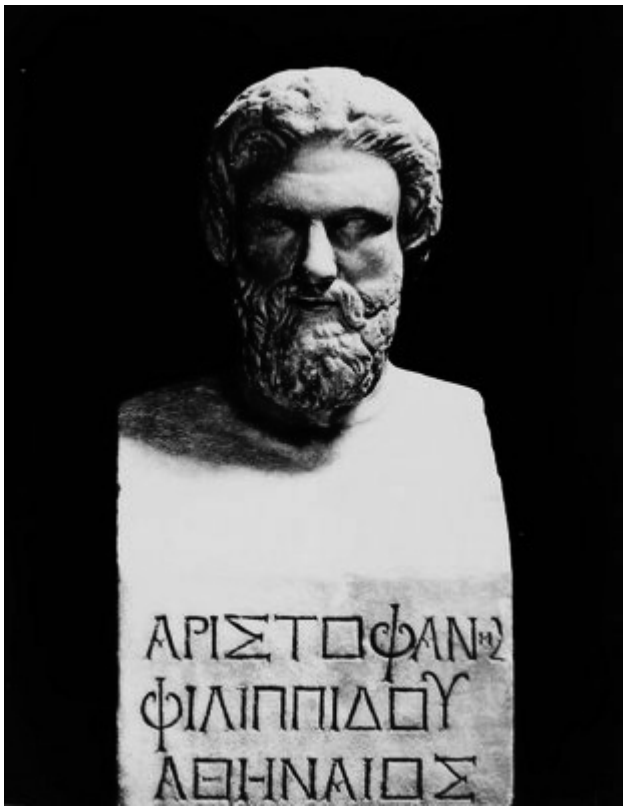
Caligrama de Guillaume Apollinaire (1913).

Huevo de Simmias de Rhodas (IV a. C.) y *De la representation a l'action*,

de Clemente Padín (XX).

1.1.1.2. Las ranas.

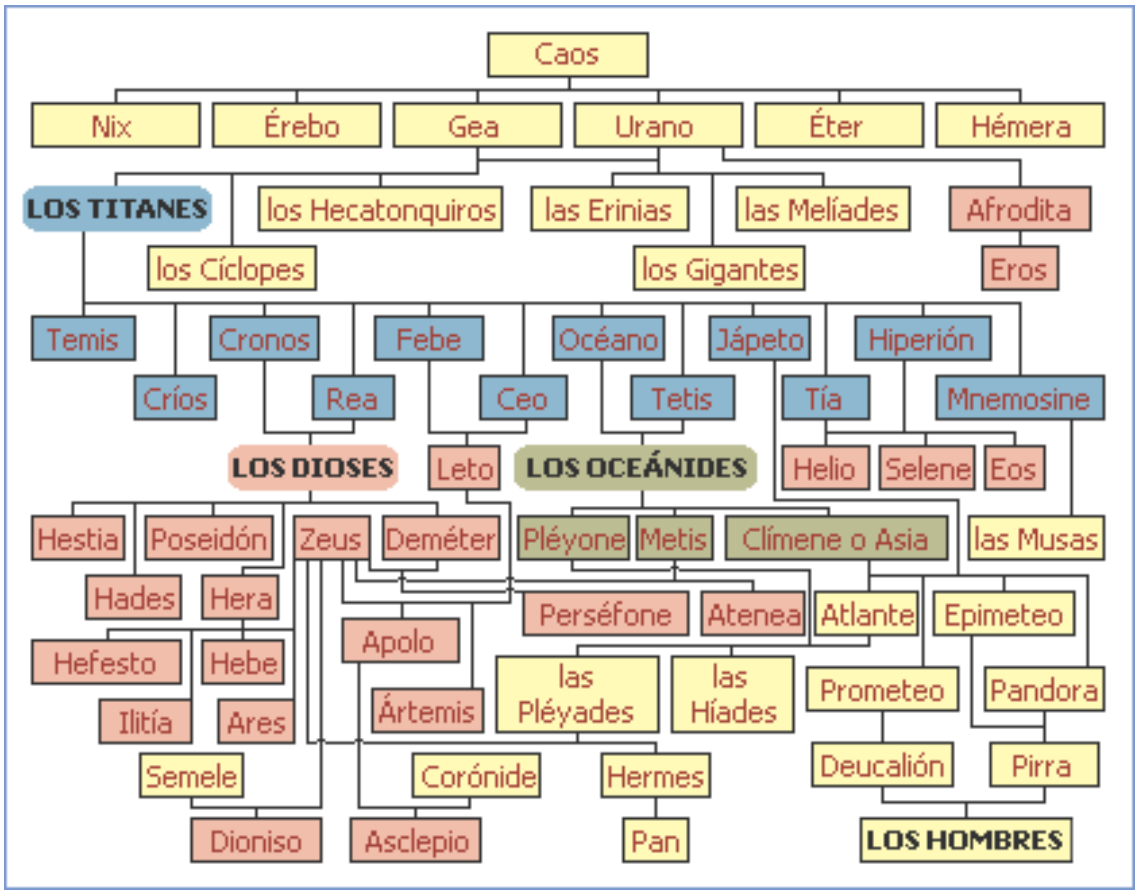
La Grecia clásica del V a. de C. nos aporta también el primer antecedente casi explícito de la poesía fonética. Nos referimos a un pasaje de la comedia de Aristófanes *Las* ranas, en la cual, acompañando el viaje que realiza Dionisos en la barca de Caronte hacia el Hades, oímos un repetitivo y onomatopéyico coro que remeda el canto de las ranas: "*brekekekex koax koax*"[30].



Aristófanes, 444 a.C. - 385 d.C.

[30] Aristófanes, *Las ranas*, (*Coro de ranas. Falsa párodo,* vv. 209-268), traducción de José García López, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1993, pp. 232-234. http://www.um.es/publicaciones/digital/pdfs/garcia_ranas.pdf

1.1.2. INFLUENCIA DE LA CULTURA GRECOLATINA.



Genealogía de los más importantes dioses griegos según la *Teogonía*.

Es admitido que la cultura occidental basa sus cimientos en el clasicismo grecolatino. Además de los poetas griegos Homero y Hesíodo (en cuya obra principal, *La Teogonía*, relata la genealogía de los dioses de la mitología griega), en el siglo I a. C., los romanos Ovidio, Virgilio, y sobre todo Horacio, dotaron a la poesía de mitos, tópicos y maneras de entenderla que influirán en toda la producción poética occidental posterior. El Renacimiento europeo, por ejemplo, estará profundamente marcado por sus temas y formas (Dante y Petrarca) y podríamos seguir rastreando sus huellas hasta los renovadores del arte europeo del s. XX (es el caso del estadounidense Ezra Pound y sus

Cantos[31] que a su vez influirían en la poesía concreta y visual, James Joyce y su *Ulises*[32], etc.).

En el romano Ovidio del siglo I a.C. encontramos un claro ejemplo del peso que la mitología grecolatina ha tenido en nuestra cultura actual. En sus obras *Fastos* (V. 99), *Heroidas* (IV. 49) y *Las metamorfosis* (VI. 392), Ovidio nos describe a los *Faunos*, genios del bosque alegres y caprichosos parecidos a los *sátiros* griegos, que pueden llegar a recordarnos de algún modo a los chamanes prehistóricos. El fauno se reencarnará a finales del siglo XIX en una sucesión de obras creadas por algunos de los más inspirados artistas del momento[33]:

1) Como protagonista del poema bucólico de Stéphane Mallarmé (el gran inspirador de la poesía experimental moderna) titulado *La siesta de un fauno* (*L'après-midi d'un faune*).

2) Dibujado por Edgard Manet (el artista que cambió el curso de la pintura) para la primera edición de ese poema (1876).

3) Convertido en música por Claude Debussy (el renovador de la música tonal), que utilizará el poema como inspiración para su composición *Preludio a la siesta de un fauno* (*Prélude à l'après-midi d'un faune*) estrenado en 1894.

4) Transformado en movimiento a través de Vaslav Nijinsky (el bailarín y coreógrafo que "*descubrió que en el aire hay columpios secretos*"[34]), que estrenó en 1912 su coreografía *La siesta de un fauno*, con música de Claude Debussy.

---

[31] Los primeros fragmentos de *Cantos* se publicaron en 1925, inspirados en la filosofía de Confucio, la mitología clásica, las teorías económicas y otras fuentes aparentemente dispares. Su influencia se extiende, según nos observa Bartolomé Ferrando, en las composiciones de poesía concreta y visual, merced a la aproximación que Pound provoca entre el signo alfabético y el signo ideogramático, "*signo que reúne las características de síntesis, condensación y movilidad del lenguaje, ausentes en la escritura alfabética*".

Opus cit. Ferrando Colom, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. 2000. Pp. 31-32.

[32] Novela publicada en 1922 con el título original en inglés de *Ulises*, nombre del protagonista de la versión latina de *La Odisea* de Homero.

[33] Ver el apartado 1.3.4.1. El chamán y la siesta del fauno.

[34] Cortazar, Julio, *Louis enormísimo cronopio*, artículo editado en el libro *La vuelta al mundo en ochenta mundos*, Tomo II, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 14.

Una gran secuencia de artistas sin duda, pero ahora debemos retornar atrás en el tiempo. Mucho antes de la explosión de las Vanguardias hubo una época salpicada de sombras que arrancó con la caída del Imperio Romano. Hablamos de la Edad Media, una era que, pese a haber olvidado el legado grecolatino, posee algunos destellos de genialidad que posibilitaron el posterior esplendor del arte renacentista.

1.1.3 LA EDAD MEDIA, TRANSICIÓN A LA LENGUA POPULAR.

Tras el hundimiento del Imperio romano la cultura europea quedó literalmente confinada en los muros de los monasterios cristianos, excepcionales lugares donde se conocía y practicaba la escritura. Ésta era esencialmente religiosa (cristiana) y en lengua latina, si bien existió algún pionero (como Gonzalo de Berceo en España) que se atrevió a escribir poemas en alguna de las lenguas romances.

En el mundo exterior los "juglares" (músicos, poetas, intérpretes y saltimbanquis), personajes que podríamos identificar como una derivación seglar de los chamanes, proseguían la tradición oral componiendo o recitando poemas épicos y populares en provenzal, la lengua vulgar de la época. Algunos de aquellos relatos épicos consiguieron pasar al medio escrito haciendo llegar hasta nosotros las epopeyas nacionales de los distintos pueblos europeos: son los *Cantares de Gesta*[35], narraciones legendarias que giran en torno al ideal caballeresco propio de una sociedad feudal y militarista. A estos cantares y a sus descendientes, las novelas de caballerías, debemos la crítica e irónica obra cumbre de Cervantes "*El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*" (1605), asumida por la cultura actual como la primera novela moderna.

Paralelamente a los juglares aparecen durante la Edad Media los trovadores, poetas cantantes de posición social elevada y con amplia formación cultural. Los trovadores componen, arreglan e interpretan sus propios poemas, a diferencia de los juglares que suelen limitar su actividad poético-musical a la interpretación. Entre los trovadores podemos destacar a Guillermo de Aquitania, Marcabrú, Jaufré Rudel, Guillén de Cabestany, Bernat de Ventadorn, Arnaut Daniel, y Pere Vidal.

[35] Entre los Cantares de Gesta más significativos se encuentran *El Cantar de Hibrelando* (s. IX), *Los Nibelungos* (s. XIII), *El cantar de Roldán* (s. XI), *El Poema de Mío Cid* (s. XII), etc.

Miniatura de unos juglares en las Cantigas de Alfonso X de Castilla, siglo XIII.

Particular interés posee para nosotros Guillermo de Aquitania, el primer trovador conocido. Hallamos en la primera estrofa de su canto IV unos versos que podría haber escrito un artista DADA:

I

Haré un poema de la pura nada.
No tratará de mí ni de otra gente.
No celebrará amor ni juventud
ni cosa alguna,
sino que fue compuesto durmiendo
sobre un caballo.[36]

Para ser conscientes de la importancia de este momento, debemos tener en cuenta que hasta el siglo XI, la poesía se escribía en latín, y era patrimonio exclusivo de la intelectualidad clerical y universitaria. Guillermo IX de Aquitania se convirtió en el primer poeta occidental en escribir en romance provenzal, lengua vulgar de la época, y "*desde ese momento la poesía, de ser privativa de unos pocos, pasa a ser patrimonio de cualquiera que esté ornado de gracia e*

[36] *Poesía Completa, Guillermo de Aquitania,* Canto IV, estrofa I, Edición de Luis Alberto de Cuenca, Ediciones Siruela, Madrid 1983, http://www.planck.com/Guilhem/guilhemindex.htm

ingenio, sin tener que estar, por ello, versado en la cultura latina"[37]. Además, favorecido por su condición de noble, figura entre los grandes mecenas de la historia, habiendo apadrinado a numerosos juglares, trovadores, poetas, cantores y sabios de la época. Entre esos protegidos se encontraba el galés Blédri ap Davidor, bardo que introdujo en las literaturas románicas la leyenda de *Tristán e Isolda* que muchos siglos después serviría de inspiración para la obra maestra de Wagner: una ópera del mismo nombre que, merced a un acorde disonante situado en su preludio, anticipará el cambio de la música tonal hasta la atonalidad que revolucionaría la música en el siglo XX.[38]

La auténtica revolución realizada por juglares y troveros es la conquista de la lengua vulgar como medio de expresión artístico. Recordemos que hasta el siglo XI, la poesía se escribía en latín y era patrimonio exclusivo de la intelectualidad clerical y universitaria Llegando al final de la Edad Media, observamos que la innovadora técnica y temática de la poesía trovadoresca será refinada con la inspiración de los grandes poetas italianos que anticipan el Renacimiento: Dante Alighieri, Guido Cavalcanti (s. XIII), Francesco Petrarca, Giovanni Bocaccio (s. XIV), etc.

[37] García Peinado, Miguel Ángel y Monferrer Sala, Juan Pedro, *De poesía y pornografía medievales. Dos muestras, dos ejemplos: Guillermo de Aquitania e Ibn Quzrnán, Thélérne,* Revista Complutense de Estudios Franceses, ISSN 1139-9368, número 13, 71-86, Universidad de Córdoba, 1998, pág. 73.
http://revistas.ucm.es/fll/11399368/articulos/THEL9898110071A.PDF

[38] Véase el apartado 1.3.1.4.4.3. *Arnold Schoenberg* de este mismo trabajo.

1.1.4. EL RENACIMIENTO.

Durante el Renacimiento (siglos XVI y XVII) la poesía grecorromana resurgió en Italia para extenderse luego por el resto de Europa. Esta época de esplendor, auténtica precursora del mundo moderno, supuso un importantísimo cambio social y cultural respecto a la Edad Media. A la aparición de la burguesía y el fortalecimiento del poder real se le añadió una nueva concepción de la vida que la consideraba como una etapa a disfrutar antes de que llegue la muerte. La cultura escapó de los monasterios independizándose de la Iglesia; el hombre renacentista, multidisciplinar casi por definición, sentía necesidad de saber y aprender; subvencionando y facilitando su actividad artística, emergerá la figura del Mecenas. Pero va a ser un invento revolucionario lo que marcará el ritmo del Renacimiento y propagará la cultura en el espacio y el tiempo: la Imprenta de Gütenberg.

1.1.4.1. La Imprenta de Gütenberg.

La Imprenta de tipos móviles de Gütenberg[39], un invento procedente de la genialidad china[40], se convierte a nuestros ojos en el más influyente protagonista de la revolución renacentista. Hasta mediados del siglo XV, los libros se difundían en forma de copias manuscritas realizadas en su mayoría por monjes y frailes que podían llegar a tardar hasta diez años en concluir un trabajo, con lo que la transmisión y divulgación de la información era extremadamente limitada. Esta situación cambió radicalmente con la invención de la imprenta, a partir de ese momento "*la supremacía del pensamiento se condensa visualmente en el libro impreso*"[41] y la posibilidad de realizar

[39] Johannes Gütenberg publicó en 1449 el *Misal de Constanza*, el primer libro tipográfico del mundo occidental.

[40] Se dice que entre 1041 y 1048, Bì Shēng inventó ,en China, el primer sistema de imprenta de tipos móviles, a base de complejas piezas de porcelana en las que se tallaban los caracteres chinos. Información extraída de la Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Imprenta

[41] Herrera Fernández, Eduardo, *Creación de cultura a través de la imagen de la palabra. Aplicación de tecnologías digitales para el diseño tipográfico de nuevos repertorios descriptivos*, Comunicación de las Primeras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología (1, 2002, Getafe, Madrid). Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y María Rosario Ruiz Franco (eds.). Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana, 2002, pág. 154.
http://hdl.handle.net/10016/8923

múltiples copias en papel de un mismo texto o imagen, más rápidamente y a bajo coste, facilita y acelera la propagación de la cultura.

Queremos dejar especial constancia de un elemento nacido con la imprenta que marcará de modo decisivo la escritura alfabética y con ella el futuro desarrollo de la poesía experimental: el tipo de letra móvil. Su sucesivo enriquecimiento con variados estilos de letra inspirará gran parte de la experimentación poético-visual de futuristas, dadaístas, cubistas, etc. Estos movimientos, recién emancipados de la esclavitud de la semántica de la palabra, adoptarán a la letra impresa como protagonista absoluta de muchas de sus obras.

1.1.4.2. La escritura renacentista.

Los modelos adoptados por los escritores del renacimiento procedían mayoritariamente de la antigüedad clásica y de los grandes italianos del siglo XIV (Dante, Petrarca, y Bocaccio), y fueron influidos por los humanistas que estudiaron la cultura de Grecia y Roma (Erasmo de Rotterdam, Antonio de Nebrija, Juan Luis Vives, etc.).

La poesía lírica se renueva con el surgimiento de nuevas métricas, de las cuales particularmente influyente será el verso endecasílabo, que se asociará a sonetos, (dos cuartetos y un terceto en endecasílabos), liras (endecasílabos combinados con heptasílabos), tercetos y estancias. Entre los autores literarios más destacables podemos citar a Garcilaso de la Vega, William Shakespeare, Lope de Vega, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.

Respecto al endecasílabo, apuntemos que ha continuado usándose hasta nuestros tiempos, siendo en ocasiones objeto de revisión por la poesía vanguardista. Jorge Edwards nos cuenta que en la época de la dictadura de Pinochet en Chile, "*en una plaza pública, anunció que iba a leer un soneto censurado. Guardó silencio durante el tiempo aproximado de la lectura de catorce versos, impertérrito, y recibió una ovación que recuerdo todavía*".[42]

[42] Edwards, Jorge, *Nicanor Parra: El demonio de la poesía*, Letras Libres, Diciembre de 2002, http://www.letraslibres.com/index.php?art=8477

Biblia de Ávila, Manuscrito s. XIII

Biblia de Gutenberg, s. XV

Tipos de William Caslon, 1.734

1.1.5. LA TRANSICIÓN HASTA EL SIMBOLISMO.

La aparición del texto impreso potenció el desplazamiento de la tradición oral a un lugar secundario en la cultura oficial, que basaba su instrucción en la escritura antes que en la transmisión verbal. Sin embargo, aceleró el progreso de las artes y las ciencias al facilitar el acceso al conocimiento por parte de aquellos que tuvieran dicho interés. En cuanto a la poesía, la divulgación de publicaciones con las nuevas formas poéticas permitió su pronta asimilación por parte de los autores europeos, que de ese modo veían enriquecidos sus recursos.

1.1.5.1. El Siglo de Oro. Góngora.

Se llamó Siglo de Oro a la época de apogeo cultural español que se extiende entre el Renacimiento del siglo XVI y el Barroco del XVII.

A los ya citados autores renacentistas españoles Garcilaso de la Vega, Lope de Vega, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, debemos añadir, entre otros, a Francisco de Quevedo (que representaría el "conceptismo" centrado en la economía en la forma) y a Luis de Góngora, que como creador del "culteranismo", une su rico léxico a la complejidad sintáctica del hipérbaton y el uso de enrevesados tropos, convirtiendo al poema en un auténtico enigma en el que las palabras adquieren significados inéditos.

Góngora busca la creación de un lenguaje poético propio actuando sobre el nivel fónico (con el que consigue efectos puramente musicales), el nivel léxico (que llega a saturar algunos de sus poemas de cultismos latinizantes), el nivel sintáctico (amplio empleo del hipérbaton) y el nivel semántico (donde realiza la más profunda renovación con el deslumbrante manejo del símbolo, la metáfora y la metonimia).[43]

[43] Un análisis concreto de las peculiaridades de la poesía de Góngora lo podemos leer en: Sabor de Cortázar, Celina, *Para una relectura de los clásicos españoles,* capítulo *Góngora y la poesía pura*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=10517&portal=48

> En la metáfora, borrado casi el valor referencial del signo, éste se convierte en palabra poética, lo cual permite unir términos que en la lengua funcional se hallan totalmente alejados, y establecer una red de relaciones que sólo adquieren sentido total en el contexto, el cual se eleva así a la categoría de universo poético autónomo.[44]

Tras una larga etapa en la que fue casi olvidada, la poesía de Góngora se dejará sentir en los planteamientos estéticos de los autores pertenecientes y circundantes a la "generación del 27", particularmente Dámaso Alonso y Alberti.

1.1.5.2. Racionalismo y Neoclasicismo.

La lírica vivió su época dorada durante los siglos XVI y XVII explorando hasta la saciedad las formas poéticas recién creadas (principalmente el soneto), pero decayó en el XVIII ("siglo de las luces") con la llegada del neoclasicismo, empeñado en rescatar las formas clásicas, y del pensamiento racionalista que imponía a la poesía de una utilidad educadora y moralizante.

1.1.5.3. Romanticismo.

Alemania será la excepción del XVIII gracias a la aparición del movimiento "Sturm und Drang" ("tempestad e ímpetu") de carácter pre-romántico y donde destacan Friedrich Schiller y Johan Wolfang von Goethe, autor de obras como *Las desventuras de joven Werther* (a la que se atribuye el desencadenamiento de una ola de suicidios) y *Fausto*, su gran obra maestra y de gran influencia en los siglos posteriores.

A caballo entre el XVIII y el XIX surge el movimiento Romántico, que abandonará el objetivismo racionalista reemplazándolo por un subjetivismo sentimental, pasional y sincero que es capaz de llegar al límite del suicidio. El artista es visto como un creador de poder absoluto que integra la realidad exterior con sus sensaciones más íntimas para dar una nueva imagen del mundo. La poesía abandona la rigurosa métrica neoclasicista y comienza a romper las normas formales imperantes como preludio de la revolución poética

[44] Ibídem.

que vendrá con el siglo XX. Autores representativos e influyentes del Romanticismo son el ya citado Goethe, James Macpherson, Lord Byron, Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Víctor Hugo, Giacomo Leopardi y, ya en España, José de Espronceda, José Zorrilla, Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro.

De estos autores, queremos llamar la atención sobre James Macpherson a causa de su especial relación con la tradición oral. Macpherson publicó a finales del siglo XVIII las supuestas traducciones de las baladas de un bardo gaélico del siglo III llamado Ossián, quien, ciego y errante, cantaba a las ruinas de los castillos, los paisajes tristes de Escocia y las antiguas leyendas celtas. La opinión generalizada hoy en día es que Macpherson recreó y adaptó añadiendo material propio tradiciones gaélicas verdaderas. El caso es que durante cierto tiempo, el bardo Ossian fue considerado el Homero celta, llegando la influencia de sus baladas hasta muchos autores románticos, entre ellos, el mismo Goethe.

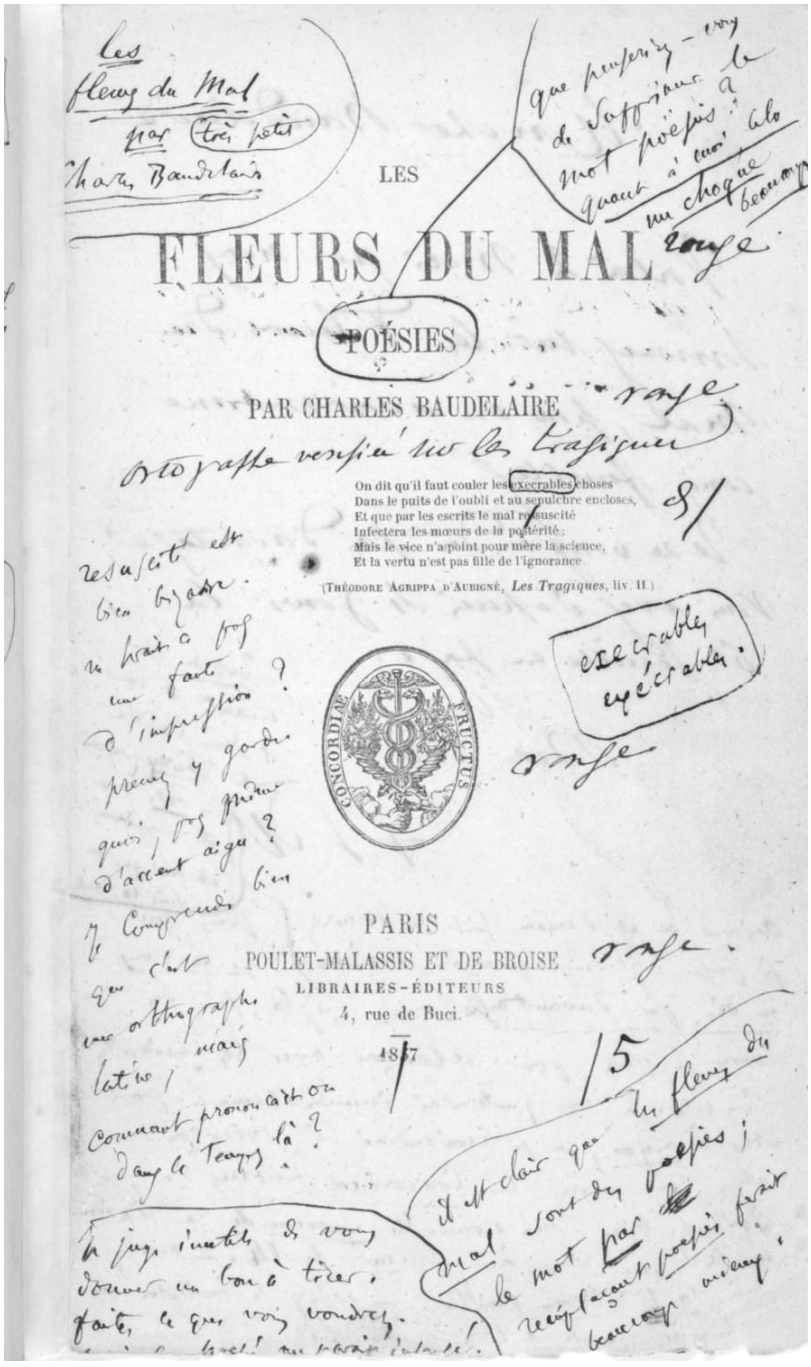
1.1.5.4. Simbolismo.

A partir del siglo XIX, con el hermético y elegante movimiento Simbolista, la poesía se convierte en poesía moderna, una poesía que busca ampliar sus horizontes por todos los medios posibles. Los movimientos y corrientes se sucederán a partir de entonces con gran rapidez dando lugar a una producción poética de gran variedad formal y temática.

La más llamativa característica del simbolismo es su afán experimental que se traduce en los cambios de la forma, del formato y de la temática, que serán una constante desde ese momento hasta la actualidad.

Dentro del movimiento simbolista encontramos por fin los hitos que alimentarán el despegue de la poesía experimental de las vanguardias, que nosotros identificamos con la desemantización de la palabra a favor del protagonismo del signo. Charles Baudelaire será el predecesor y afianzador de esta corriente, y en compañía de Arthur Rimbaud, Paul Verlaine y el poeta clave de la modernidad, Stéphane Mallarmé, se convertirá en el principal representante del simbolismo poético.

Baudelaire es responsable de la concepción del poeta moderno como un ser maldito por su oposición a los valores burgueses, creando un espíritu nuevo capaz de percibir las miserias y grandezas de la vida urbana. En su libro *Las flores del mal* desarrolla las “correspondencias” o trasvases perceptivos entre los distintos sentidos; imágenes sensoriales representativas de la caótica vida espiritual del hombre moderno.



LES

FLEURS DU MAL

POÉSIES

PAR CHARLES BAUDELAIRE

On dit qu'il faut couler les exécrables choses
Dans le puits de l'oubli et au sépulchre enclose,
Et que par les écrits le mal ressuscité
Infectera les mœurs de la postérité;
Mais le vice n'a point pour mère la science,
Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance.

(THÉODORE AGRIPPA D'AUBIGNÉ, *Les Tragiques*, liv. II.)

CONCORDIÆ FRUCTUS

PARIS

POULET-MALASSIS ET DE BROISE

LIBRAIRES-ÉDITEURS

4, rue de Buci.

1857

Les fleurs du mal, prueba de imprenta corregida por Charles Baudelaire.

1.1.6. CAMINO DE LAS VANGUARDIAS.

A finales del siglo XIX la poesía llevaba una larga andadura en la que parecía haber apurado ya todas sus posibilidades métricas y temáticas. Los artistas más inquietos de la época se percataron de que tanto la poesía como el resto de las artes habían tocado techo y emprendieron la búsqueda de una nueva definición del sentido y la forma del arte.

1.1.6.1. Redefiniendo el arte.

En unas ocasiones la redefinición del arte se hizo profundizando y afinando en el legado artístico existente, como sucedió en España con la "Generación del 98", representada por Antonio Machado, Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez, que operó un cambio en la lírica que alcanzará su esplendor con la "Generación del 27", plena de autores que aunque se encuentran más próximos a las posiciones estéticas de las vanguardias, mantienen reminiscencias de los clásicos (Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Miguel Hernández, etc.).

Otras veces la renovación artística se buscó a través del rechazo y de la vuelta atrás. Este volver atrás queda ejemplificado visualmente con la recuperación de material heredado del clasicismo grecorromano en la arquitectura fascista de la Italia de Mussolini, en la de la Rusia de Stalin y también en la de la democracia estadounidense. En el terreno de la poesía, la vuelta al clasicismo, que ya fue tema recurrente en las obra simbolistas[45], afecta directamente al movimiento ultraísta y también a la ya mentada "generación del 27". Como muestra, observemos los nombres, emblemas, y símbolos de varias editoriales españolas de la época: *Ulises*, *Plutarco*, *Fábula*, *Galatea*, *Poseidón*, *Zeus*, *Omega*, *Séneca*, *Centauro*, *Apolo*, *Niké*, *Biblos*, *Jasón*, *Dédalo*, *Fénix*, *Hespérides*, *Minerva*, *Arión*, *Teseo*, etc. También en los

[45] Recordemos el poema escrito por Mallarmé *La siesta del fauno*, inspirado en la mitología clásica y que inspiraría a su vez la obra musical homónima de Debussy.

nombres de las revistas donde publican los poetas ultraístas encontramos esas resonancias: *Grecia, Vitra.*[46]

Y en otras ocasiones los artistas decidieron romper con el estado del arte existente proclamando la intención de crear un arte nuevo. Esa fue la vía del futurismo y del dadaísmo, ismos paradigmáticos que asentarían la base conceptual y formal sobre la que se ha desarrollado la mayor parte de la poesía experimental del siglo XX.

1.1.6.2. En busca del signo.

Los simbolistas ya estaban buscando una poesía, más allá de la poesía, cuyo objetivo fuera una comunicación poética que no estuviera explícita en el significado de las palabras que utilizaban. En este sentido, encajaría Góngora con sus enigmáticos y nebulosos poemas que, en efecto, conseguían alterar el sentido semántico de las palabras. Sin embargo tanto en la poesía de Góngora como en la lírica que le siguió, el significado, aunque alterado y subvertido, seguía presente en los textos y por tanto acaparando la atención del poema en detrimento del signo gráfico o sonoro que lo sustenta.

Para conquistar el signo primero era necesario anular u ocultar su significado asociado. Conscientes de ello, o no, los artistas de los albores de las Vanguardias iniciaron su particular batalla por la "desemantización de la palabra".

1.1.6.2.1. La subversión del significado semántico.

En 1894, Alfred Jarry publicaría *Les minutes de sable mémorial*, obra en la que recombina intuitivamente las palabras y las aleja de su significado original potenciando además su valor puramente fonético. Al mismo tiempo, la poesía "nonsense" explora la poética subyacente en las combinaciones anormales de las palabras. En el poema *Winter* (1897), por ejemplo, Lewis Carroll realiza un juego de palabras en el que las letras de la palabra "winter" se van permutando hasta convertirse en "summer", en la transición surgen

[46] Fuente de todo el párrafo: Ortega Garrido, Andrés, *Tradición clásica grecolatina, arte y poesía de vanguardia en España*, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2010, http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/tradclas.html

palabras que se relacionan por la semejanza de sus signos antes que por sus significados. En la misma línea, en su poema sin fin *Phantasus* (1898), el berlinés Arno Holz organiza las palabras en base a su analogía semántica, a su función gramatical o teniendo en cuenta su propio valor fonético[47].

1.1.6.2.2. La Conquista del espacio en blanco.

Stéphane Mallarmé será el artista que marcará el paso a toda la poesía experimental venidera, publicando en 1897 su *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, el poema que iniciará una escalada de descubrimientos formales que aún prosigue en nuestros días. Bartolomé Ferrando nos hace una hermosa descripción de esta obra que nos permite intuir su poderosa influencia:

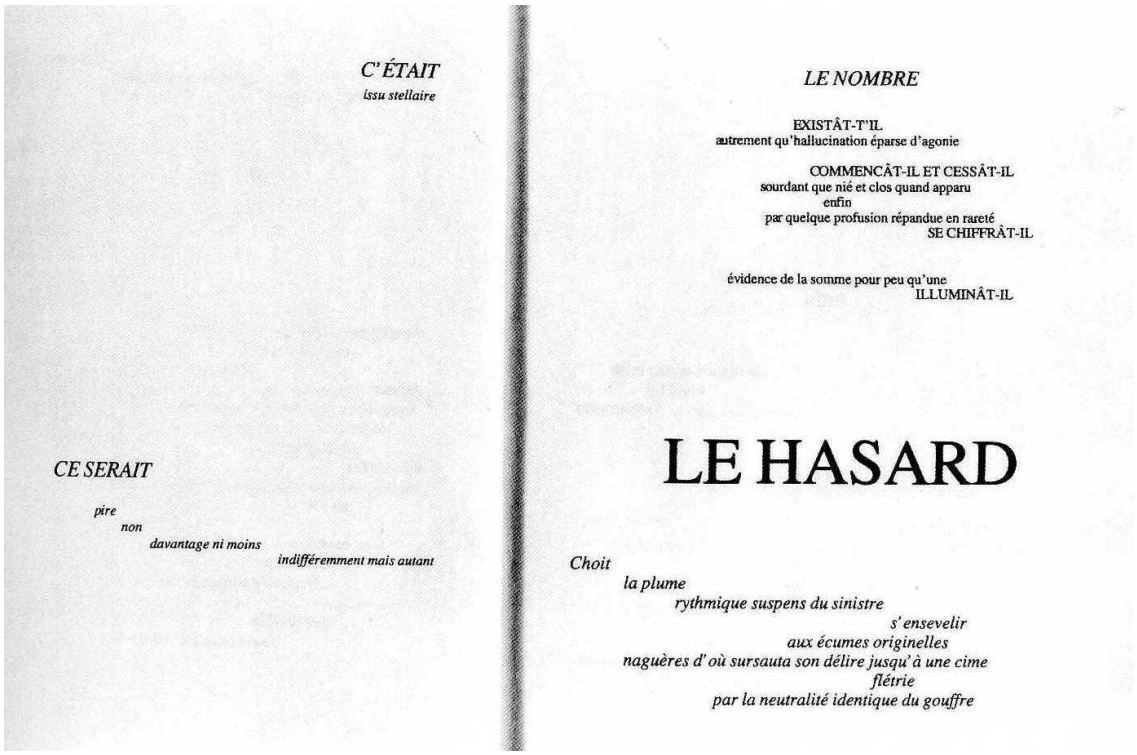
> "El espacio de la página se transforma en signo hueco de sonido que convive con las huellas del lenguaje.
>
> [...]
>
> La obra dispone de una sintaxis abierta, en donde el silencio blanco juega con el sonido de la palabra, y enlaza su sonoridad con el espacio de la página y del universo."[48]

La genialidad de Stéphane Mallarmé, poeta de raíces simbolistas, fue que observó y supo apreciar el potencial del espacio blanco existente entre las palabras, y lo utilizó junto a la tipografía para estructurar su *coup de dés*. El signo gráfico y la página en blanco se convierten en protagonistas del poema, quedando el *significado* relegado a un lugar accesorio. Aparece una consciencia del intervalo, de la pausa poética que permite respirar a los versos y a las palabras potenciando su expresión y aportando un nuevo valor de carácter estructural.

---

[47] Op. cit., Ferrando Colom, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*, 2000, pág. 39.

[48] Ibídem, pág. 30.



C' ÉTAIT
issu stellaire

CE SERAIT
pire
non
davantage ni moins
indifféremment mais autant

LE NOMBRE

EXISTÂT-T'IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie
COMMENCÂT-IL ET CESSÂT-IL
sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté
SE CHIFFRÂT-IL
évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit
la plume
rythmique suspens du sinistre
s'ensevelir
aux écumes originelles
naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime
flétrie
par la neutralité identique du gouffre

Un coup de dés, Mallarmé (1897).

1.1.6.2.3. El signo fonético como protagonista.

Y, Dadá antes de Dadá, el mismo año 1897 encontramos el que constituye, al decir de Huelsenbeck, el auténtico punto de partida de la poesía fonética:[49] el *Kikakoku ekoralaps* de Paul Scheerbart, un poema con estructura de poema pero en el que las palabras utilizadas son inventadas, carecen de significado semántico y es el ritmo y la calidad sonora del signo fonético lo que marca su expresión poética:

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.

[49] Ibídem pág. 65

Nupsa pusch?
Kikakoku buluru?
Futupukke - propsa pi!
Jasollu.....

La poesía fonética emprende a partir de ese momento su personal progresión aliándose estrechamente con la poesía visual y enriqueciendo su quehacer con elementos provenientes otras parcelas artísticas o del conocimiento.

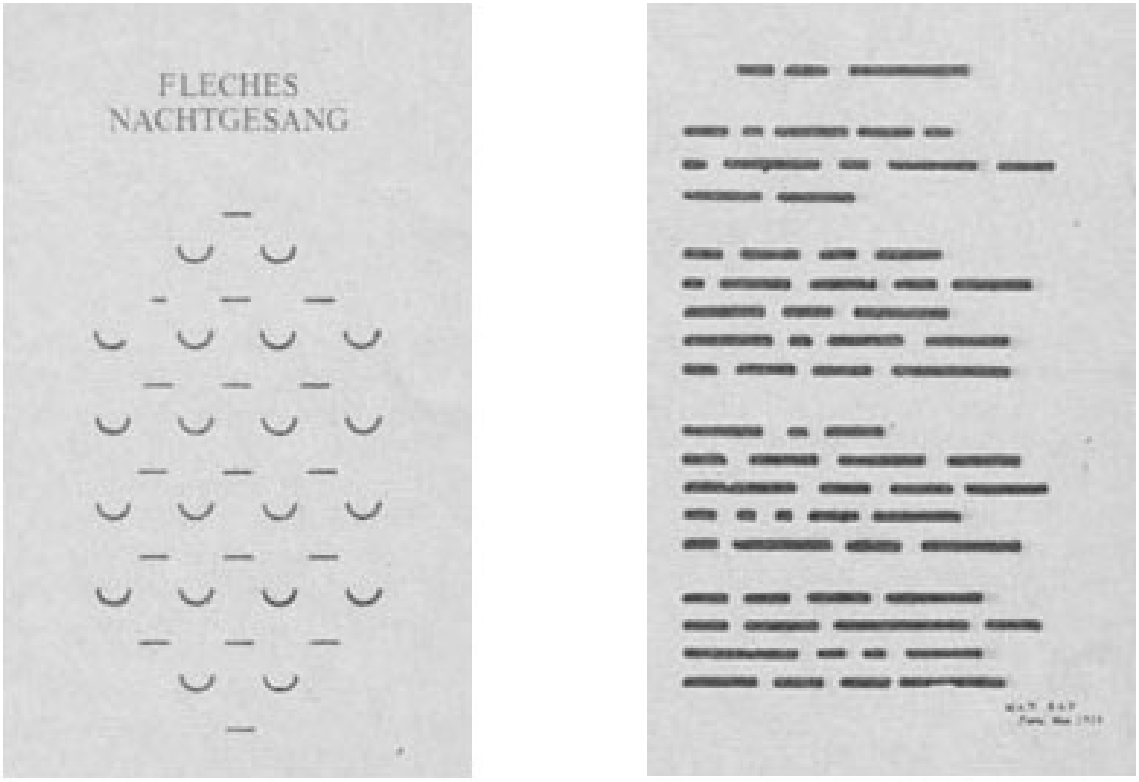
1.1.6.3. Los poemas visuales.

El signo en la poesía posee dos vertientes básicas: en la poesía recitada el signo es sonoro, fonético, y son sus cualidades acústicas (volumen, frecuencia, timbre, cadencia, etc.) las transmisoras de la esencia del poema; en la poesía escrita el signo es gráfico (letras, imágenes, etc.), y su esencia viene dada por su efecto visual.

Pero los dos signos se interrelacionan constantemente entre sí: la escucha de un signo sonoro (un fonema o una palabra) estimula nuestro cerebro provocando la aparición de la imagen visual del signo gráfico correspondiente, y a su vez, la contemplación de un signo gráfico (letra o palabra) nos hace evocar silenciosamente su sonido. Además, los poemas fonéticos, cuya plena realización tiene lugar con su ejecución sonora, precisan de un sistema de notación gráfica que facilite su interpretación. Las partituras de los poemas fonéticos se convierten en muchas ocasiones en auténticos poemas visuales. De similar modo, los poemas visuales funcionan a menudo como partituras sonoro-fonéticas.

Como antecedentes de la poesía visual, ya mencionamos anteriormente a los “technopaegnia” de Simmias, de Teócrito y de Diosadas (véase el apartado 1.1.1.1), que tuvieron continuidad con los “carmina figurata” de la Edad Media y el Renacimiento y que serían retomados en 1913 por Guillaume Apollinaire. Pero en 1905, antes de que este poeta comenzara a publicar sus

caligramas, el poeta alemán Christian Morgenstern crea *La canción nocturna del pez* (*Fisches Nachtgesang*, 1905) compuesta como una sucesión ordenada de signos que componen la silueta de un pez. La novedad estriba en que los signos tipográficos empleados carecen de significado semántico, a diferencia de los technopaegnia griegos y los caligramas de Apollinaire que están compuestos con un texto comprensible que suele describir el dibujo que conforma. Por fin, el signo gráfico se independiza de su significado y actúa según su esencia puramente visual. Esta creación de Morgenstern se anticipará a la negación del lenguaje que transmite el *Poema fónico* mudo de Man Ray (1924) y cimienta lo que llegaría a ser la poesía visual.



Canción nocturna del pez de Christian Morgenstern (1905)

y *Poema fónico mudo* (*Lautgedicht*) de Man Ray (1924).

[Escuchar 01 *Lautgedicht (Poema fónico mudo)* en el DVD adjunto “Huellas sonoras”]

1.2. DE LAS VANGUARDIAS DEL XX AL XXI.

Pese al recorrido previo de la poesía experimental que acabamos de ver en los apartados anteriores, su auténtica eclosión se produjo a inicios del siglo XX con el inicio de las vanguardias y, sin desmerecer los hallazgos de los ismos posteriores, su base formal y conceptual quedó ya apuntalada con el movimiento futurista y el dadaísta.

En este apartado haremos un recorrido diacrónico a lo largo del siglo XX acentuando los hitos que han conformado el estado del arte actual en la poesía experimental, poniendo especial énfasis en aquellos que afectan a la poesía sonora y fonética en particular.

1.2.1. FUTURISMO.

En 1909 se hace público el Manifiesto Futurista[50], redactado por Filippo Tommaso Marinetti. Este manifiesto asienta las bases del movimiento futurista, punta de lanza de las vanguardias europeas del siglo XX y que, tras un primer tanteo por parte de Marinetti, abolirá la semanticidad de la palabra con el lenguaje Zaum inventado por Ilia Zdanevich y Alexei Kruchenikh. En el campo musical, Luigi Russolo propondrá el empleo del ruido como material sonoro susceptible de transformarse en música.

1.2.1.1. Marinetti, palabras en libertad.

Aprés la Marne, Joffre visita le front en auto (Originalmente titulado Montagnes + vallées + routes + Joffre). F. T. Marinetti, en *Mots en Liberté*, Milan 1919.

En 1912, Marinetti publicará sus "*Parole in libertà*", nuevo género poético que dinamiza el lenguaje alineando sustantivos e infinitivos al tiempo que propone la abolición de la sintaxis y la puntuación, e introduce el uso de tipos de letra con distintos tamaños y colores. "*Ya no existe el lenguaje, hay que*

[50] Publicado como *"Le Futurisme"*, en Le Figaro, 20 de febrero de 1909)

volverlo a encontrar" [51]. La composición plástica del poema se convierte también en una partitura musical: palabras con distintas tipografías sugieren timbres de voz diversos, la disposición y calidad de las letras conduce el recitado del poema sugiriendo voces simultáneas y alteraciones de tono. Marinetti aun se apoya en la representación manteniendo una conexión entre el texto tipográfico y su significado semántico, pero el signo cobra cada vez más importancia, y su aspecto formal invade dibujos, pinturas, poemas y músicas.

1.2.1.2. Carrá, la pintura de los sentidos.

En 1913 el pintor y músico Carlo Carrá (Italia, 1881-1966) propone "*La pintura dei suoni, rumori, odori"* (*La pintura de los sonidos, los ruidos y los olores*), una suerte de sinestesia del arte futurista donde una simultaneidad de estímulos sensoriales actuan sobre la totalidad de los sentidos. En su manifiesto Carrá afirma que "*...hay sonidos, ruidos y olores cóncavos o convexos, triangulares, elipsoidales, oblongos, cónicos, esféricos, espiroidales, etc. [...]...hay sonidos, ruidos y olores amarillos, rojos, verdes, añiles, azul celeste y violáceos*". [52]

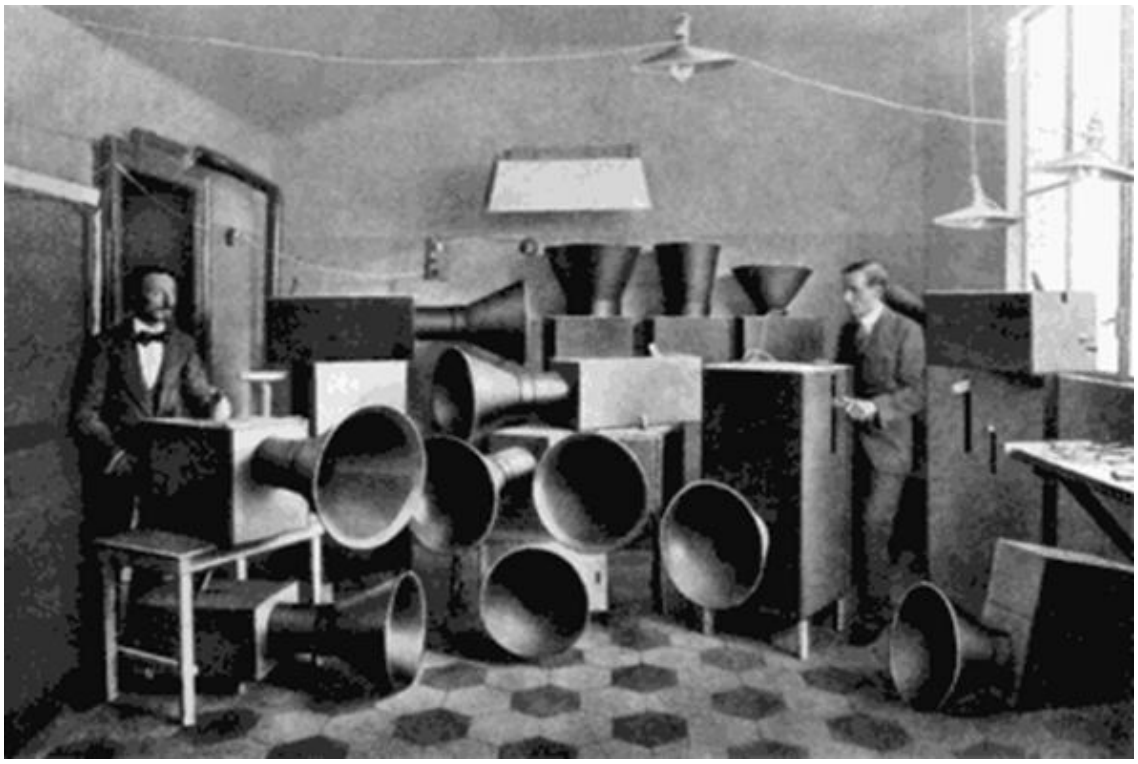
Interventionist. Carlo Carrá, 1914.

[51] Comentario de Hugo Ball acerca de "*Parole in libertà*". Ball, Hugo. *La huida del tiempo*, Acantilado, Barcelona 2005, pág. 64.

[52] Carlo Carrá: *la pintura de los sonidos, los ruidos y los olores* (Manifiesto futurista), Texto citado por Bartolomé Ferrando en: Op. cit., Ferrando Colom, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. 2000. Pág. 44, que lo tomó a su vez de: Pierre, José. *El futurismo y el Dadaísmo*. Ediciones Aguilar, Madrid 1966, pág. 105.

1.2.1.3. Russolo, el arte del ruido.

El mismo año 1913, Luigi Russolo (Italia, 1885-1947) escribe su manifiesto "*L'arte dei rumori*" (*El arte de los ruidos*), aunque no lo publicaría hasta 1916.[53] En él aboga por una nueva composición musical basada en los ruidos que, en su opinión, tienen el poder de remitirnos inmediatamente a la vida misma. En Marzo de 1913, Russolo presenta su primera orquesta de *intonarrumori*: treinta máquinas independientes capaces de producir esa amplísima variedad de ruidos que menciona en su manifiesto.



Luigi Russolo y Ugo Piatti entre entonarruidos.

La aceptación del ruido como elemento musical fue una opción radical del futurismo que transformó para siempre las artes sonoras. Encontraremos esta idea en la música concreta de Pierre Schaeffer, en la poesía letrista de Isou, en las composiciones de John Cage, etc.

[53] Luigi Russolo, *L'arte dei rumori*, Edizioni Futuriste di "poesia", Corso Venezia, 61. Milano, 1916.

1.2.1.4. Zaum, un lenguaje transmental.

Creado en el ámbito del formalismo ruso, el *Laboratorio para la liberación del lenguaje,* del que formaron parte los futuristas Velemir Khlebnikov, Alexei Kruchenykh y Vadim Sersenevic, descompuso la palabra hasta conseguir que el morfema y el fonema devinieran en elementos independientes capaces de articular nuevos lenguajes. Está investigación culminaría con la creación del lenguaje *Zaum*.

Compuesto en su totalidad por palabras inventadas y sin sentido, *Zaum* es un lenguaje transracional que organiza la lengua alrededor de su propia sustancia fónica. *Zaum* fue un estilo de verso que expresaba la creencia de que los patrones fonológicos de las palabras son más importantes que sus significados, y supone la primera ruptura real con la relación simbólica de la lengua.

Cubierta de Kazimir Malevich para *Troe* (Trío), San Petersburgo, 1913.

En el libro *Troe* (Trío), referido a Kruchenykh, Khlebnikov y a Guro Elena, encontramos el manifiesto de Kruchenykh "*Nuevas formas de la palabra (el idioma del futuro, la muerte del simbolismo)*" en el que se utiliza el adjetivo "*zaumny"* (transracional) por primera vez.

1.2.1.5. Victoria sobre el sol.

Vale la pena reseñar también la ópera de musichall futurista *Victoria sobre el sol,* estrenada en otoño de 1913 con música de Mikhail Matiushin, textos (en lenguaje *Zaum*) de Alekxei Kruchenykh con prólogo de Velimir Khlevnikov y escenografía y vestuario de Malevich. La obra narra cómo unos futuro-campesinos conquistan el sol. Entre sus personajes encontramos al "Terror" que cantaba solo con vocales y al "Aviador" que cantaba con consonantes.

> La palabra se ha transformado en un elemento puro, que para Kruchenykh "combina sonidos, fonemas o letras, de manera comparable a cómo la pintura dispone de formas, colores y materiales".[54]

Cartel promocional realizado por El Lissitzky para la revisión que hizo de la ópera *Victoria sobre el sol* en 1920-1921.

[54] Op. cit., Ferrando Colom, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. 2000. Pág. 149.

1.2.1.6. La Onomalingua de Depero.

Solapado con los movimientos posteriores, el futurismo siguió regalándonos hallazgos y conceptos sonoro-visuales como la **"**Onomalengua o verbalización abstracta**"**, creada en 1916 por Fortunato Depero. Uno de los propósitos de Depero era reconstruir vocalmente ruidos de máquinas en movimiento y trenes, pasando de la onomatopeya al fonema puro y autosignificante, *"una expresión de complementación poética, concurrente a la eficacia lírica y no un lenguaje puro para usarse a sí mismo".*[55]

Ilustración de Fortunato Depero, 1924

> En los monólogos de los payasos y de los cómicos de variedades, encontramos alusiones típicas a la onomalengua [...] que constituyen el lenguaje más apropiado para la escena, y particularmente para las exageraciones hilarantes.[56]

Depero se refiere aquí a las imitaciones burlescas de idiomas que, sólo utilizando recursos sonoros, consiguen transmitir la sensación de escuchar un lenguaje existente aunque lo dicho carezca de significado, tal como las practica un creador tan contemporáneo como es Darío Fo. [Escuchar 03 *Anihccam del 3000: Canzone rumorista* en el DVD adjunto "*Huellas Sonoras"*]

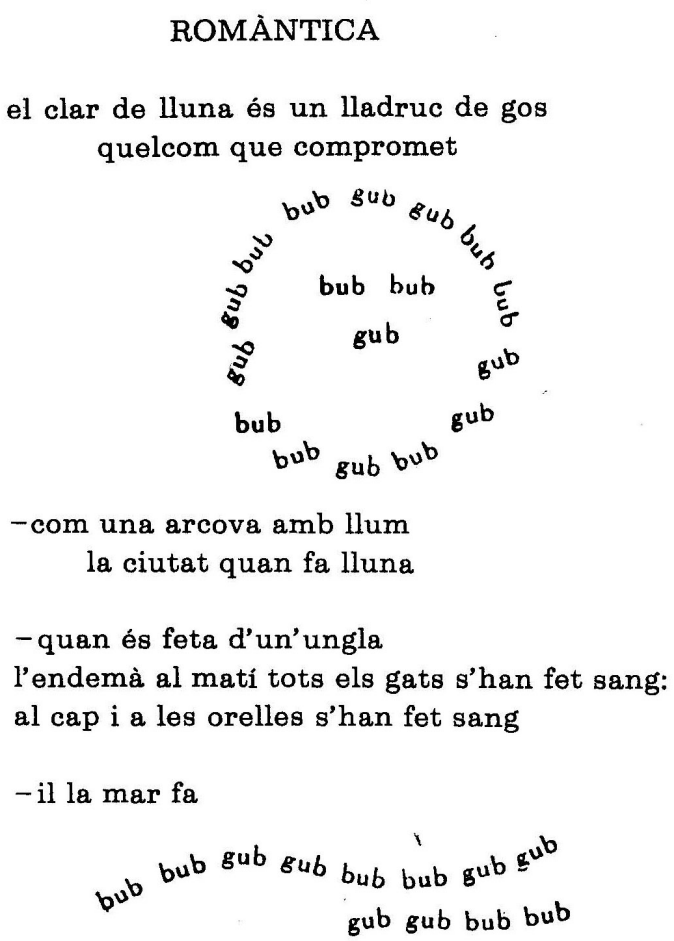
[55] Mancebo, Juan Agustín. *La Radio Futurista*, 2004, pág. 6. En disponibilidad Web: http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/textos/radiofuturista.pdf

[56] Depero, Fortunato: *L'onomalangue.Verbalisation abstraite*, en LISTA, Giovanni: Futurisme: Manifestes, Documents, Proclamations, Laussane, 1973. p.152.

1.2.1.7. Futurismo en España.

En 1920, en Cataluña, poetas como Josep Maria Junoy y Joan Salvat-Papasseit asumen los planteamientos futuristas hasta el punto de que este último llegó a firmar un texto titulado "*Contra els poetes amb minúscula, Primer Manifest Català Futurista*".

Salvat-Papasseit realizó algunos poemas fonéticos en la línea de las palabras en libertad futuristas, expresándose con la tipografía y las onomatopeyas, como el poema-caligrama *Romàntica* (1925) en el que dibuja una luna llena y las ondulaciones del mar con la onomatopeya del ladrido de un perro: "gub, bub".



Romàntica, Joan Salvat Papasseit, 1925.

1.2.2. DADÁ.

"El dadaísta ama lo extraordinario, incluso lo absurdo"[57].

El dadaísmo será el movimiento que profundice en la poesía fonética y la lleve hasta sus últimas consecuencias. Recordemos que años antes de que los artistas del Cabaret Voltaire acuñasen el término "dadá", Paul Scheebart había publicado su *kikakoku ekoralaps* (1897) y Christian Morgenstern el poema Das große Lalula (1905), auténtico dadá antes de dadá.

1.2.2.1. El Cabaret Voltaire.

Podemos decir que el dadaísmo se acabó de perfilar en 1916, en Zurich, en un local de espectáculos dirigido y dinamizado por Hugo Ball, que se convirtió en el epicentro del terremoto DADÁ: El *Cabaret Voltaire.*

> Con este nombre se ha constituido un círculo de jóvenes artistas y literatos, cuyo objetivo es crear un punto de encuentro para el esparcimiento artístico.[58]

En el Cabaret participaron de forma activa los artistas Marcel Janco, Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, y el mismo Hugo Ball. La lista de colaboradores también fue inmensa: Apollinaire, Cangiullo, Cendrars, Hoddis, Kandinsky, Marinetti, Modigliani, Oppenheimer, Picasso, Van Rees, Slodki, etc.[59]

El Cabaret Voltaire desarrolló durante dos años una intensa actividad artística que experimentaría principalmente con los "versos sin palabras", la "anti-poesía" de Hugo Ball. Allí nacieron hitos como los poemas sonoros *Gadji*

[57] Opus cit. Ball, Hugo. *La huida del tiempo*, 2005, pág. 129
[58] Ibídem, pág. 105.
[59] Ibídem, pág. 129

Beri Bimba (1916) y *Karawane* (1917), compuestos y recitados por Hugo Ball y creados con palabras absurdas cuyo significado reside precisamente en su propia ininteligibilidad) o el recitativo contrapuntístico *Poeme simultan, L'amiral cherche une maison à louer* (interpretado al alimón por Huelsenbeck, Tzara y Janco en marzo de 1916).

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
uulubu ssubudu uluu ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

(1917)
Hugo Ball
83

Karawane, Hugo Ball, 1917.

[Escuchar las recreaciones incluidas en el DVD adjunto "*Huellas sonoras*": 07 *Gadji beri bimba*, 09 *L'amiral cherche une maison à louer y* 10 *Karawane*]

Como hiciera Marinetti en sus *Parole in libertà*, los dadaístas introdujeron variaciones tipográficas en la escritura de sus poemas; éstas no constituían un fin en sí mismas, sino que eran una sugerencia gráfica para la entonación y modulación durante su lectura, momento en que los poemas adquieren todo su esplendor. De esa manera, cada lectura-interpretación devenía en un hecho único e irrepetible, sometido a las condiciones circunstanciales del intérprete, del público, del espacio y del tiempo. La diferencia capital con los juegos textuales y tipográficos de Marinetti, es la ausencia total de significado en las palabras usadas. Es la consolidación absoluta de los poemas fonéticos. El dadaísmo atenta contra los fundamentos del pensamiento y se permite poner en duda el mismo lenguaje.

> Con este tipo de poemas sonoros se renunciaba en bloque a la lengua, [...] Suponía una retirada a la alquimia más íntima de la palabra, se abandonaba incluso la palabra para preservar así un recinto santísimo para la poesía. Se renunciaba a hacer poesía de segunda mano: es decir, a asumir palabras (por no hablar ya de frases) que no se hubieran acabado de inventar para uso propio, enteramente nuevas y flamantes.[60]

1.2.2.2. Dadá en Alemania, el Club Dadá de Berlín.

En 1918, en el Salón de la Nueva Secesión, Richard Huelsenbeck da el primer discurso Dadá en Alemania, solidarizándose en primer lugar con los dadaístas de Zurich para después atacar violentamente al Cubismo, al Expresionismo y al Futurismo. Poco después elaborará el primer manifiesto dadaísta en Alemania e inaugura el *Club Dadá* de Berlín al que se unirían Kurt Schwitters, Raoul Hausmann y George Grosz. Todos ellos tuvieron en común el uso de la técnica del fotomontaje para plasmar la realidad que les circundaba, utilizando material visual sacado de los medios de comunicación.

[60] Ibídem pag. 139-140

1.2.2.2.1. Los poemas opto-fonéticos de Raoul Hausmann.

Hausmann recitando en Limoges, 1956.

Continuando el proceso de desintegración del lenguaje, el austriaco Raoul Hausmann realizará composiciones poéticas jugando con letras aisladas a las que aplica diversas variaciones tipográficas.

Si Ball utilizaba “palabras desconocidas” en sus poemas, Haussman usa exclusivamente las letras como signo visual y acústico. La sucesión contradictoria de vocales y consonantes de distintos tamaños y grosores y con expresivas tipografías, que llamó “poemas opto-fonéticos”, no contemplan la posibilidad de crear un lenguaje con sentido. La poesía se hace abstracta y la letra es por fin, simplemente, un signo visual y acústico totalmente desconectado de la semanticidad.

De la integración de imágenes y palabras lograda, sin dar preferencia a ninguna de ellas, nos proporciona un buen ejemplo su collage *ABCD*:

ABCD, Raoul Hausmann, 1923-1924.

La investigación “optofonética” se basó en la hipótesis de que los órganos visuales y los auditivos están relacionados. Según Haussman, trabajan en conjunción generando el principal de nuestros sentidos: el sentido espacio-tiempo.

> Las viejas ciencias secretas hablan del hecho de que la luz y el sonido están en conexión y la técnica moderna da prueba de ello con la música fotografiada, el optófono y las investigaciones sobre el sentido espacial de los seres vivos.[61]

[61] Haussman, Raoul. *Optofonética*, MA, año 8, n. 8, mayo de 1992. Versión española de Carmen Piera. La sensorialidad excéntrica, Henri Chopin editor. Tres Catorce Diecisiete, Madrid 1975.

1.2.2.2.2. El hombre-máquina de coser de George Grosz.

La actividad de los dadaístas de Berlín llega hasta el teatro Die Tribune, donde George Grosz y Walter Mehring representan la obra "*Course*" ("*Carrera entre máquina de escribir y máquina de coser*"), poema-acción, protagonizado por un hombre-máquina de escribir y un hombre-máquina de coser[62] Parece ser que esta pieza se estrenó anteriormente en 1916 en el Cabaret Voltaire, y llegó a ser un standard del repertorio dadaísta.

1.2.2.2.3. MERZ, Kurt Schwitters.

El dadaísta Kurt Schwitters será el artista que entregará absolutamente su cuerpo y su alma a la poesía fonética experimental. Su actividad se desarrolla en el marco del grupo *Merz*, dedicado a investigar sobre la obra de arte total y del que él es el único integrante En colaboración con Theo Van Doesburg, en 1923 el dadaísta Kurt Schwitters edita desde Hannover la revista *Merz*, en la que experimenta con las relaciones entre la poesía y la grafía publicitaria. El resultado de esos estudios es el poema *Die neue Anna Blume* (*El diario de Ana Blume),* donde combina e intercambia sin complejos palabras y números. Schwitters evolucionará desde una concepción de la poesía más próxima a la pintura hasta un cada vez más exclusivo acento fonético que culminará en 1927, tras varios años de intensa reelaboración, con su *Ursonate*, pieza estructurada como una sonata musical infestada de sugerentes combinaciones y ritmos de fonemas y de obligada referencia en el estudio de la poesía fonética. [Escuchar 16. *Ursonate* en el DVD adjunto "Huellas Sonoras"]

También conocida como *Sonata in Urlauten* (Sonata en sonidos primitivos), y considerada la mayor contribución la poesía fonética de todos los tiempos, surgió a partir de la repetición del poema cartel de Hausmann *fmsbw*; en sus primeros recitales lo llamó *Retrato de Raoul Hausmann*, repitiéndolo hasta cincuenta veces; posteriormente añadió el scherzo "*lanke trr gll*" y otras partes y lo publicó en la revista MERZ bajo título definitivo de *Ursonate*. Fue construida en una forma clásica y matemática.

---

[62] Información extraída de Opus cit. Ferrando Colom, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia.* 2000. Pág. 173.

Si en sus trabajos plásticos se apoya en la frase "*todo el material percibido por el ojo es apropiado para el arte"*, podríamos afirmar que todos aquellos sonidos encontrados son apropiados para la poesía, "*la poesía MERZ es el resumen analógico de la pintura MERZ, desde frases enteras encontradas en los periódicos, carteles, conversaciones oídas en el tranvía, todo puede ser usado, manipulado o no"*. [63]

Para Schwitters, el material de la poesía no es la palabra sino la letra, las letras no son conceptos, ni siquiera tienen sonido, solo tienen un potencial sonoro que se realiza durante su proyección verbal por parte del rapsoda.

La poesía consecuente valora las letras y sus agrupaciones en el contraste resultante de su oposición.[64]

Cigarren
Ci
garr
ren
Ce
i
ge
a
err
err
e
en
Ce
CeI
CeIGe
CeIGeA
CeIGeAErr
CeIGeAErrEr
CeIGeAErrErr
CeIGeAErrErr
ErrEEn
EEn
En
Ce
i
ge
a
err
err
e
en
Ci
garr
ren
Cigarren (El último verso se canta)

Cigarren, Kurt Schwiters, 1921.

[63] Información extraída de *Poesía Fonética y Sonora (de las vanguardias históricas al siglo XXI)*, Merz Mail, http://www.merzmail.net/fonetica.htm

[64] Schwitters, Kurt. *La poesía consecuente* (Konsecuente Dichtung), 1924 Publicado en: G. Zeitschrift hir elementare Gestaltung, Berlín, 10 año, n.9 3, junio de 1924, IVAM, Valencia, 1995

Con Merz, Schwitters buscaba la obra de arte total, aquella que abarcara todas las expresiones artísticas, que escapara a los tradicionales límites impuestos por el viejo arte.

> He creado poemas pegando palabras y oraciones, unas junto a otras, de tal manera que la ordenación rítmica resultara un dibujo. Y por el contrario, he pegado imágenes y dibujos con los que he formado oraciones. He clavado cuadros de tal manera que junto a la impresión pictórica se produjera una impresión plástica en relieve. Y esto lo hice con el fin de difuminar los limites de las diversas expresiones artísticas. La obra total Merz es el escenario Merz, que sólo he podido analizar hasta ahora teóricamente.[65]

1.2.2.3. Dadá en América.

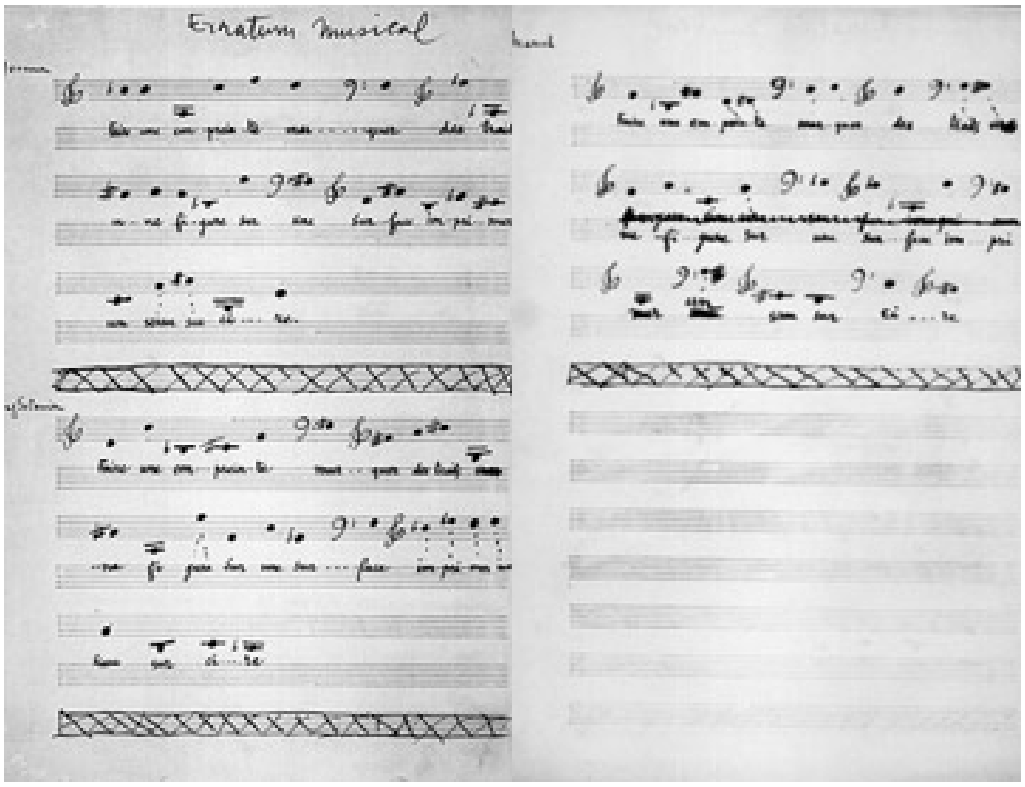
El núcleo dadaísta americano estuvo localizado en New York, y lo componían básicamente los artistas Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray y el marchante y editor Stieglitz

1.2.2.3.1. Los ready made de Duchamp.

Una gran aportación del dadaísmo fue la integración de arte y vida; los objetos encontrados de Marcel Duchamp desvían la mirada del arte hacia el mundo real y hace que se tambalee la concepción museística de las obras artísticas. La exposición en 1917 de su pieza *Fountain* (un urinario de porcelana glaseada encontrado y que expone en posición invertida) revoluciona el panorama artístico. Con sus "ready made", Duchamp baja al arte de su pedestal y cuestiona dogmas y tradiciones. Se le considera el gran inspirador del arte moderno.

[65] Schwitters, K. Catálogo. *Manual de instrucciones*, Fundación Juan March, Madrid, Septiembre 1982, pág. 2.

Fountain, Marcel Duchamp, 1917.



Erratum musical, Marcel Duchamp, 1913.

Erratum musical es una pieza musical para tres voces que Duchamp compuso combinando el azar (la secuencia de notas se creó extrayendo de un sombrero 25 papelitos con distintas notas musicales inscritas en ellos) y el *ready made*, pues las palabras que acompañan a la música están encontradas en un diccionario: son la definición de *"imprimer": "Faire une empreinte; marquer des traits; une figure sur une surface; imprimer un scau sur cire".*

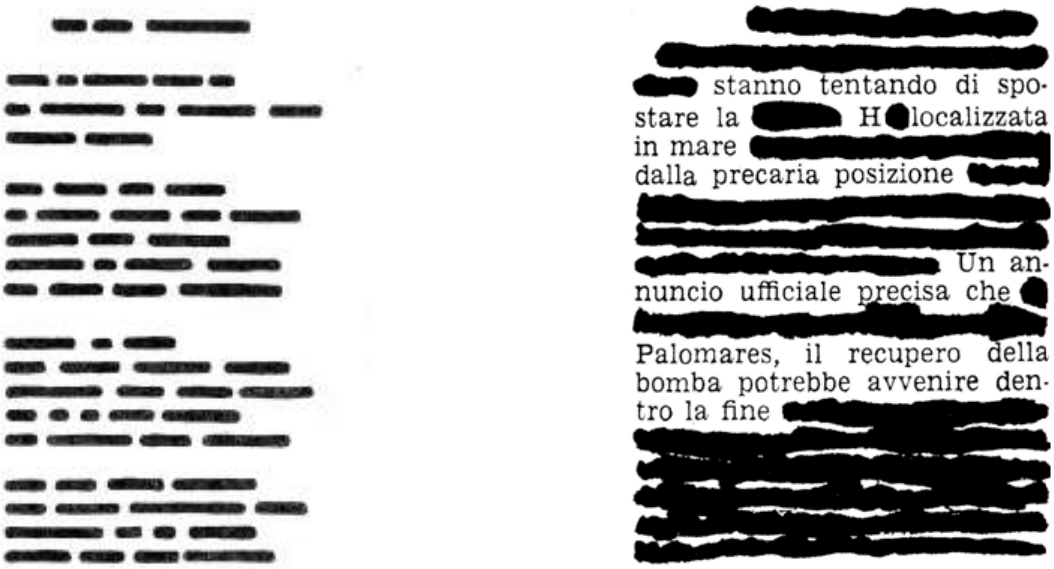
> Estas dos composiciones según las reglas del azar son precursoras de la técnica de composición aleatoria en la que al proceso de componer, a la invención de la partitura se le da el mismo valor que al resultado determinado por el azar. Aparte de esto, Duchamp dio el impulso para algo que adquirió importancia precisamente para muchas composiciones Fluxus: hacer visible, audible y experimentable el camino que lleva al sonido, visualizar la música.[66]

1.2.2.3.2. El poema fónico mudo de Man Ray.

Publicado en 1924 en la revista *391* [67], el poema fónico mudo *Lautgedicht* del estadounidense Man Ray, lleva hasta su extremo el negativismo dadá. Al sustituir el texto por sus tachaduras, la longitud de las mismas nos sugiere una duración y un ritmo en la emisión del sonido al tiempo que nos descubre la presencia oculta del intervalo en forma de espacio en blanco (o silencio en su proyección sonora) entre lo que eran palabras. Es la paradoja del sonido mudo que años después desarrollará musicalmente Cage y visualmente el poeta italiano Emilio Isgró.

[66] Block, René. *Música Fluxus: el acontecimiento cotidiano*. Conferencia pronunciada el 12 de diciembre de 1994 en la Fundación Tàpies, Barcelona, con ocasión de la exposición *En el espíritu de Fluxus*. Disponibilidad Web: http://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html

[67] *391* (291 en sus inicios) fue una revista de orientación dadaísta editada sucesivamente en Barcelona, Nueva York, Zurich y Paris, entre 1917 y 1924, por Francis Picabia y el fotógrafo y galerista Alfred Stieglitz.



Poema fónico Mudo, Man Ray, 1924, y *Giornale Cancelatto* de Emilio Isgró, 1965.

En Isgró, esos tachones que él denomina *cancellatura,* aislan fragmentos del texto impreso original creando relaciones entre ellos que antes no existían. La asociación circunstancial de los fragmentos consecutivos construye una nueva lógica para el texto .

> Isgrò manifestará que en la década de los sesenta jugar a la destrucción absoluta tal y como propuso la vanguardia ya no será posible. De ahí, que persiga también en el uso de la cancelación el nacimiento de una creación verbo-visual. Por tanto, *la cancellatura* no será la página en blanco ni el silencio, sino la expresión de la tensión entre el signo verbal y el signo icónico, que al margen de proporcionarnos un conjunto también nos brindará la posibilidad de observar el fragmento, el residuo.[68]

[Escuchar 01 *Lautgedicht (poema fónico mudo)* en el DVD adjunto “Huellas sonoras”]

[68] Ghignoli, Alessandro. *La poesía visual de Emilio Isgró: el discurso entre imagen y palabra en los Mass-media*. En *Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid, 2010. Disponibilidad Web: http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/poevisu.html

1.2.2.4. Dadá y el azar.

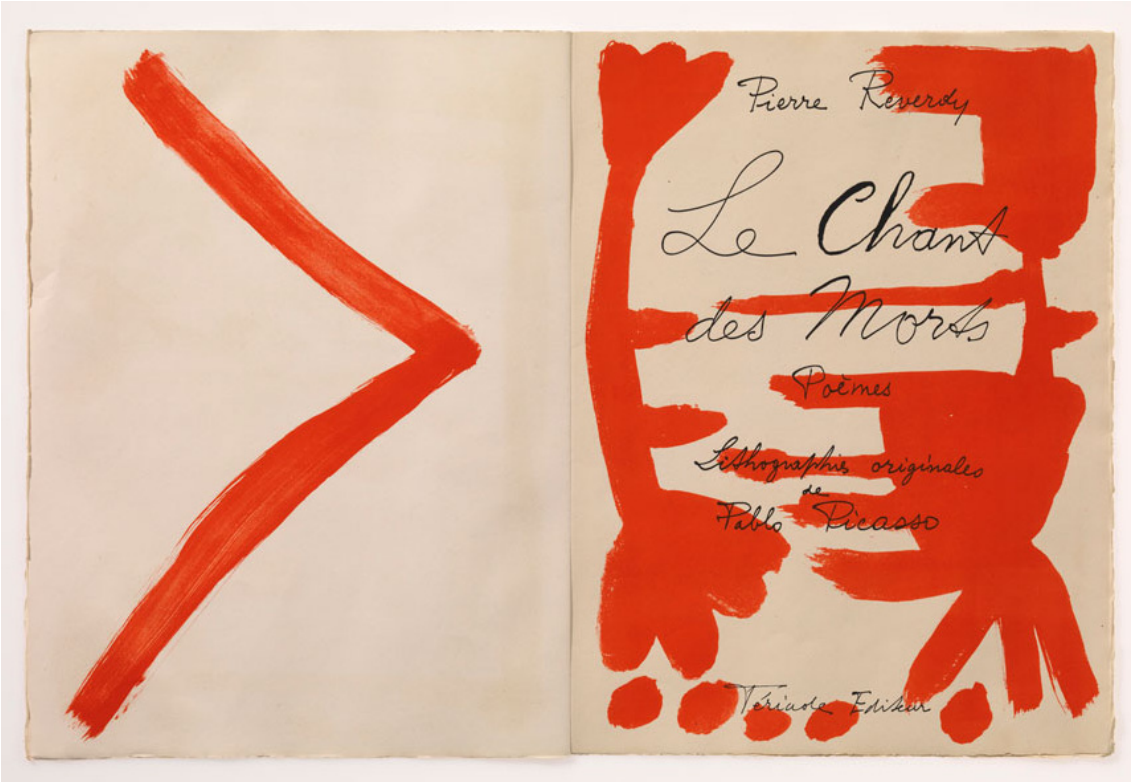
Mientras se desvanecen las fronteras entre las artes, los dadaístas también introducen el azar como elemento creador imprevisible y repleto de frescura. Para ellos, el aparente desorden inherente al caos esconde una realidad que extiende los horizontes de la conciencia humana. Hans Arp realizó la obra *Según las leyes del* azar recortando pedazos de papel de colores, para dejarlos caer después, sin intención, sobre un soporte, y permitir que el azar compusiera la obra plástica. En la misma línea, en 1920 Tristan Tzara se atreverá a dejarnos por escrito las instrucciones *para hacer un poema dadaísta*.[69]

> Tome un periódico.
> Tome unas tijeras.
> Elija en el periódico un artículo de la extensión que usted quiera dar a su poema.
> Recorte el artículo.
> Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.
> Agítela suavemente.
> Extraiga luego cada trozo, uno tras otro.
>
> Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.
> El poema será la viva imagen de usted, y usted será un escritor infinitamente original y de una exquisita sensibilidad, aunque el vulgo no lo comprenda.

[69] Tzara, Tristan. *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*, VIII, en *A l'antiphilosophe.* En Littérature num. 15. Julio-Agosto de 1920.

1.2.3. CREACIONISMO.

A principios del XX, las innovaciones cubistas supusieron la aparición de "*un arte eminentemente plástico, mas no un arte de reproducción y de interpretación, sino de creación*"[70]. En el campo literario, esos conceptos alcanzan su máxima expresión con la corriente creacionista, ya sea en su vertiente francesa personificada en la figura de Pierre Reverdy o en la hispanoamericana con Vicente Huidobro.



Le chant des Morts, de Pierre Reverdy con ilustraciones de Pablo Picasso, 1948.

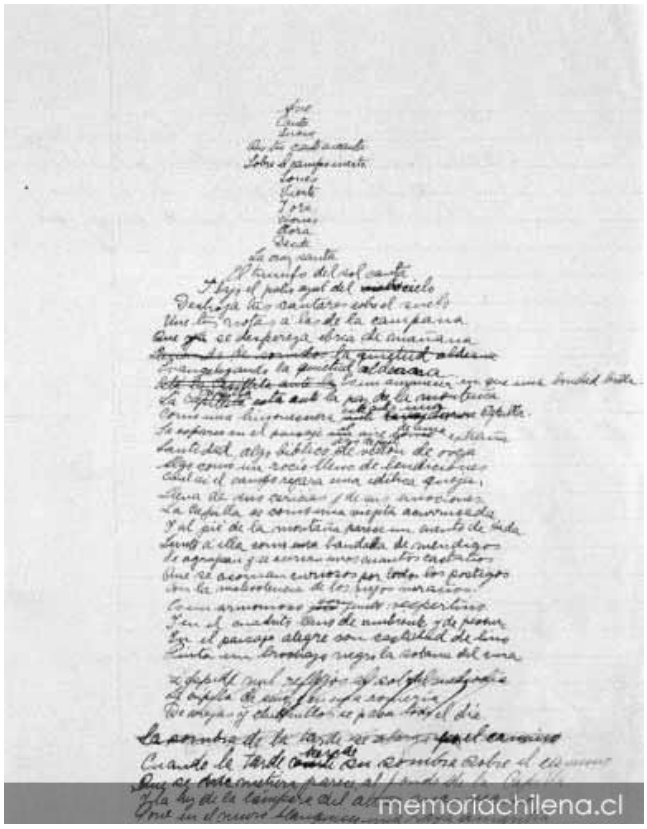
Con la publicación del manifiesto *Non Servian*, el chileno Vicente Huidobro cimenta las bases de ese nuevo movimiento literario que se daría en llamar "creacionismo", formulado a raíz de una conferencia que realizará en el Ateneo Hispano de Buenos Aires en 1916. Acaba la era de la destrucción y

[70] Gómez Carrillo, E. *El cubismo y su estética*, en René de Costa (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975,125-128. Pág. 126.

comienza la creación. El creacionismo considera al poeta como un pequeño dios; se trata de un “creador” y no un imitador de la naturaleza.

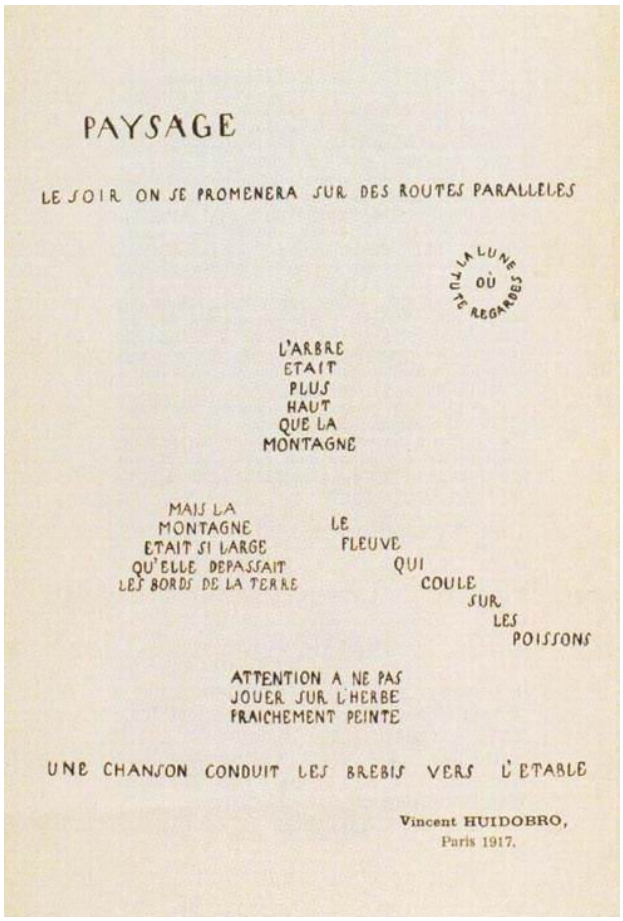
> Esta idea del artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) que dijo: ‘El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover’. A pesar de que el autor de estos versos cayó en el error de confundir al poeta con el mago y creer que el artista para aparecer como un creador debe cambiar las leyes del mundo, cuando lo que ha de hacer consiste en crear su propio mundo, paralelo e independiente de la naturaleza.[71]

Con esa inspiración creacionista, Huidobro trabajó también la composición caligramática incluso antes de que Apollinaire iniciara las suyas.



Capilla Aldeana, manuscrito publicado en *Canciones en la noche*, V. Huidobro, 1913.

[71] Huidobro, Vicente, *La creación pura*, (*La création puré*), ensayo de estética publicado en la revista *L’Esprit Nouveau*, num.7, Paris 1921, pp. 769-776



PAYSAGE

LE SOIR ON SE PROMENERA SUR DES ROUTES PARALLELES

LA LUNE OÙ TU TE REGARDES

L'ARBRE
ETAIT
PLUS
HAUT
QUE LA
MONTAGNE

MAIS LA
MONTAGNE
ETAIT SI LARGE
QU'ELLE DEPASSAIT
LES BORDS DE LA TERRE

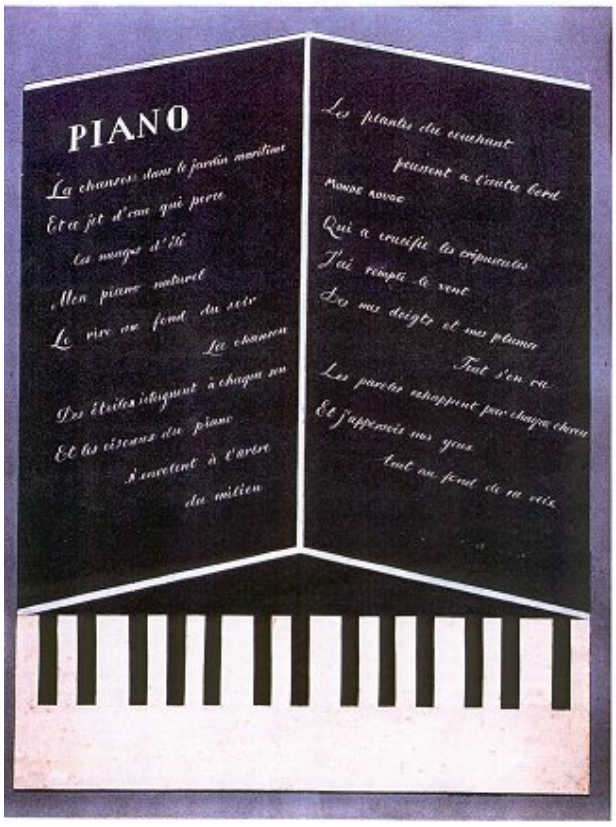
LE
FLEUVE
QUI
COULE
SUR
LES
POISSONS

ATTENTION A NE PAS
JOUER SUR L'HERBE
FRAICHEMENT PEINTE

UNE CHANSON CONDUIT LES BREBIS VERS L'ETABLE

Vincent HUIDOBRO,
Paris 1917.

Paysage, Vicente Huidobro, 1917.



Piano, Vicente Huidobro, 1920-22.

El poema *Altazor* (1930) es la obra más emblemática del creacionismo de Vicente Huidobro.

> Prosa o verso, reflexión o drama, debidamente elegidos, combinados y ofrecidos, apuntan hacia el centro de un cerebro que sangra y un corazón que grita, proyectándolos y desarrollándolos en una obra que se erige en eje vertebrador y referencia, completos y complejos, de un creacionismo indefinido y original, infinito y limitado.
>
> [...] Altazor contempla el cosmos para asumir sus leyes y ordenar su caos con ese nuevo lenguaje que resulta de las controladas ruinas de sus antecedentes.[72]

En el último canto de este libro, en el número siete, encontramos un poema claramente fonético que comienza así:

CANTO VII

Al aia aia

ia ia ia aia ui

Tralalí

Lali lalá

Aruaru 5

urulario

Lalilá

Rimbibolam lam lam

Uiaya zollonario

lalilá 10[73]

[Escuchar 12 *Canto VII de Altazor* en el DVD adjunto "Huellas Sonoras"]

[72] Tovar, Paco. *Altazor, un poema creacionista de Vicente Huidobro.* Revista digital *Escriptura,* nº 6-7, 145-154. ISSN: 1130-961X. Pp. 146-151. Disponibilidad Web:
http://vivianita.cadiretes.cesca.cat/index.php/Scriptura/issue/view/7950

[73] Huidobro, Vicente, *Altazor. .Poema. Con un retrato del autor por Pablo Picasso*, Compañía iberoamericana de publicaciones S.A., Madrid 1931.
Edición digital: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46816196878469507976613/index.htm

1.2.4. VIBRACIONISMO.

Instalado entre Barcelona y Madrid y colaborador de Joan Salvat-Papasseit, el uruguayo Rafael Barradas crea el movimiento "vibracionista", síntesis de los otros movimientos de vanguardia, Barradas había estado en Italia en 1911, había conocido a Marinetti y a los futuristas y compartiría este movimiento con su compatriota Torres García. En sus dibujos y pinturas recoge los sonidos encontrados en la ciudad y los expresa mediante onomatopeyas, números, letras, líneas, estableciendo una identificación entre el ruido y la imagen, como en el dibujo vibracionista *Bonanitingui* fechado en 1917. [74]

Bonantingui, de Rafael Barradas, 1917

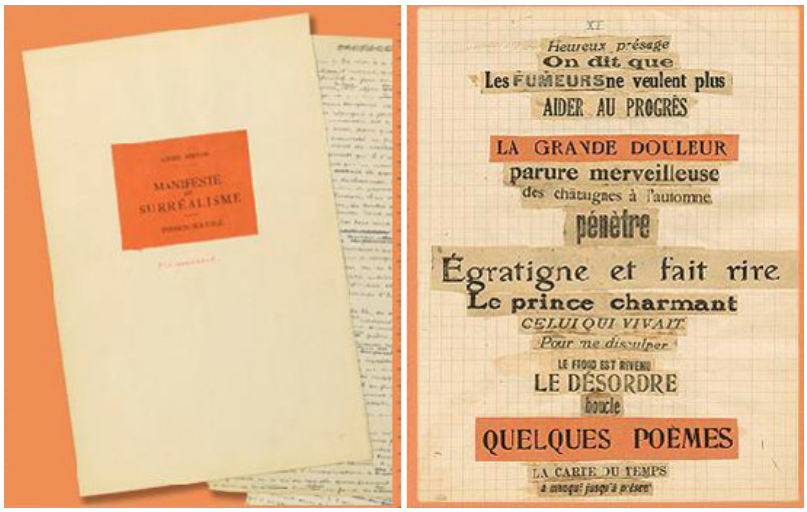
Paralelamente, en Cataluña se publica *Un enemic del poble*, revista editada por Joan Salvat Papasseit y que incluye poemas casi fonéticos de Joaquim Folguera., Jaume Brossa y Alfons Maseras.

[74] Información extraída de *POESIA FONÉTICA y SONORA (de las vanguardias históricas al siglo XXI)*, Merz Mail, http://www.merzmail.net/fonetica.htm

1.2.5. SURREALISMO.

El surrealismo nunca pretendió eliminar la semántica del lenguaje, puesto que ésta era parte importantísima de su ideología artística. El suelo conceptual del surrealismo está fundamentado precisamente en las imágenes y palabras creadas por nuestro inconsciente y que se encuentran más allá de la lógica. En el *Pez soluble*, primer *Manifiesto Surrealista* de André Breton (1924) escrito bajo la influencia de las obras de Sigmund Freud y de la "patafísica" de Alfred Jarry, se afirma que el surrealismo "*es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral*". Es por eso que sus principales recursos serían la escritura automática y la transcripción de los sueños.

1.2.5.1. André Breton.



Manuscrito de *Pez soluble*, André Breton, 1924.

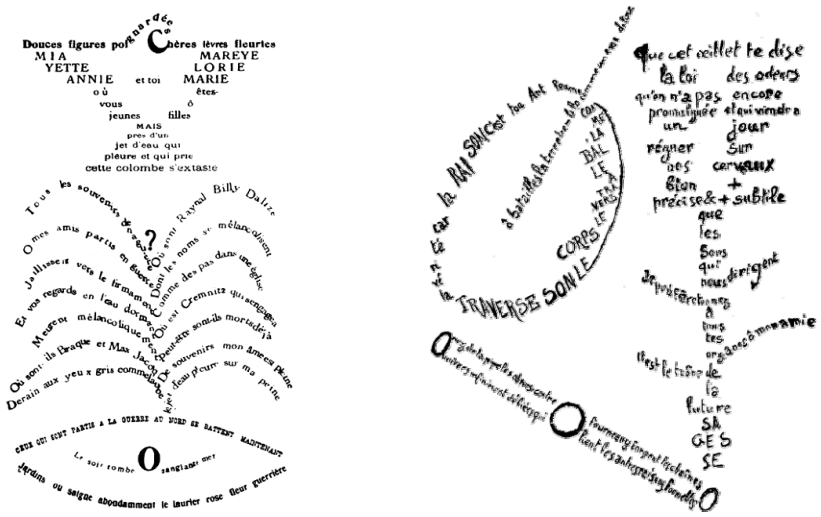
La ilógica de los sueños entró en el arte construyendo sus piezas a partir de la fragmentación de la realidad. El *Pez soluble* de Breton es un referente ineludible al hablar del fragmento. Sus frases irresueltas son retales de la realidad que al concluir abruptamente y sin solución de continuidad, establecen nuevas conexiones que siguen los dictados del inconsciente y dan lugar a una pararrealidad no lógica que abre el arte hacia territorios inexplorados, ofreciéndonos una nueva visión del mundo. Esos fragmentos de vida que Breton traslada al medio escrito recontextualizándolos en un universo nuevo, no tardarán en refragmentarse para dar lugar a nuevos tipos de expresión artística.

> Todo medio es bueno para dar la deseable espontaneidad a ciertas asociaciones. Los papeles pegados de Picasso y de Braque tienen el mismo valor que la inserción de un lugar común en el desarrollo literario del estilo más laboriosamente depurado. Incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible (si no les molesta, fíjense en la sintaxis) de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios.[75]

[75] Breton, André. *Pez soluble*, Primer Manifiesto surrealista, 1924.

1.2.5.2. Guillaume Apollinaire.

En la veintena de composiciones que Apollinaire creara en 1912 y que recoge el volumen “Calligrammes”, se preludia la escritura automática surrealista, al romper deliberadamente la estructura lógica y sintáctica del poema. Apollinaire colabora con esta obra en la cimentación de la poesía visual. En sus ideogramas crea dibujos mediante el texto, su caligrafía y su tipografía. Esos dibujos tienden a ilustrar el contenido del poema, buscando la unificación entre la imagen y el significado, por lo que suele considerárseles una involución en la carrera de la palabra por su desemantización, pero aun así, no deja de ser un importante tanteo hacia lo que años más tarde se denominaría poesía concreta.



Caligramas de Apollinaire.

1.2.5.3. René Magritte.

Publicada en *La revolution surréaliste*, la obra *Les mots et les images* (1929), junto a otras como *La clef des songes* (1930), indaga en todo lo que la lengua y el signo escrito tienen de arbitrario. Magritte abre un auténtico precipicio entre la palabra (*significante*) y el objeto al que representa (*significado*). Para Magritte las palabras y las imágenes deben ser liberadas de la necesidad obsesiva de dar sentido a las cosas para usarlas o dominarlas.

Le cleuf des songes, René Magritte, 1930.

1.2.6. ULTRAISMO.

En diciembre de 1918, nace esta síntesis del futurismo, cubismo y expresionismo. El manifiesto fundacional iba firmado por Cansino Asens y, entre otros, Xavier Bóveda, Cesar A. Comet y Guillermo de Torre. Fue el único movimiento literario puramente español exportado a América latina con la colaboración de Jorge Luis Borges que, tras publicar en las revistas ultraístas españolas, fundó en Argentina "*Prisma*" (1921), "*Proa*" (1922) y "*Martín Fierro*" (1923).

Encontramos algunos tempranos ejemplos ultraístas de poesía fonética en la revista *Grecia XIII* (1919) con el poema de Xavier Bóveda *Un automóvil pasa* o en *Grecia XIV* con el poema *Tranvía*. En 1927 el uruguayo Alfredo Mario Ferreiro publica *El hombre que se comió un autobús*. En este libro adscrito a la corriente ultraísta, es donde más notorias son las influencias de las vanguardias de la época, como en la adición de signos propios de otros lenguajes o el empleo de onomatopeyas en el poema "*tren en marcha*".

Toto-tócoto
trán trán.
Toco-tócoto
trán-trán.
Recatrácata, paf-paf.
Búúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúú
Chucuchúcuchu
Chás-chás,
chucuchúcuchu
cháschás.
Tacatrácata, chuchú
tracatrácata, chúschú.

Chucuchúcuchu
Chás-chás,
racatrácata, paf.paf.

Chiquichíquichiquichi
chiquichíquichiquichi
chiquichíquichiquichi
Chiquichíquichiquichi... [76]

[76] Ferreiro, Alfredo Mario, *El hombre que se comió un autobús. Poemas con olor a nafta.* Ed. ARCA, Montevideo, 1969.
http://www.archivodeprensa.edu.uy/alfredo_mario_ferreiro/textos/bibliografia/elhombreque.pdf

1.2.7. VERBOFONISMO.

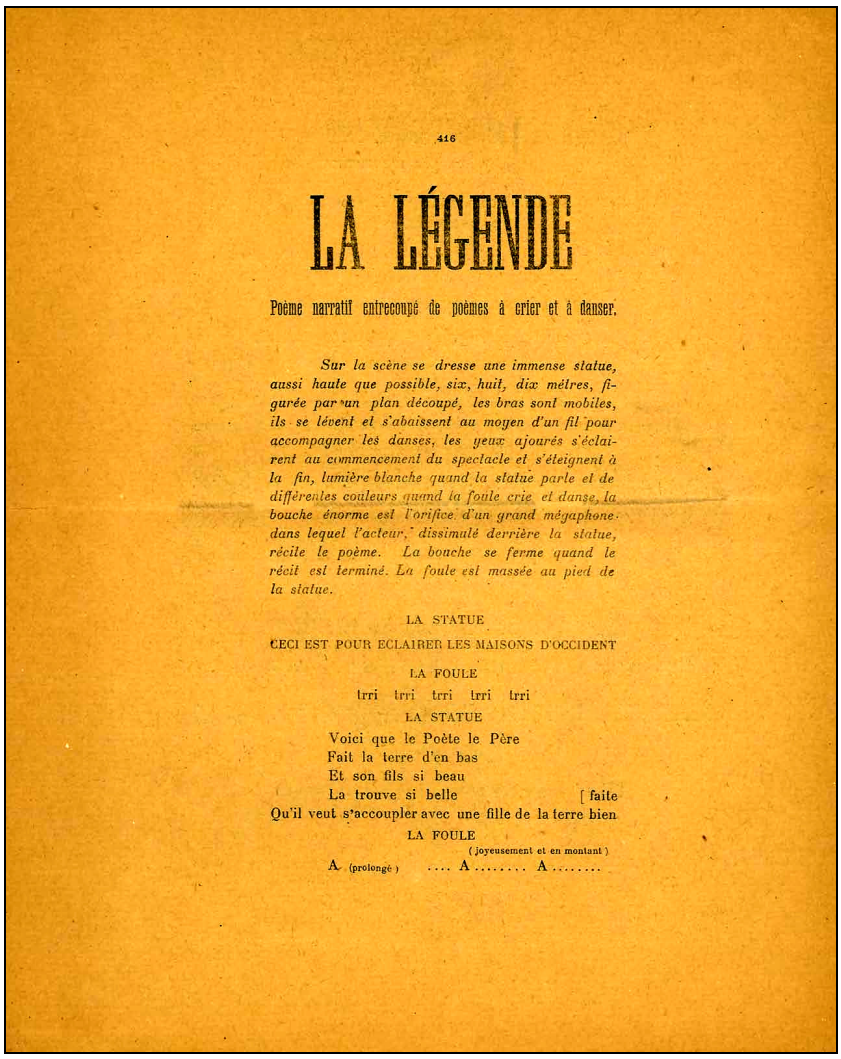
En el año 1919 se estrena en Ámsterdam *Course à la tune*, un poema para seis voces, doble bajo y batería. Se trata del primer trabajo del verbofonismo que, bajo la influencia de Wassily Kandinsky y Henri Le Fauconnier, inventa el suizo Arthur Petronio.

La teoría desarrollada por Petronio incorpora sonidos vocales como elementos de la composición musical. El Verbofónico es un poema sinfónico en el que la polifonía verbal está subrayada por el sonido de instrumentos y ritmos producidos por instrumentos de percusión. La intervención verbal aparece reducida a unas pocas palabras.

Petronio también investigaría las conexiones entre las distintas artes, interesándose por la fusión de la palabra, la imagen y el sonido hacia la creación de un lenguaje total. Es así como en 1953 funda el *Coro Verbofónico*.

Arthur Petronio.

Con una concepción ecléctica de la poesía y en ocasiones cercana al verbofonismo de Petronio, en 1919, el francés Pierre Albert Birot publica el poema *La légende*, en el último número de su revista SIC (53-54). Este poema "cuyo subtítulo reza: «Poème narratif entrecoupé de poèmes à crier et à danser», constituye una combinación de dos vías experimentales, el simultaneísmo y el *son pour le son"*. [77]



416

LA LÉGENDE

Poème narratif entrecoupé de poèmes à crier et à danser.

Sur la scène se dresse une immense statue, aussi haute que possible, six, huit, dix mètres, figurée par un plan découpé, les bras sont mobiles, ils se lèvent et s'abaissent au moyen d'un fil pour accompagner les danses, les yeux ajourés s'éclairent au commencement du spectacle et s'éteignent à la fin, lumière blanche quand la statue parle et de différentes couleurs quand la foule crie et danse, la bouche énorme est l'orifice d'un grand mégaphone dans lequel l'acteur, dissimulé derrière la statue, récite le poème. La bouche se ferme quand le récit est terminé. La foule est massée au pied de la statue.

LA STATUE

CECI EST POUR ECLAIRER LES MAISONS D'OCCIDENT

LA FOULE

trri trri trri trri trri

LA STATUE

Voici que le Poète le Père
Fait la terre d'en bas
Et son fils si beau
La trouve si belle [faite
Qu'il veut s'accoupler avec une fille de la terre bien

LA FOULE

(joyeusement et en montant)

A (prolongé) .... A ..... A .....

Portada de *La Légende, Poème narratif entrecoupé de poèmes à crier et à danser*, de Pierre Albert Birot, 1919.[78]

[77] Gargatagli, Marietta y López Guix, Juan Gabriel, *Borges y la "Novísima Lírica Francesa": Pierre Albert –Birot*, Febrero de 2008, Saltana (Revista de literatura y traducción) Núm. 2, Vol. 2, 2005-2008, ISSN: 1699-6720. http://www.saltana.org/2/repblc/81.htm

[78] Facsímil en formato .pdf de la versión impresa en SIC, 53-54, 15-30 de diciembre de 1919, pp. 416-426. Disponibilidad Web: http://www.saltana.org/2/repblc/la_legende.pdf

1.2.8. ESTRIDENTISMO.

En 1920, el poeta Manuel Maples Arce lanza el manifiesto "*Actual Nº 1*". Luego se sumarían y colaborarían con el movimiento los poetas Germán Lizt Arzubide, Arqueles Vela, Salvador Gallardo Dávalos, los pintores Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Louis Henri Charlot, Fermín Revueltas Sánchez, Diego Rivera y los músicos Silvestre Revueltas y Manuel María Ponce entre otros.

El estridenstismo nació en México, y como rasgos característicos de su método de creación se destacan las imágenes dobles o inacabadas para que el lector se vea obligado a participar en el hecho artístico.

> É importante mencionar que nesse movimento, assim como no futurismo e no dadaísmo, se usaram metáforas musicais para determinar as diretrizes estéticas e ideológicas da Poesia Estridentista. Algumas delas eram as seguinte: "somos notas do pentagrama" e também, "queremos converter a poesia numa música de idéias".[79]

Portada del poemario Urbe, de Manuel Maples Arce.

[79] Citado por: Quaranta, *Daniel.* Comunicación *Poema Sonoro/Música Poética: Uma Arte de Fronteira***,** presentada en el Simpósio de Pesquisa em Música: Anais / Organização Norton Dudeque – Curitiba: DeArtes- UFPR, 2008.

Editado por DeArtes UFPR, Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, Brasil, 2008. www.artes.ufpr.br

1.2.9. LOS FRANCOTIRADORES DE ENTREGUERRAS.

En el período comprendido entre las dos guerras mundiales, algunos artistas sin adscripción clara a ninguno de los movimientos de las vanguardias, pero claramente influidos por ellas, realizaron una obra propia dentro de la experimentación poético-sonora. Hablamos de las "*jitánforas*" de Mariano Brull y de la "*poesía negrista*" de Nicolás Guillén, de la "*música verbal*" de Michel Seuphor y del concepto de "*Intermedia*" desarrollado por Auguste Herbin.

1.2.9.1. Jitánforas.

Inventadas por el poeta cubano Mariano Brull en 1929 y popularizadas por Alfonso Reyes, la Jitánfora es un juego de palabras sin sentido, metáforas, onomatopeyas, etc., que roza más la ludolingüistica que la poesía sonora. Según Reyes, las jitánforas de Mariano Brull nacen cuando invitó a su hija a "*gorjear, llena de despejo, este verdadero trino de ave"*:

Filiflama alabe cundre
ala olalúnea alífera
alveola jitanjáfora
liris salumba salífera

Olivia oleo olorife
alalai cánfora sandra
milingítara girófora
zumbra ulalindre calandra".[80]

[80] Reyes, Alfonso, *La experiencia literaria*. Segunda edición, Editorial Losada, Buenos Aires 1961, pág. 166.

1.2.9.2. Poesía Negrista.

La “Poesía negrista” de Nicolás Guillén se centra en la exaltación del negro y su situación social. Sus poemas más experimentales consisten en una amalgama de técnicas vanguardistas que bucea en las raíces autóctonas, en un intento de reproducir el sonido de los instrumentos de percusión y los ritmos empleados en los bailes africanos, la onomatopeya, etc.

CANTO NEGRO

!Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
congo solongo del Songo
baila yambó sobre un pie.

Mamatomba,
serembe cuserembá.

El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.
Acuememe serembó,

aé
yambó,
aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tumba;
tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
!yamba, yambó, yambambé! [81]

[81] Incluido en: Guillén, Nicolás. *Sóngoro Cosongo y otros poemas*. Selección de Nicolás Guillén. Alianza Editorial. El Libro de Bolsillo nº 815. Madrid. 1998

1.2.9.3. Música verbal.

Acompañado con el Russolophone que inventara Luigi Russolo, el crítico de arte, novelista y pintor belga Michel Seuphor crea en 1930 este concepto de poesía más cercano a la poesía sonora que al poema fonético. Afirmaba que "*la palabra es un ser sonoro, el poema escrito es una notación musical*". [82]

Russolo con el Russolophone, 1930.

Kertesz - Derme, Prampolini, Seuphor (1926).

[82] Información extraída de *Poesía Fonética y Sonora (de las vanguardias históricas al siglo XXI)*, Merz Mail, http://www.merzmail.net/fonetica.htm

1.2.9.4. Intermedia.

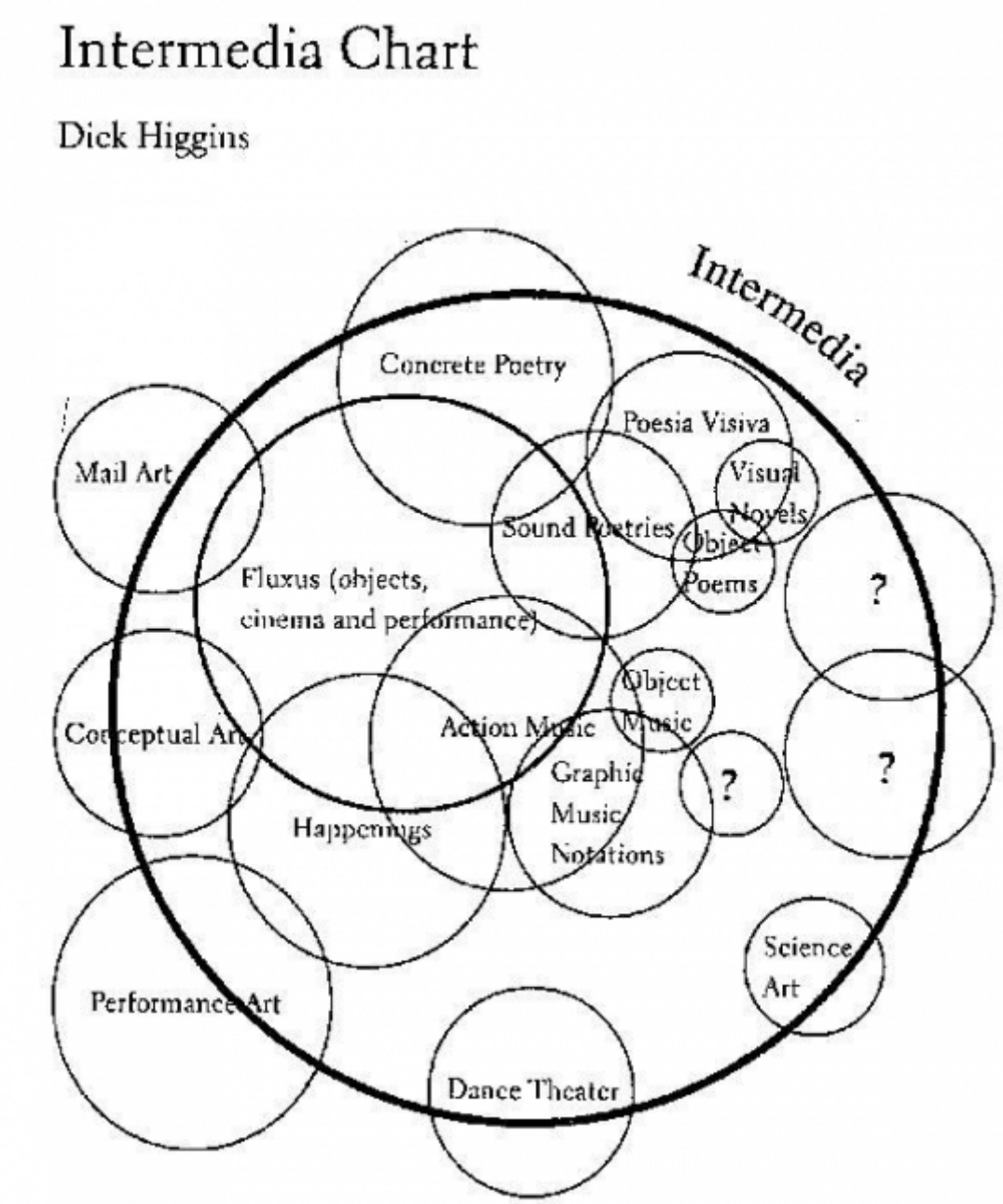
El año 1949, el pintor y cofundador del movimiento “abstraction/creation” Auguste Herbin, coincidiendo con la publicación de su libro *L’Art non-figuratif, non-objectif,* donde expone su alfabeto ilustrado, propugna una fusión de las artes, una “Intermedia”: “*Entre las letras, los sonidos, los colores y las formas existen relaciones misteriosas; tiene que ser posible expresar letras o sonidos por medio de colores y formas*”.[83]

Portada del libro *L’art non figuratif non objectif*, Auguste Herbin, 1949.

El término “intermedia”, entendido como una amalgama indivisible de distintas disciplinas artísticas, fue acuñado por el artista “fluxus” Dick Higgins, que en 1965 publicó en el primer número de *Something Else Newsletter,* un ensayo titulado *Intermedia.*

[83] Citado por Boso, Felipe, en *Poesía experimental, ara*. Catálogo, Sala Parpalló, Marzo-Abril de 1982, pp. 77-79. (Incluido a su vez, como texto de referencia por: opus cit. Ferrando Colom, Bartolomé. *La mirada móvil. Por un arte intermedia,* pág. 118).

No me siento totalmente completo si no estoy cultivando todas las artes (visual, musical y literaria). Supongo que fue por eso que desarrollé el término Intermedia, para contemplar mis obras que caen conceptualmente entre ellos.[84]



[84] Higgins, Dick. Citado por Padín, Clemente, en *Recordando a Dick Higgins,* en la Revista virtual *Escáner Cultural*, 2007. Disponibilidad Web: http://revista.escaner.cl/node/220

1.2.10. CONCRETISMO.

El concretismo se basa en la creación artística usando el material plástico, sonoro, lingüístico, físico, etc. como elemento estructural y espacial en las obras. La primera exposición de Arte Concreto (la "*Konkrete Kunst*") se celebró en Basilea en1944, pero el concretismo llevaba ya en ese momento muchos años perfilándose.

1.2.10.1. Los Precursores.

El concretismo se apoya en primer lugar en las conquistas llevadas a cabo por las vanguardias y sus antecesores (la tradición poético-visual de Lewis Carroll, Mallarmé, Apollinaire, Theo Van Doesburg, etc.), y por los artistas "francotiradores" que las rodeaban y las subvertían desprejuiciadamente. Sin llegar a ser considerados "concretos" por lo temprano e independiente de sus propuestas, artistas como Avraamov, Pound, Cummings o Joyce, llegarían a tener una influencia reconocida en la definición del llamado Concretismo, que abarca tanto a la poesía, como a la plástica y la música.

1.2.10.1.1. Arsenij Avraamov.

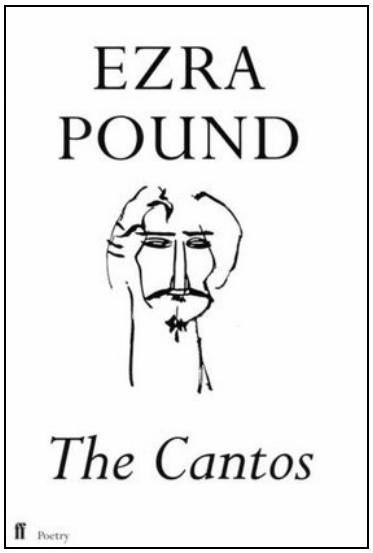
Al ruso Arsenij Avraamov se le considera un precursor de la música concreta. En su pieza *Simfoniya gudkov* (*Concierto para sirenas de fábrica y silbidos de humo*), estrenada en la ciudad de Baku en el Quinto Aniversario de la República Soviética (7 de noviembre de 1922), pudo contar con la colaboración de las sirenas de toda la flota de barcos soviética en el mar Caspio, dos baterías de cañones de artillería, un regimiento de infantería completa, hidroaviones, todas las sirenas de las fábricas de Bakú y una máquina de silbatos alimentados por vapor interpretaba "La Internacional" y "La Marsellesa". Todo fue dirigido por un equipo de personas situado en lo alto de varias torres mediante disparos de pistolas y señales realizadas con un juego de banderas de colores.

Avraamov dirigiendo su *Sinfonía de Sirenas*, 1922.

...sonidos de turbina, estallidos, traqueteos, repiques, escapes de vapor y sirenas diversas se unían dando forma a un edificio rico en formas sonoras apenas escuchadas hasta entonces en una sala de conciertos. No nos hallamos lejos de ciertas composiciones de Edgar Varèse, de Pierre Schaeffer o de Luigi Nono. [85]

[85] Opus cit. Ferrando Colom, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia. 2000. P*ág. 159.

1.2.10.1.2. Ezra Pound.



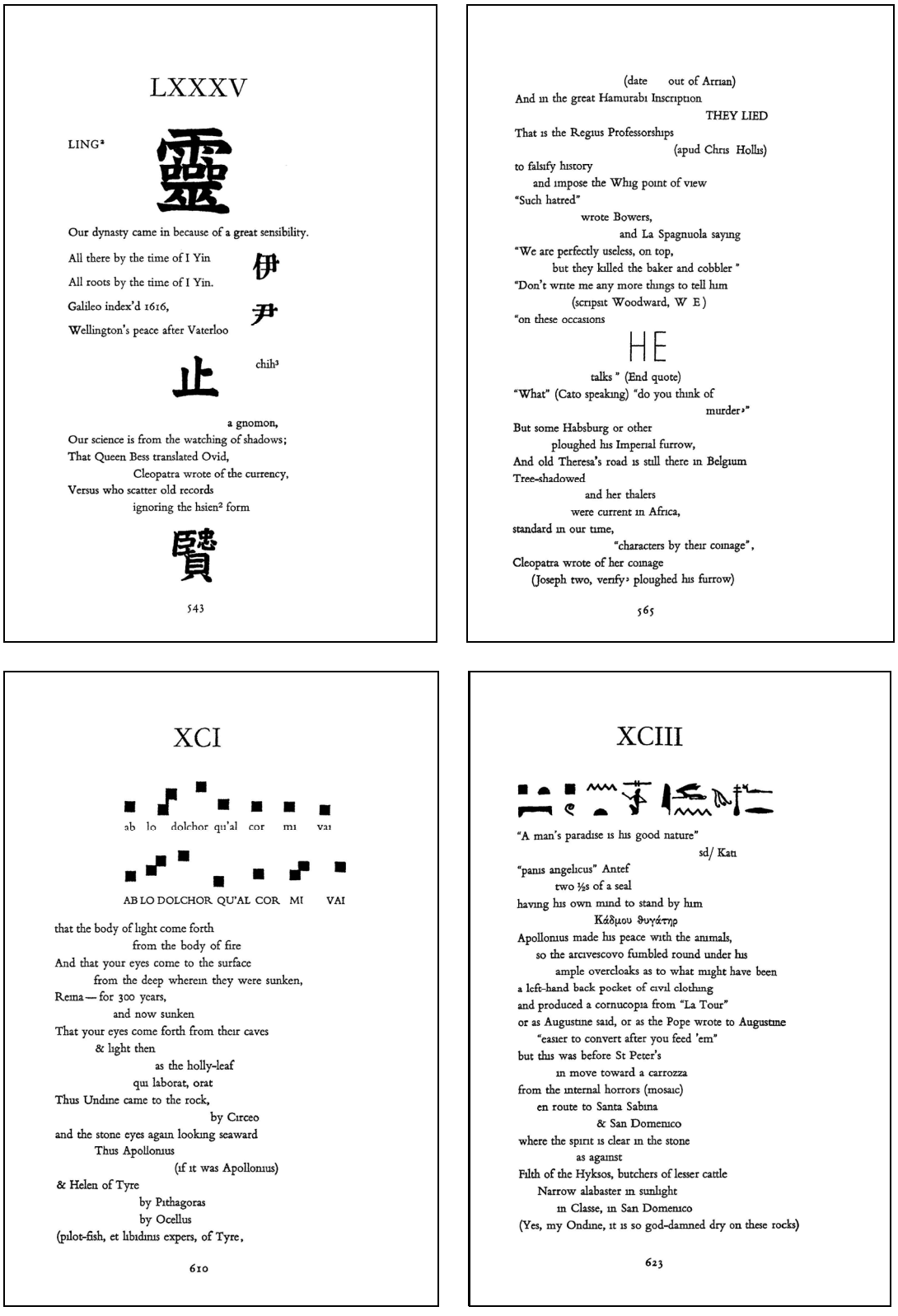
En 1925 tiene lugar la publicación de los primeros fragmentos de *The Cantos*, la influyente obra del poeta estadounidense Ezra Pound. Pound había comenzado a escribir esta obra en 1915, y sus "cantos" fueron publicándose intermitentemente a partir de 1925. La primera edición inglesa completa de todos los fragmentos se lanzó en 1970 con el título de *The Cantos* de Ezra Pound.

Pound se inspiró en la filosofía de Confucio, la mitología clásica, las teorías económicas y otras fuentes aparentemente dispares, en su esfuerzo por interpretar la historia de la cultura.[86] Para esta obra, llegó a utilizar hasta 15 idiomas diferentes, incluidos el ideogramático chino, el árabe y el jeroglífico egipcio así como diversos métodos de notación musical.

Su influencia se extiende, según nos observa Bartolomé Ferrando, en las composiciones de poesía concreta y visual, merced a la aproximación que Pound provoca entre el signo alfabético y el signo ideogramático, "*signo que reúne las características de síntesis, condensación y movilidad del lenguaje, ausentes en la escritura alfabética*". [87]

[86] Información extraída de la página Web "*El poder de la palabra*", http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2165

[87] Opus cit. Ferrando Colom, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia. 2000.* Pp. 31-32



LXXXV

LING[2]

靈

Our dynasty came in because of a great sensibility.

All there by the time of I Yin 伊

All roots by the time of I Yin. 尹

Galileo index'd 1616,

Wellington's peace after Vaterloo

止 chih[3]

a gnomon,

Our science is from the watching of shadows;

That Queen Bess translated Ovid,

Cleopatra wrote of the currency,

Versus who scatter old records

ignoring the hsien[2] form

贤

543

(date out of Arrian)

And in the great Hamurabi Inscription

THEY LIED

That is the Regius Professorships

(apud Chris Hollis)

to falsify history

and impose the Whig point of view

"Such hatred"

wrote Bowers,

and La Spagnuola saying

"We are perfectly useless, on top,

but they killed the baker and cobbler"

"Don't write me any more things to tell him

(scripsit Woodward, W E)

"on these occasions

HE

talks" (End quote)

"What" (Cato speaking) "do you think of

murder›"

But some Habsburg or other

ploughed his Imperial furrow,

And old Theresa's road is still there in Belgium

Tree-shadowed

and her thalers

were current in Africa,

standard in our time,

"characters by their coinage",

Cleopatra wrote of her coinage

(Joseph two, verify› ploughed his furrow)

565

XCI

ab lo dolchor qu'al cor mi vai

AB LO DOLCHOR QU'AL COR MI VAI

that the body of light come forth

from the body of fire

And that your eyes come to the surface

from the deep wherein they were sunken,

Reina—for 300 years,

and now sunken

That your eyes come forth from their caves

& light then

as the holly-leaf

qui laborat, orat

Thus Undine came to the rock,

by Circeo

and the stone eyes again looking seaward

Thus Apollonius

(if it was Apollonius)

& Helen of Tyre

by Pithagoras

by Ocellus

(pilot-fish, et libidinis expers, of Tyre,

610

XCIII

"A man's paradise is his good nature"

sd/ Kati

"panis angelicus" Antef

two ½s of a seal

having his own mind to stand by him

Κάδμου θυγάτηρ

Apollonius made his peace with the animals,

so the arcivescovo fumbled round under his

ample overcloaks as to what might have been

a left-hand back pocket of civil clothing

and produced a cornucopia from "La Tour"

or as Augustine said, or as the Pope wrote to Augustine

"easier to convert after you feed 'em"

but this was before St Peter's

in move toward a carrozza

from the internal horrors (mosaic)

en route to Santa Sabina

& San Domenico

where the spirit is clear in the stone

as against

Filth of the Hyksos, butchers of lesser cattle

Narrow alabaster in sunlight

in Classe, in San Domenico

(Yes, my Ondine, it is so god-damned dry on these rocks)

623

Diversas páginas de *The Cantos*, de Ezra Pound, 1915.[88]

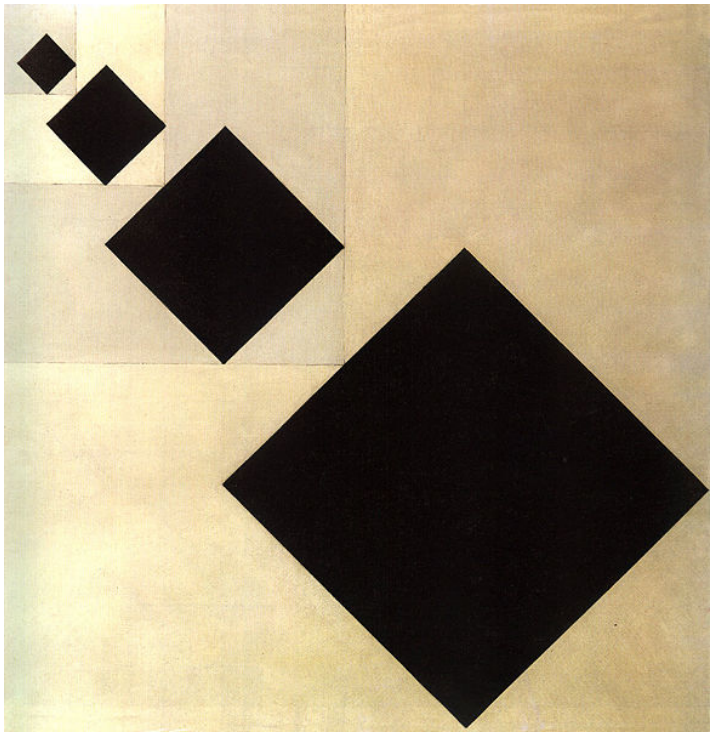
[88] Páginas extraídas de: Pound, Ezra. *The Cantos*, Revised Collected edition (Cantos 1 117), Faber & Faber Limited, Londres 1975. ISBN: 0571 04898 6.

En disponibilidad Web: http://c-d.tumblr.com/post/4390836616/ezra-pound-the-cantos

1.2.10.1.3. El concretismo plástico de Theo van Doesburg.

En 1930 aparece el primer y único número de "*Art Concret*", revista editada por Theo van Doesburg, el que fuera líder del grupo *De Stijl*. En él, publica el manifiesto del concretismo plástico. Se perfilan aquí los conceptos que se desarrollarán más tarde en la música y la poesía concreta de los años 50.

> Pintura concreta y no abstracta, pues nada hay más concreto y real que una línea, un color, un plano. ¿Son elementos concretos una mujer, un árbol o una vaca pintados sobre un lienzo? No, pintados son mucho más abstractos… que una línea. [89]



Arithmetic Composition, Theo Van Doesburg, 1930.

[89] Van Doesburg, Theo. Citado por Boso, Felipe, en *Poesía experimental, ara*. Sala Parpalló, Marzo-Abril de 1982, Catálogo, pp. 77-79. (Incluido a su vez, como texto de referencia por: Opus cit. Ferrando Colom, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia.* 2000. Pp. 117-118).

1.2.10.1.4. E.E. Cummings.

> Destinados a ser leídos, los poemas de E. E. Cummings constituyen un ejercicio de escritura próximo al poema fonético.[90]

El estadounidense E.E. Cummings ve editados sus "*Poemas* completos" el año 1938. Sus poemas más conocidos rompen con todas las estructuras, caracterizándose por su inconformismo tipográfico, sus distorsiones sintácticas y su puntuación inusual que puede incluso interrumpir oraciones y palabras. Muchos de sus poemas están escritos sin respeto a renglones ni párrafos, y algunos no parecen tener pies ni cabeza hasta que no son leídos en voz alta.

l(a

le
af
fa

ll

s)
one
l

iness [91]

l(a, Poema de E.E. Cummings.

El trabajo experimental de Cummings llega a provocar, al igual que sucediera con Mallarmé, una crisis en el lenguaje, al evidenciar las relaciones inestables entre el significado y la forma, y entre las diferentes categorías gramaticales. Derrida afirma que esta crisis es el resultado de la "*lógica del lenguaje y no una distorsión aberrante del mismo*." [92]

---

[90] Opus cit. Ferrando Colom, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia. 2000.* Pág. 32.

[91] Cummings, E. E. *Complete Poems 1904-1962*. Ed. George J. Firmage. New York:, 1991, Pág. 673.

[92] Derrida, Jacques. *Acts of Literature* . Ed. Derek Attridge. Londres: Routledge, 1992. Pág. 111.

1.2.10.1.5. James Joyce.

A nocturnal state.... That is what I want to convey:

what goes on in a dream, during a dream.[93]

Diecisiete años después de poner del revés el oficio de escritor con su *Ulises*, el escritor irlandés Joyce publica *Finnegans Wake* (1939), poema plagado de juegos de palabras, acertijos, curiosidades lingüísticas, trivialidad cultural, juegos de sonido, etc., y de gran influencia en la poesía concreta y fonética de los años cincuenta y sesenta.[94]

Y setenta años después de su publicación, sigue siendo, en palabras de Anthony Burgess, "*a great comic vision, one of the few books of the world that can make us laugh aloud on nearly every page*".[95] Tampoco Marshall Mc Luhan se privó de alabar la relevancia de este poema.

> Un poema tonal que condensó en una sola sentencia toda la cháchara, los entusiasmos, las observaciones y los remordimientos de la raza humana. No pudo haber concebido esta obra en ninguna otra época más que en la que produjo el fonógrafo y la radio.[96]

---

[93] "*Un estado nocturno.... Eso es lo que quiero transmitir: lo que pasa en un sueño, durante un sueño.*" James Joyce, Googles libros, Descripción general del libro "Finnegans Wake".
http://books.google.com/books?id=CTrT6wh172AC&hl=es&source=gbs_navlinks_s

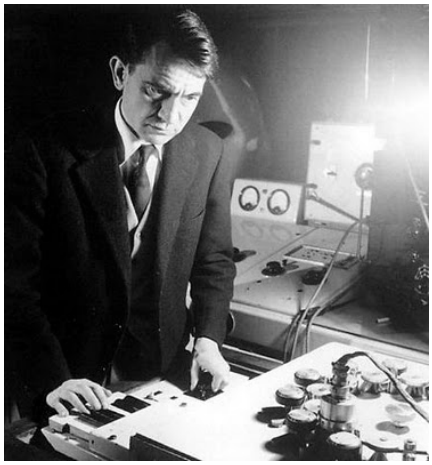
[94] Opus cit. Ferrando Colom, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia. 2000.* Pág. 31.

[95] "*una gran visión cómica, uno de los pocos libros del mundo que nos puede hacer reír a carcajadas en casi todas sus páginas*."
Googles libros, Descripción general del libro "Finnegans Wake".
http://books.google.com/books?id=CTrT6wh172AC&hl=es&source=gbs_navlinks_s

[96] Mc Luhan, Marshall, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, Editorial Diana S. A., Barcelona 1969, pág. 343.

1.2.10.2. Música Concreta.

El ingeniero y músico francés Pierre Schaeffer denomina música ·"concreta" a sus composiciones en cinta magnetofónica como *Concert de bruits* (1948). Su argumentación es similar a la de los postulados plástico-concretos vandoesburgianos: sus composiciones consisten en una organización de materiales concretos, en este caso los ruidos. Su música nacía con fragmentos de sonido encontrados, capturas de grabaciones que descontextualiza de los fenómenos en los que se produjeron creando una nueva significación al incorporarlos en una nueva estructura de composición musical. En 1951 fundará el decisivo "*Groupe de Recherches de Musique Concrete*", pero tal vez con la idea de abrirse hacia nuevos horizontes, en 1958 cambiará su denominación por la de "*Groupe de Recherches Musicales*".



Pierre Schaeffer (1919-1995)

> Cuando en 1948 propuse el término de "*música concreta*", creía marcar con este adjetivo 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.[97]

[97] Schaeffer, Pierre. Tratado de los objetos musicales. Alianza Editorial, Col. Alianza Música, Madrid 1988 (Editions du Seuil 1966). Pág. 23.

1.2.10.3. Poesía Concreta.

La poesía concreta nació en los años 50 a partir de dos focos que la desarrollaron simultáneamente a partir de una premisa común: el uso de los elementos del lenguaje como material estructural con infinitas posibilidades expresivas. El foco europeo, personalizado en el suizo Eugen Gomringer y el sueco Öyvind Fahlstrom, haría más hincapié en el sonido, mientras que el foco brasileño, representado por el grupo *Noigandres* daría más importancia a la escritura o a la poesía visual.

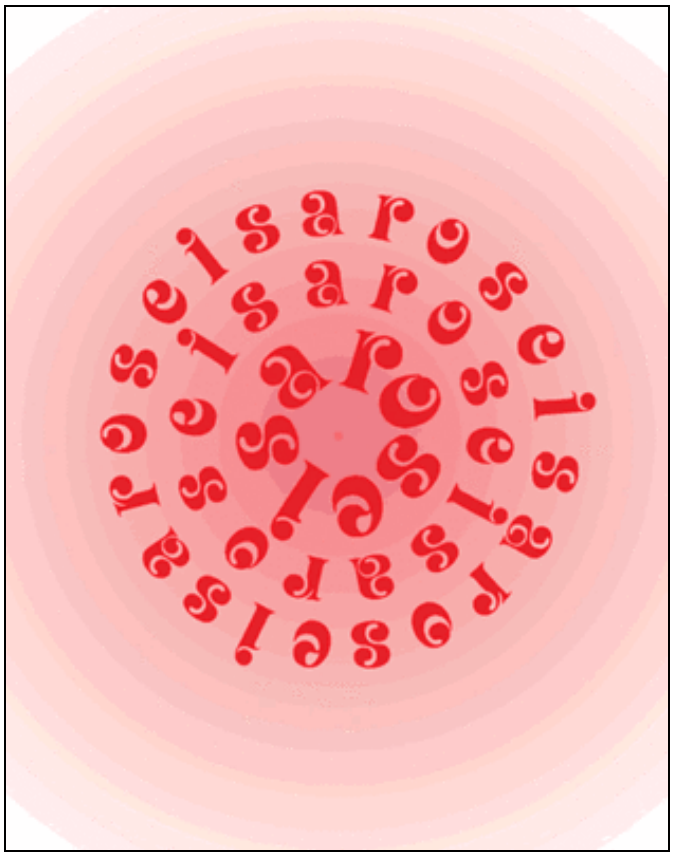
1.2.10.3.1. Noigandres.

En 1952 el grupo “Noigandres” es fundado en São Paulo, Brasil, por los poetas Dêcio Pignatari, Augusto do Campos y su hermano Haroldo do Campos. Publican además el primer número de la revista *Noigandres*. Sus actividades y experimentos conducirían más adelante, entre 1953 y 1956, a la fundación de la vertiente “estructural” del movimiento de la poesía concreta.

Beba coca cola, Decio Pignatari, 1962.

> Los mayores aportes vanguardistas de esta tendencia de la Poesía Concreta, también llamada "estructural", fueron: la descalificación del verso en tanto soporte de la poesía (para centrarse en la palabra) y la valorización del "espacio gráfico como agente estructural" (sintaxis visual), [..] En pocas palabras inauguran el poema sin versos, geométrico y con un gran énfasis en

la simetría, no a la manera de los poemas de figuras de la antigüedad o de los Caligramas de Apollinaire, en donde las formas visuales redundan la expresión verbal, sino enfatizando las unidades mínimas de expresión (propio del constructivismo: en este caso, la palabra), estableciendo la sintaxis visual. Las palabras no se articulan de acuerdo a la continuidad en el verso sino por el lugar que ocupan en el espacio. También se articulan, en la lectura, por su sonido eufónico haciendo realidad el aserto de James Joyce: "verbivocovisual". El otro rasgo peculiar es el tipo de letra "futura", concluyente, geométrico, aséptico, absolutamente despojado de los aditamentos emocionales o subjetivos propios de los tipos ornamentados.[98]



Rosa para gertrude, Augusto do Campos, 1988.

[98] Padín, Clemente, *A 50 años del nacimiento de la poesía concreta*, Ponencia a presentar en el Coloquium sobre los 50 Años de la Poesía Concreta, Universidad de Stuttgart, Alemania, Noviembre, 2006.

"Escáner cultural, Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias", año 8, nº 89, Noviembre de 2006.

Sitio Web: www.escaner.cl/padin

1.2.10.3.2. Manifiesto por una poesía concreta.

Oyvind Fahlström, pintor y escultor sueco (aunque nacido en Río de Janeiro) usa por primera vez en su *Manifiesto por una poesía concreta* (1953) la expresión "poesía concreta", pensando más en su relación con la música concreta que con el concretismo plástico.[99]

ESSO-LSD, Oyvind Fahlström, 1967.

1.2.10.3.3. Las Constelaciones de Eugen Gomringer.

Dentro de la corriente poética conocida como Poesía Concreta, Eugen Gomringer publicó este libro de poemas (1953) en el que la composición espacial de una sola palabra en la página suponía el significado del poema.

> La constelación es la posibilidad más simple de diseño en la poesía, basada en la palabra. Ella comprende un grupo de palabras al igual como si ella comprendiese un grupo de estrellas e hiciese de éstas una configuración estelar. En ella hay dos, tres o más palabras, puestas unas con otras o junto

[99] Información extraída de Boso, Felipe, en *Poesía experimental, ara*. Sala Parpalló, Marzo-Abril de 1982, Catálogo, pp. 77-79. (Incluido a su vez, como texto de referencia por Ferrando Colom, Bartolomé. Op.cit. pág. 120).

> con las otras no han de ser demasiadas en una relación dada de modo pensante y material. ¡Y eso es todo! Con la constelación se pone algo en el mundo. Ella es una realidad en sí y no un poema sobre, y podemos reconocer de lejos que, en una constelación se pueden vincular un principio mecánico con uno intuitivo, de la forma más pura.[100]

Gomringer vivió en Alemania Federal donde dictó cátedra de Teoría Estética en la Academia de Arte de Dusseldorf. Allí lanzó en 1955 el manifiesto *Del verso a la Constelación: función y forma de una nueva poesía*, que resume su posición estética y donde acepta (convencido por Decio Pignatari) el término de poesía concreta, aunque ya Augusto de Campos había adelantado en una nota periodística de 1955 que "*en coordinación con la terminología adoptada por las artes visuales y, hasta cierto punto, por la música de vanguardia (Concretismo, música concreta) diría que hay una poesía concreta*" (1955).[101]

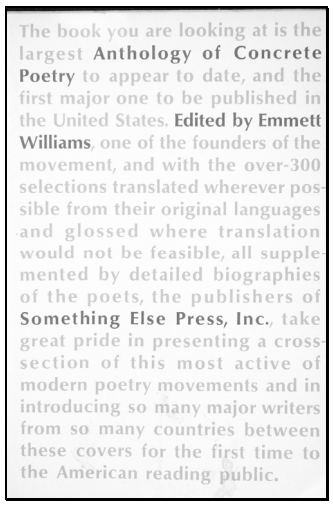
Eugen Gomringer ante su poema *Silencio*, de 1954.

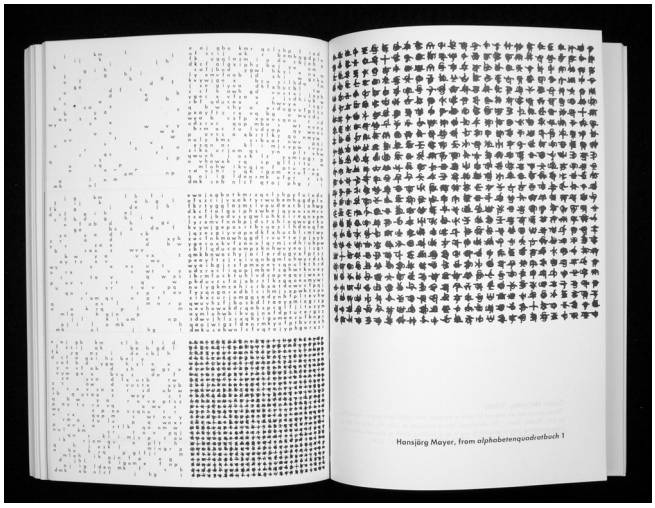
[100] Gomringer, Eugen. *Konkrete Poesie. Anthologie* von e. g. Deutschsprachige Autoren. Stuttgart: Reclam, 1992, pág. 159.

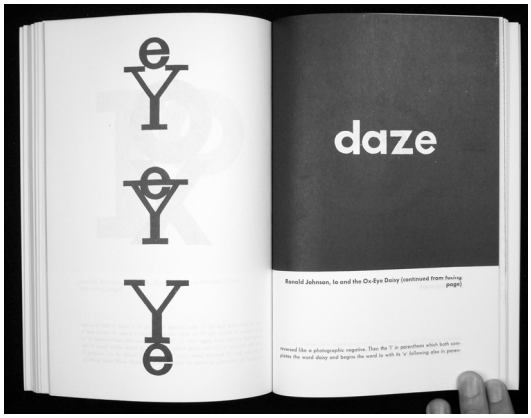
[101] Opus cit. Padín, Clemente, *A 50 años del nacimiento de la poesía concreta*,

1.2.10.3.4. An anthology of concrete poetry.

En 1967 *An anthology of concrete poetry* es publicada por Emmet Williams, artista adherido tanto al movimiento de poesía concreta como al de Fluxus (fue coordinador europeo de Fluxus en los sesenta). Williams fue también editor jefe de *Something Else Press*[102], editorial fundada por Dick Higgins en 1963. Allí publicó esta antología que supone la consolidación de la poesía concreta.[103]


The book you are looking at is the largest **Anthology of Concrete Poetry** to appear to date, and the first major one to be published in the United States. **Edited by Emmett Williams**, one of the founders of the movement, and with the over-300 selections translated wherever possible from their original languages and glossed where translation would not be feasible, all supplemented by detailed biographies of the poets, the publishers of **Something Else Press, Inc.**, take great pride in presenting a cross-section of this most active of modern poetry movements and in introducing so many major writers from so many countries between these covers for the first time to the American reading public.





[102] En el catálogo de *Something Else Press* encontramos publicaciones de autores tan representativos de la poesía concreta, el movimiento Fluxus y otras vanguardias como el propio Dick Higgins, Robert Filliou, Richard Huelsenbeck, Gertrude Stein, Wolf Vostell, Marshall Mc Luhan, George Bretch, Merce Cunnigham, John Cage, etc.

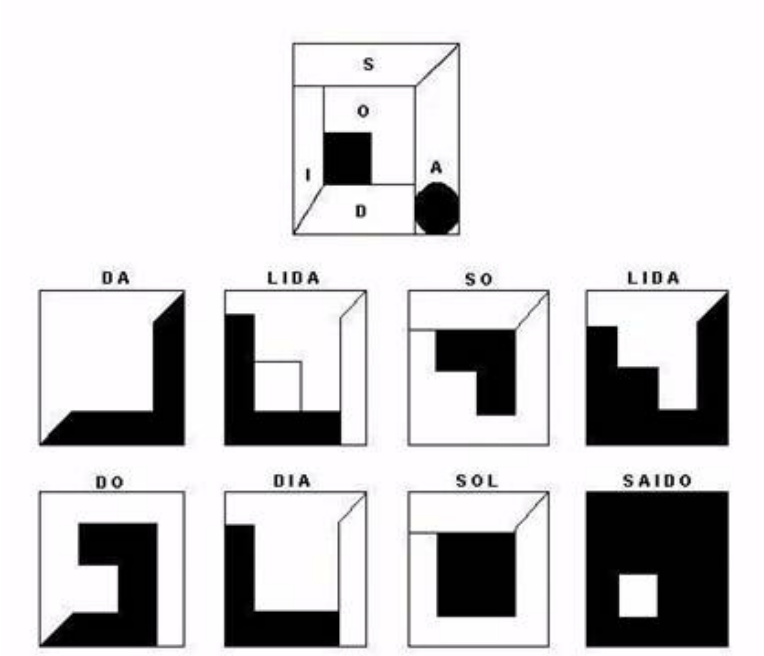
Frank, **Peter,** *Something Else Press. An annotated bibliography* (McPherson : Brattleboro 1983) http://members.chello.nl/j.seegers1/flux_files/something-else-press.html

[103] Información extraída de Boso, Felipe, en *Poesía experimental, ara*. Sala Parpalló, Marzo-Abril de 1982, Catálogo, pp. 77-79. (Incluido a su vez, como texto de referencia por Ferrando Colom, Bartolomé. Op.cit. pág. 121).

1.2.10.3.5. El poema/proceso.

Este género creado por el brasileño Wlademir Dias-Pino, es considerado una consecuencia radical de la poesía concreta. El poema/proceso intentará dejar de lado a la palabra en tanto forma poética exclusiva, aunque no la deseche totalmente.

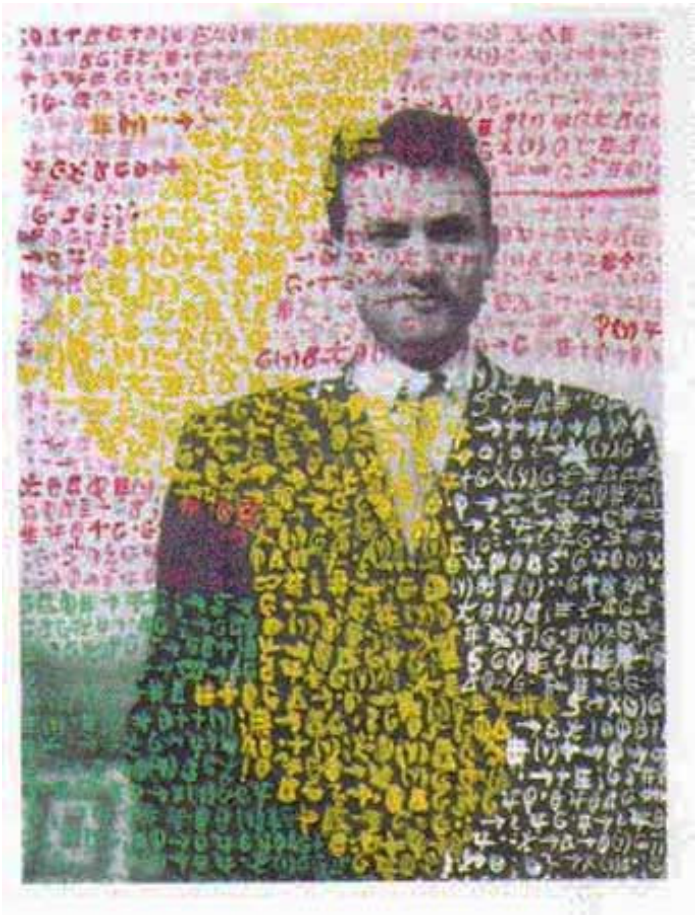
> El poema/proceso implica un rompimiento con la poesía concreta de la cual deriva. Sus aportes teóricos y la idea de que el poema no se "escribe" solamente con palabras sino con signos de cualquier lenguaje provoca una extensión del concepto "literatura" (definido, hasta ese momento, por el uso determinante y exclusivo del lenguaje verbal) y deriva en una concepción de la literatura basada en la Semiótica, es decir, una literatura que admite la expresión de sus contenidos a través de otros lenguajes, con o sin la exclusión de lo semántico – verbal [...] El Poema/Proceso no pretende terminar con la palabra (...) lo que el Poema/Proceso reafirma es que el poema se hace con el proceso y no con palabras (Dias-Pino, 1967). [104]



SOLIDA, Wladimir Días Pino, 1956.

[104] Opus cit. Padín, Clemente, *A 50 años del nacimiento de la poesía concreta*.

1.2.11. LETRISMO.



Autorretrato, Isidore Isou, 1952.

Con el letrismo propuesto en 1942 por el rumano Isidore Isou, la letra se libera de la palabra y pulveriza absolutamente el lenguaje, la figuración es absolutamente abandonada. Las letras y los signos componen obras plásticas a partir de unas leyes propias ajenas a las de la sintaxis o la semántica tradicionales. Por ejemplo: la “Ley de las palabras características” otorga a algunos vocablos cierto valor sonoro al tiempo que desprecia cualquier posible significado; y la “Ley de la fuerza del silencio” potencia el espacio en blanco y el aspecto rítmico de las ausencias.

El letrismo incorpora también sonoridades cercanas al ruido como ronquidos, estallidos, oquedades sonoras o gruñidos que enriquecen el lenguaje poético sonoro y lo aproximan a las formas musicales.

> La poesía letrista integró en sus piezas las experiencias ruidistas y concretas. Y así el letrismo utilizó las investigaciones sonoras de Russolo y Schaeffer para definir el término de letría: unidad estructural propia que reúne en sí misma tanto los caracteres del no-discurso como los musicales que comentamos.[105]

En 1952, Albert Richard editará el "*Sistème de notation pour les letres*", un auténtico tratado sobre el letrismo con todos los detalles sobre la construcción de poemas, la pronunciación exacta de las letras, así como su duración, ataque, crescendo, silencios, etc. También hallaremos en él emisiones sonoras nuevas que enriquecen enormemente las interpretaciones: castañeos de dientes, golpes en el pecho, balidos, relinchos, eructos, vómitos, aspiraciones, silbidos, gruñidos, suspiros, ronquidos, toses, chasquidos, gemidos, etc. [106]

El grupo letrista en el escenario del Théâtre de l'Odéon.

[105] Opus cit. Ferrando Colom, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia.* 2000. Pág. 103.
[106] Información extraída de Ibídem, pp. 101-102..

En 1980 el letrismo seguirá vivo con la fundación del I.N.I. (Internazionale Novatrice Infinitesimale), con Gabriele-Aldo Bertozzi, Eugenio Miccini, Giulio Tamburrini, Jean-Paul Curtay, Laura Aga-Rossi.

Fundado en Paris, y refundado poco después en Roma, el *inismo* es un movimiento de carácter internacionalista que nace considerándose una forma más avanzada del letrismo de Isidore Isou, a quien reconoce como "*el Julio Verne de la nueva corriente innovadora*".

> La creación no tiene fin, es infinitesimal . Los futuristas predicaban la velocidad, las palabras en libertad, la imaginación sin hilos; los dadaístas la abolición de las reglas; los surrealistas lo onírico y el lenguaje automático, nosotros los del INI, lo INFINÍTESÍMAL, liberando al Letrismo -que a pesar de todo había comprendido toda la importancia de ello- de todos esos códigos que en el momento de la creación no hacen más que entorpecer.[107]

Christ INI (photoinigraphia) Gabriel-Aldo Bertozzi, 2002

[107] Bertozzi, Gabriele-Aldo, Manifiesto *Qué es el INI*, París, 11 de septiembre de 1980, (Versión castellana de Patricia Melgarejo)
http://escholarship.bc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1020&context=xul

1.2.12. POSTISMO.

En enero de 1945 se edita el primer número de la revista del movimiento postista, que contiene su manifiesto. El postismo fue para sus fundadores "*la locura inventada"* (Carlos Edmundo de Ory) o el "*culto al disparate*" (Eduardo Chicharro). Nos dice Raul Herrero que "*La musicalidad de los poemas postistas puede ser herencia del pasado modernista de Ory. Salvando las 2 distancias, ambos ismos coinciden en el gusto por la sonoridad a través de la repetición fonética*". [108]

> El postismo revalorizó la sonoridad del lenguaje oral y popular del romance, el trabalenguas y de las jergas locales, y que poetisas como Gloria Fuertes (la única mujer postista) lo remarcó en sus poemas y su placer de contarlos, o también Gabino-Alejandro Carriedo en su inolvidable poema *"Parábola del niño pródigo".*[109]

Cabe destacar los recitales de poemas fonéticos realizados en el estudio pictórico de "*Chebé*" (pseudónimo de Eduardo Chicharro hijo)*,* que ellos llamaban *Nupcias Postistas,* donde se oían piezas como los "*Poemas primitivos para ángeles"* de Jesús Juan Garcés, transformados según "*el procedimiento del "enderezamiento botellista", que era un método de corregir poemas de mala calidad o convencionales según una "regla de oro postista que, a partir de la métrica eufónica, sirve de molde para introducir un texto paralelo creativamente reinventable ad infinitud", combinando en este caso palabras*

[108] En una entrevista realizada por Fernando Calatayud en 1949 a Carlos Edmundo de Ory y Ángel Crespo, recogida en HERRERO "CLAUDIO": *Antología de poesía Postista*.
Biblioteca Golpe de Dados. Libros del Innombrable. Zaragoza, 1998. Pág. 29

[109] Apud *Postismo (España-1945),* de Miguel Molina, José Juan Martínez, Gema Hoyas y Pepe Romero, publicado en *Ruidos y Susurros de las Vanguardias,* Laboratorio de creaciones intermedias, Editorial de la UPV (Universidad Politécnica de Valencia), Valencia 2004, Pág. 132.

inventadas y neologismos "balbucientes, guturales o sibilantes" determinados por su sonoridad."[110]

Canto séptimo[111]

(Ángel dormido)

Uuuuuuuuuu

Uuuuuuuuuuuuuuuuuu

lao deo teo…

nnnuuuuuuuuuuuu…

Zelel…

zelel…

zelel…

nana… nana… nana…

Zelel…

egel…

egel…

nnnuuuuuuuuuuuuuuuu

Chssssss……

[110] Molina Alarcón, Miguel. *La Performance Española Avant La Letre. Del Ramonismo al Postismo (1915-1945)*. Edición digital, Universidad Politécnica de Valencia. En disponibilidad Web:
http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_la_performance_avant.pdf

[111] Garcés, Jesús Juan: *Poemas primitivos para ángeles* (Extractos), Herrero "Claudio", Raúl (ed.), Antología de poesía postista. Ed. Libros del Innombrable. Zaragoza, 1998, p. 242

1.2.13. DAU AL SET.

Joan Brossa (Barcelona, 1919-1998) participa en 1948 en la creación de la revista *Dau al Set* con los pintores Joan Ponç, Antoni Tapies, Modest Cuixart y Joan Josep Tharrats, el polígrafo Juan Eduardo Cirlot y el filósofo Arnau Puig.

Dau al Set significa un punto de referencia capital para la vanguardia artística catalana de la época, en claro contraste con el marasmo intelectual imperante bajo el primer franquismo.

Dau al set, 1948.

1.2.14. EL SILENCIO DE CAGE.

La incorporación del silencio como "sonido musical" se produjo en 1952, cuando el pianista David Tudor estrena 4' 33'', la mítica pieza de John Cage que incita al espectador a apreciar los sonidos econdidos tras el silencio, y que se convertiría en el primer evento de la historia.

> Un evento es una propuesta, y como tal, se centra más en el proceso que en el resultado. Y las propuestas empiezan y acaban en sí mismas para quedar abiertas, como suspendidas en un espacio propio que la separan del receptor, al que no intentan aproximarse en ningún momento.[112]

El proceso en este caso es provocar una involuntaria participación del público, que con su predisposición inicial a escuchar un concierto, se encuentra de pronto sumergido en un silencio al que debe dar sentido para evitar un probable sentimiento de fustración. Afortunadamente, el silencio no existe, y lo que escucha el espectador es el paisaje sonoro perteneciente al espacio donde se realiza la interpretación de la pieza. Es en ese momento cuando los sonidos a los que antes no prestábamos atención por su "vulgaridad", se transforman en materia musical.

Cage nos hace "ver" que la "escucha" activa del espectador es capaz de transformar cualquier cotidianeidad, por intrascendente que sea, en arte. Hay ecos de la nimiedad dadá en este concepto: el agrandamiento de lo minúsculo.

[Escuchar 15. *4'33''* en el DVD adjunto "Huellas Sonoras"]

[112] Opus cit. Ferrando, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. 2000. Pág. 186.

John Cage tuvo también una faceta docente, pero los cursos de "Composición" y "Composición Experimental" que impartió en la New School for Social Research a Kaprow (New York), entre 1956 y 1960, no eran cursos de música convencional. El tipo de composición que enseñaba era su propia música de vanguardia, que se basaba en sonidos encontrados (sonidos de carácter cotidiano, no instrumental) y en el azar, "*una forma de composición experimental en la que las palabras cobraban tanto valor como la música*." [113]

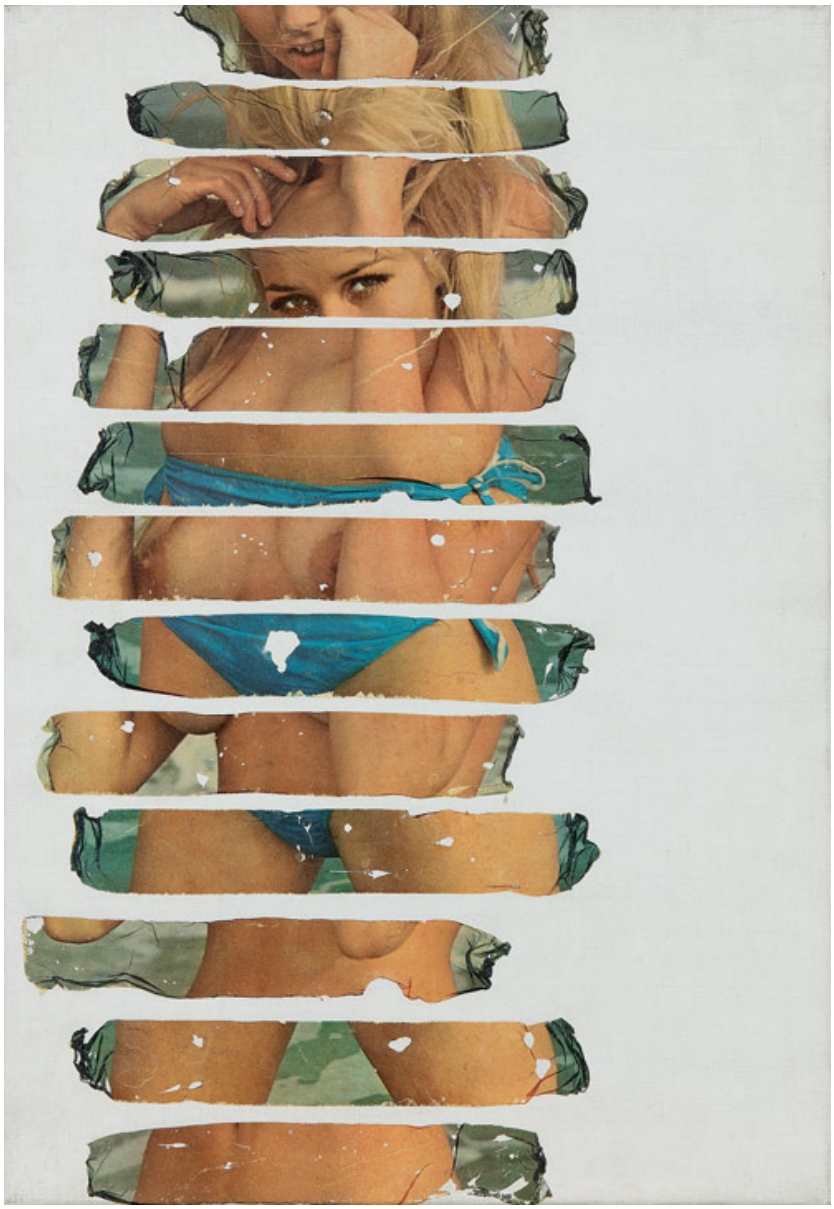
La mayoría de alumnos que acudían a los cursos (sobre todo durante el curso que impartió durante el verano de 1958) poseían poca o nula formación musical, pero en los años siguientes acabarían convirtiéndose en destacados artistas de vanguardia: Allan Kaprow, George Brecht, Dick Higgins, Al Hansen, Jackson Mac Low, Toshi Ichiyanagi, Florence Tarlow, Scott Hyde, Maxfield y, como visitantes esporádicos, George Segal, Robert Whitman, Robert Watts y Larry Poons.[114]

[113] Ibídem, pág. 222.

[114] Jacobs, Joseph, "*La clase de Cage*", Olobo, nº 3, Cuenca, 2002. http://www.uclm.es/ARTESONORO/olobo3/Jacobs/Clase.html

1.2.15. ULTRALETRISMO.

En 1953, como producto de la asociación de los artistas François Dufrêne y Gil Wolman tras abandonar el letrismo, surge el ultraletrismo, que se caracteriza por una pureza vocal en la que desaparecen absolutamente las letras quedando el aliento, ronquidos, aullidos, chillidos, la no presencia de la palabra o la letra, etc.



Sans titre (Pin-up), Gil J Wollman, 1966

1.2.16. POESÍA SONORA.

El concepto de poesía sonora, una herencia del ruidismo de Russolo y de la música concreta de Schaeffer, surge con el fin de romper los límites entre la poesía y la música, abriéndolas a la realidad sonora del día a día y posibilitando la existencia de poemas en los que cualquier sonido (no exclusivamente procedente de la voz humana) es susceptible de ser un elemento constructivo de la obra poética.

1.2.16.1. Henry Chopin.

En 1955 Henry Chopin publica el primer número de *Cincuième Saison*, revista dedicada a los audiopoemas. Chopin, responsable de la popularización de la denominación "poesía sonora", editó los 19 números de esta revista entre 1955 y 1961, y continuaría su dedicación al género con la *Review OU* (30 números entre 1964 y 1972).

Chopin define la poesía sonora como los actos hechos por y para el magnetófono. Para él, "*la poesía sonora no ha de buscar sus precedentes en la obra de Morgenstern, ni de los dadaístas, ni de los letristas puesto que su origen está en las propias fuentes del lenguaje*"[115].

Utiliza micrófonos de alta amplificación para capturar sonidos vocales en el umbral de la audición, descomponiendo y recomponiendo vocales y consonantes, hasta la utilización de lo que él llamó "*micropartícula*" como unidad compositiva de su trabajo. El lo llamaba Poesía Sonora en contraposición a la Poesía Fonética. Chopin defiende que la voz apareció realmente en los años 50, en el momento en que el magnetófono de cinta le permite oírse a sí misma.

[115] Chopin, Henry. *Henri Chopin Interviewed by Nicholas Zurbrugg*, in *Art & Design* No. 45: The Multimedia Text, Academy Group Ltd., London,1995, pp. 20-31.

1.2.16.2. Bernard Heidsieck.

Otro francés, Bernard Heidsieck, poeta multimedia y pionero en la poesía-acción, es junto a Henri Chopin fundador de la poesía sonora. Realiza desde 1955 lo que él denomina “poempartitions”, y una década más tarde las “biopsias”, poemas muy relacionados con la vida diaria, en los que incorpora sonidos de la calle, taxis, trenes, etc. Heidsieck utilizó el magnetófono a partir de 1955. Desde 1961, pasa a incorporar los sonidos encontrados (ruidos del cuerpo, gritos de niños, sonidos de la ciudad) utilizando así elementos no lingüísticos en la composición poética, combinándolos con la lectura y la acción. [116]

Lectura de Bernard Heidsieck, Varsovia, mayo de 1987.

[116] Información extraída de *Poesía Fonética y Sonora (de las vanguardias históricas al siglo XXI)*, Merz Mail, http://www.merzmail.net/fonetica.htm

1.2.17. FLUXUS.

Podríamos decir que los sesenta comenzaron en 1959, cuando La Monte Young y Nam Jung Paik descubren la música indeterminada de Cage, y Wolf Vostell lleva a cabo sus primeros "dé-collages" en Colonia,[117] todo un preludio del nacimiento del grupo "Fluxus".

Influenciado por Dada, Duchamp, Cage, etc., el estadounidense George Maciunas escribe en 1961 el manifiesto Fluxus e inicia un movimiento que identificaría a un colectivo internacional de artistas con inquietudes comunes.

> "...purge the world of bourgeois sickness, 'intellectual', professional & commercialized culture ... PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, ... promote NON ART REALITY to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals ... FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action." [118]

Fluxus surge de manera "oficial" durante un gran encuentro de sus componentes en Wiessbaden (Alemania). George Maciunas, que a la sazón trabajaba de diseñador gráfico en una base militar norteamericana en Wiessbaden, organizó en septiembre de 1962 el primer Festival Fluxus. Uno de los eventos más memorables de dicho festival fue la interpretación por parte de Maciunas de *Piano Activities*, de Philip Corner. Con la colaboración de Dick Higgins, Emmett Williams, Wolf Vostell, Nam June Paik y Benjamin Patterson, el piano quedaría totalmente destrozado. El escándalo causado les proporcionó notoriedad a nivel mundial.

> El propósito principal en Fluxus residió en investigar y poner en práctica métodos varios que permitieran lograr la ampliación de la consciencia, tanto en

[117] Opus cit. Ferrando Colom, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. 2000. Pág. 222.

[118] Maciunas, George, *Fluxus Manifiesto,* publicado y repartido durante el *Festum Fluxorum Fluxus*, Düsseldorf, febrero de 1963.

el emisor como en el receptor artístico. A unos y a otros los valoraba de igual modo, eliminando cualquier tipo de diferencia entre ellos. Toda persona disponía en potencia de una capacidad creativa más o menos desarrollada, y por tanto era innecesario e inútil considerar al profesional del arte, al artista, como un ser provisto de ciertos privilegios en la concepción y generación de obras, que resultaban ajenos al resignado receptor.[119]

George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson & Emmett Williams interpretando *Piano Activities*, de Philip Coner, en el Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, Wiessbaden 1962. Foto: Hartmut Rekort.

[119] Ferrando Colom, Bartolomé, *Arte y Cotidianidad I, Apuntes para un ejercicio de transformación de la práctica común en hecho artístico*, 6 de Agosto de 2003, http://www.bferrando.net/bitacora/index.php?p=16&more=1#more16

1.2.18. MURRAY SCHAFER.

Al canadiense Murray Schafer se le considera el inventor del concepto de “soundscape” (“paisaje sonoro”): una “fotografía” sonora realizada en un espacio y un tiempo determinado.

1.2.18.1. WSP, World Soundscape Project.

El año 1969, con la colaboración de sus estudiantes, R. Murray Schafer comienza en la Simon Fraser University este proyecto en el que investiga la “ecología acústica” y el paisaje sonoro como composición "universal" de la que todos somos compositores.

El proyecto comenzó realizando el primer estudio sistemático sobre el paisaje sonoro de una ciudad (Vancouver), y su continuidad a lo largo de 20 años dio como resultado un retrato auditivo único de la rápida evolución de la ciudad y de su paisaje sonoro. Posteriormente se repitió este estudio en otras ciudades (Madrid, Ámsterdam, Lisboa, Brasilia, etc.).

Respecto a la precariedad de los “soundscape” nos dirá Barry Truax, miembro fundador con Schafer del WSP:

> Aunque lo que voy a decir pueda ser una simplificación resulta muy representativo: los paisajes sonoros “hi-fi” son variados y excepcionalmente locales; los paisajes sonoros “lo-fi” son uniformes e iguales en todas partes. Desde un punto de vista ecológico, en el paisaje sonoro “hi-fi” habitan muchas "Especies" individuales que son el resultado de las condiciones locales. Son ricos en información, y lo que es más importante, son interpretados con claridad por los vecinos que comprenden sus significados contextuales. El paisaje sonoro “lo-fi” es sólo el resultado de la hegemonía de los sonidos más fuertes que aniquilan, o como mínimo enmascaran, toda la variedad local. Es más, el paisaje “lo-fi” parece crear un hábito común de no-escucha, algo que según la teoría del paisaje sonoro es perjudicial tanto para el individuo como

para el paisaje sonoro entendido como un todo ya que puede deteriorarse hasta desaparecer (Truax, 1984)[120]

Schafer plantea varias clasificaciones dentro del término *soundscape*:

Keynote: Se refiere al fondo sonoro que más caracteriza a un lugar concreto, a la tonalidad de este lugar, pudiendo estar representado por viento, agua, pájaros, tráfico, instalación eléctrica….

Signals: Señales acústicas que se producen en un primer plano pudiendo ser cualquier sonido al que prestamos atención y escuchamos de forma consciente (alarmas, silbidos, sirenas, claxon…).

*Soundmark*s: La marcas sonoras son aquellos sonidos que se producen solo en áreas determinadas, sonidos en peligro de extinción y aquellos que engloban ó atraen de algún modo a una comunidad (tonos de anuncios publicitarios, campanas de iglesias…).

[120] Schafer, R. M. (1977) *The Tuning of the World*. Knopf; reimpreso como *Our Sonic Environment and the Soundscape: The Tuning of the World*. Destiny Books, New York, 1994.

Citado por Barry Truax , *La composición de paisajes sonoros como música global,* [Traducido por Juan Gil], (Texto presentado en la Soundscape Conference, Trent University, Pterborought, Ontario, 1 de Julio de 2000), Schools of Communication & Contemporary Arts, Simon Fraser University, Burnaby, B.C. Canadá V5A 1S6

www.sfu.ca/ truax/soundescap...

Hallado en http://www.escoitar.org/La-composicion-de-paisajes-sonoros

1.2.18.2. Esquizofonía.

R. Murray Schafer fue también el creador del término *esquizofonía*: la separación de un sonido de su fuente.

> Hemos dividido al sonido del generador del sonido. [...] Los sonidos se han arrancado de sus fuentes naturales y se les dio una existencia independiente y amplificada. [...] El sonido vocal, por ejemplo, ya no está más atado a un agujero en la cara, sino que ahora es libre de aparecerse de cualquier parte en el paisaje sonoro.
>
> R. Murray Schafer [121]

Para Murray Schafer, artista sonoro de excepcional valía, el mundo es una inmensa composición musical que se despliega sin cesar frente a nosotros a diferentes ritmos y por distintos cauces; frente a ese rumor del mundo es nuestro privilegio aprender a escuchar, a deletrear ese infinito siempre cambiante: el sonido.

Partitura-Ilustración de Murray Schaeffer.

[121] Mathieu , W. A., *The musical life*, Shambhala, 1994, pág. 223, ISBN 0-87773-670-7.

1.2.19. LA POÉTICA EXPERIMENTAL EN ESPAÑA.

Pese a los encomiables intentos realizados en los años cuarenta por el postismo, Juan Eduardo Cirlot y el grupo "*Dau al Set*" de insuflar vitalidad al arte español, tenemos que esperar hasta la década de los sesenta para que por fin los artistas experimentales consigan hacerse oír. La figura del uruguayo Julio Campal sería decisiva como estimulador y catalizador del potencial de los autores españoles. Desde sus actividades poéticas y plásticas y, sobre todo con la organización de diversas exposiciones de arte poético de vanguardia, Julio Campal consiguió crear un ambiente propicio para la emergencia y reconocimiento de artistas experimentales que hoy consideramos esenciales: Joan Brossa, Fernando Millán, Enrique Uribe, Juan Hidalgo, Esther Ferrer, Luis de Pablo, Carles Santos, Esperanza Abad, Llorenç Barber, Bartolomé Ferrando, Fátima Miranda, Antonio Gómez, Chema Madoz, etc.

1.2.19.1. "Problemática 63", Julio Campal.

"Problemática 63", fundado por Julio Campal y otros artistas jóvenes, se definía como «círculo artístico cultural» y tenía como objetivo el dar a conocer en la desinformada España de aquellos años, las manifestaciones artísticas de vanguardia. En 1965 se incorpora al grupo Fernando Millán, y posteriormente Ignacio Gómez de Liaño.

Dentro de la corriente de arte conceptual, este poeta uruguayo afincado en España (y sus sucesores del grupo "N.O." a partir de su muerte en 1968) revoluciona la poesía en España con sus caligramas y poemas combinatorios. A través de su comprensión y difusión del concepto de vanguardia, preparó el terreno para buena parte de la experimentación poética que vendría después.

Campal entiende que la vanguardia de su tiempo no debe ser un rescoldo efímero o desdibujado del pasado, ya que para él es algo muy parecido a una apuesta temeraria: «*Sentir que uno va delante, abriendo caminos en lo desconocido, es una emoción grande, embriagadora, pero los riesgos son mayores*». Piensa Campal que la poesía de vanguardia «*trabaja en zonas fronterizas con las otras artes, pero éstas (pintura o música) no son*

más que elementos de lo literario, medios de expresión diferentes al del articulado lenguaje fonético y escrito». [122]

Caligrama, Julio Campal.

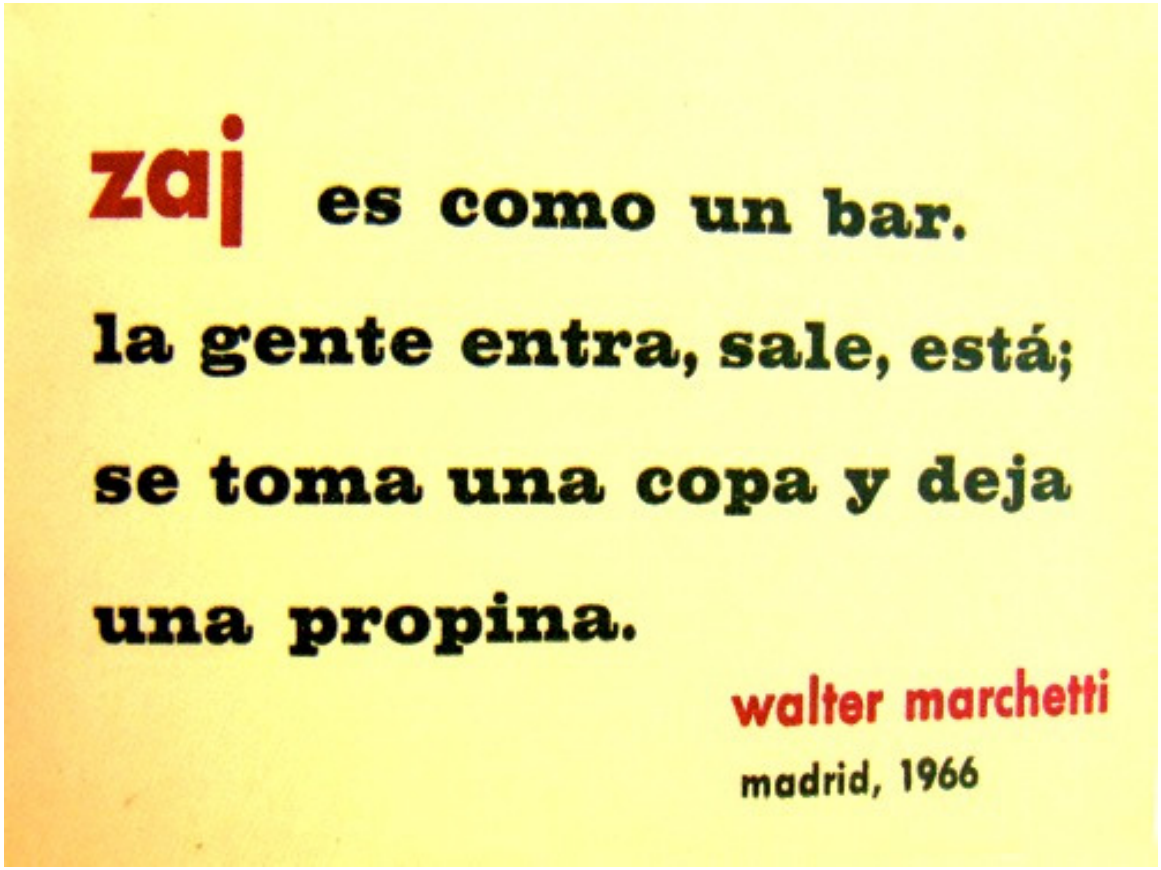
Campal fue un hiperactivo dinamizador de la actividad cultural española de la época, organizando exposiciones como la "Primera muestra en España de Poesía Concreta" en la galería Grises de Bilbao (1965), la "Exposición internacional de poesía de vanguardia" en la galería de Juana Mordó en Madrid (1966), la "Semana de poesía concreta y espacial" y la "Semana [de] poesía de vanguardia", estas dos últimas en la galería Barandiarán de Donostia.

En estos eventos se pudieron contemplar-escuchar obras de los españoles Enrique Uribe, Ángel Crespo, Fernando Millán, Gómez de Liaño, Pilar Gómez Bedate o Blanca Calparsoro, de los principales representantes del núcleo brasileño de la poesía concreta Augusto y Haroldo de Campos, Décio Pignatari y Eugen Gomringer, así como de artistas próximos como Julien Blaine, Antonio Aragão, Adriano Spatola, Henri Chopin, Jiri Kolar, Kurt Schwitters o el mismo Campal. [123]

[122] Campal, José Luis, *Noticia de Julio Campal en el XXX aniversario de su muerte,* Comunicación de José Luis Campal, presentada en el V Encuentro Internacional de Editores Independientes (Punta Umbría, 7-9 de mayo de 1998)
[123] Ibídem.

1.2.19.2. ZAJ.

Aunque ZAJ es un grupo abierto, los miembros cardinales son Juan Hidalgo [124] , Ramón Barce y Walter Marchetti, que realizaron su primera intervención el 21 de Noviembre de 1964 en Madrid, en el salón de actos del Colegio Mayor Menéndez Pelayo.



Posteriormente, coincidiendo con la salida de Barce en 1967, Esther Ferrer se convierte en integrante fundamental del grupo, aunque en la lista de colaboradores de este grupo se sumarán además otros artistas como José Luís Castillejo, Tomás Marco, Miguel Ángel Coria, etc.

[124] Hidalgo fue alumno de Schaeffer en Radio Francia y allá realizó la primera pieza de música concreta española: "*Etude de stage* " (1961)

Esther Ferrer, Walter Marchetti y Juan Hidalgo en el Concierto ZAJ celebrado en The Kitchen Mercer Arts Center, Nueva York (27 de marzo, 1973).

Un concierto ZAJ es música para los ojos y para los oídos, sugerencias dadaístas y futuristas, instrumentalización del silencio y del ZEN. En ellos hay música, y también hay algo más. Lo teatral y lo musical navegan en un mismo escenario.[125]

> El conocimiento musical no está sólo en los sonidos ni en los ruidos: "*el conocimiento está en cada hombre, en cada lugar, en ti, en mí, en los músicos, está en cada objeto y en cada cosa, en el tiempo y el espacio*".
>
> [...] Marchetti ni compone ni descompone. Sencillamente abandona o trasciende todo pensamiento o lenguaje musical abriendo la música a la totalidad de la experiencia. [126]

[125] http://www.juanhidalgo.com

[126] Castillejo, José Luis, *Walter Marchetti: Una amistad, Walter Marchetti*, Morris and Helen Belkin, Art Gallery, Vancouver 1999. Hallado en http://www.uclm.es/ARTESONORO/olobo2/castillejo/walter.html

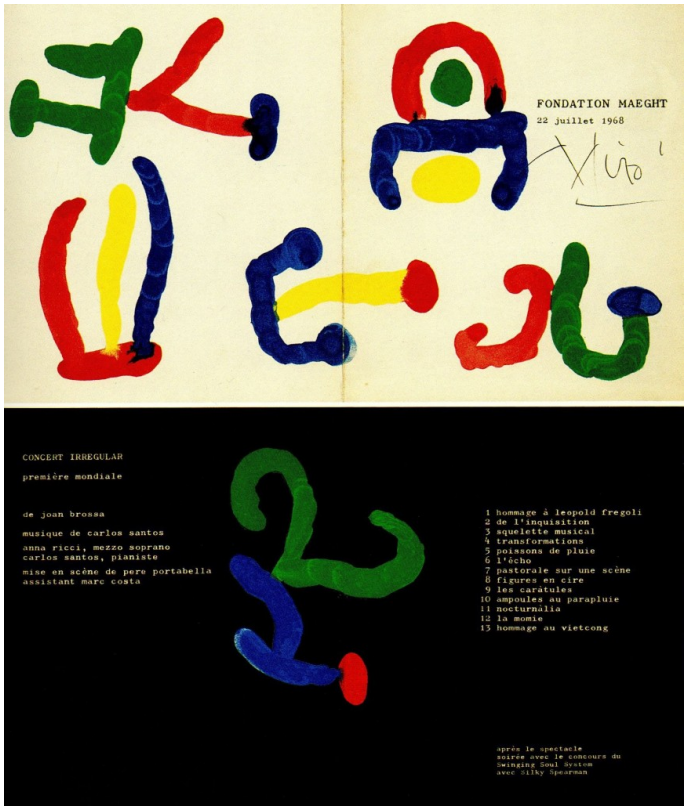
En un documental editado en 2007, Ramón Barce intentaba describir el funcionamiento de ZAJ:

> supongo que ZAJ...
>
> ...pensaba en eso...
>
> ...busca... escandalizar...
>
> ...escandalizar un poco.
>
> música visuaLLLLLLLLL....
>
> ...es decir el hecho de sustituir sonidos
>
> por cosas
>
> acciones movimientos...
>
> eso es lo que más me interesaba a mí
>
> de manera que normalmente en casi todas las piezas
>
> hacíamos cosas
>
> cosas
>
> que la gente se creía muchas veces que eran improvisadas
>
> y era un gran error
>
> no eran improvisadas.[127]

[127] Barce, Ramón, transcripción de un fragmento de la pista de audio de un documental sobre Ramón Barce producido dentro del 7º Encuentro Internacional de Creación Senxperiment, Lucena, Córdoba, 2007.
Hallado en http://www.artesonoro.org/archives/2266
Más información en http://www.sensxperiment.es

1.2.19.3. *Concierto irregular,* Carles Santos.

En 1968 se estrena en Barcelona *Concierto Irregular,* una propuesta del poeta experimental Joan Brossa (Barcelona 1919-1998), el compositor Josep Maria Mestres Quadreny (Barcelona 1929), el pianista Carles Santos (Vinaroz, 1940) y la mezzosoprano Anna Ricci (Barcelona, 1930-2001), con programa de mano ilustrado por Joan Miró (Barcelona, 1893-1983), artista al que esta ópera homenajeó con motivo de su 75º aniversario.



En el programa del estreno del *Concert irregular* en el teatro Romea de Barcelona, el 7 de octubre de 1968, Joan Brossa escribió: «A pesar de que el compositor opina que el piano se convierte en un mueble inútil en la evolución de la música contemporánea; a pesar de que el poeta no cree nada importante poner música en un texto; y a pesar de que en el moderno teatro musical el teatro se envilece o desaparece del todo, en la aventura del espectáculo que veréis se fusionan la música y la acción, que, en cierta manera, pasa a sustituir la letra. El piano y el canto están montados con toda clase de alusiones y sin entregarse a ninguna técnica determinada. La acción presta apoyo a la música a favor de una potencia poética y no intentando rivalizar con el ballet o la

pantomima, sino procurando dar al concierto la imagen desmitificadora que necesita y que constituye su irregularidad. No se trata, pues, de reconstruir ninguna historia ni de dramatizar nada. Con el soplo de un cierto espíritu de Fregoli, Arlequín, Pierrot y Colombina —el pianista, el piano y la cantactriz— se inflan y se desinflan en la fuente de un espectáculo donde la fantasía gratuita y la imitación servil reculan ante la imaginación creadora».[128]

El pianista y artista multidisciplinar Carles Santos estaría destinado a convertirse en un referente clave en la música y poesía experimental de vanguardia española e internacional. En 1981 se editará en Nueva York *Voicetracks*, de Carles Santos Con este disco, Carles Santos, siguiendo la idea cagiana de que "*todo puede convertirse en fuente sonora, y todo sonido es música*", profundiza en las fuentes sonoras que provienen del cuerpo humano. Esta reunión de composiciones vocales desde 1978, es una muestra convincente de la investigación del artista en este sentido. "*A través de una simple emisión de la voz, a través de ese fenómeno fisiológico, es todo el cuerpo el que entra en acción, se mueve y danza*", explica Carles Santos. [129]

Meloman Orellut, de la serie "pianos intervenidos", Carles Santos, 2006.

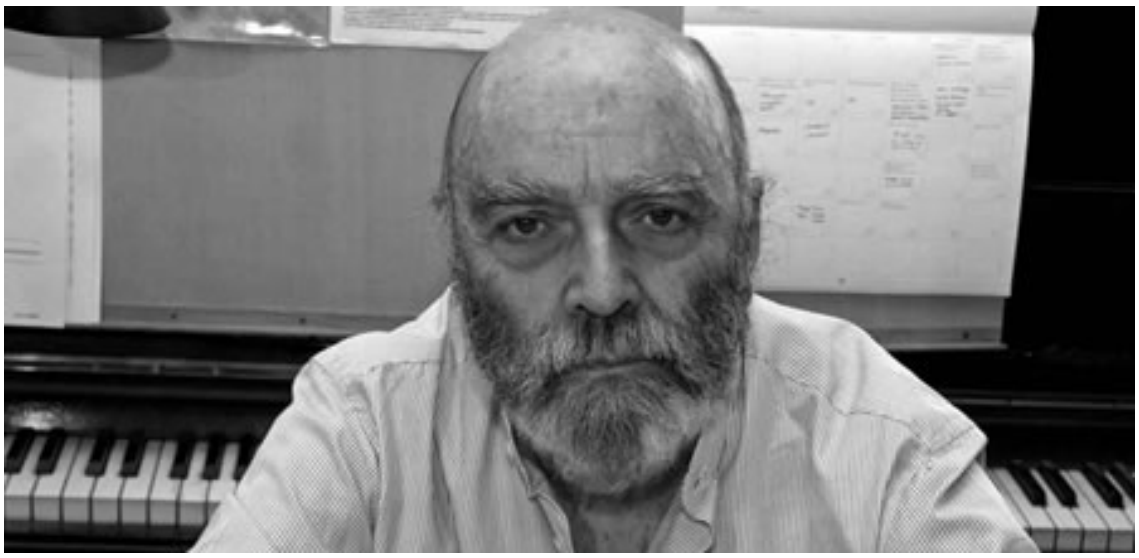
[128] *Carles Santos - Viva el piano!,* texto de Manel Guerrero para el catálogo de la exposición "Visca el piano!" (2006). http://www.carles-santos.com/texto9.html

[129] Badiou, Maryse, *Carles Santos, 20 años de riesgo*, artículo publicado en "El Público", 48. Madrid, Sep. 1987. pp. 15-16
http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=50

1.2.19.4. ALEA.

En Madrid, en 1969, Luis de Pablo y Eduardo Polonio crean “ALEA”, un laboratorio de música electrónica.

Dirigido por Luis de Pablo, la labor del estudio se decantaría poco a poco hacia la transformación del sonido en vivo, creando el conjunto instrumental Música Electrónica Viva, culminando sus actividades en los Encuentros de Pamplona (1972). Este taller se mantuvo activo hasta 1977.



Luis de Pablo.

1.2.19.5. Grupo CANON.

El 26 de febrero de 1970 tiene lugar en Madrid la presentación del Grupo CANON, grupo de Teatro musical intermedia, con el estreno en el Teatro Cadarso de la obra teatro-musical-Intermedia *"!... Y no lo decimos por mal!*".

La ficha técnica era la siguiente:

Texto: Francisco de Quevedo (duración indeterminada) Instrumentos de madera, trompa, violín, violonchelo y percusión. E: Sala Cadarso, Madrid (26-2-1970). Compañía CANON: Esperanza Abad, Enrique Camacho, Francisco Estévez y Mariano Romo. Miguel Arrieta (guión y dirección escénica). Grupo Instrumental. Dir.: Carlos Cruz de Castro.

Encontramos en el diario ABC una reseña de una representación de la obra en el Aula del Teatro del Ateneo :

> Una aguda y moderna escenificación de una serie de poemas burlescos, líricos y de sonetos, de don Francisco de Quevedo. Tres actores, Enrique Camacho, Carlos López y Mariano Romo, con una actriz doblada de excelente, limpia y grata cantante, Esperanza Abad, dicen, con enriquecimiento muy gracioso y variado que va desde la expresión corporal y la pantomima a la canción, pasando por el paso de "ballet", la recitación rítmica y coral y la declamación clásica, una inteligente selección de letrillas, poemas satíricos y burlescos, sonetos y otras formas métricas de la prolífica musa quevedesca...[130]

[130] López Sancho, Lorenzo, A B C. domingo 29 de noviembre de 1970. Edición de la mañana. Pág. 71 Informaciones Teatrales "*QUEVEDO EN SOLFA POR EL GRUPO CANON EN EL ATENEO*"
http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1970/11/29/071.html

1.2.19.6. ACTUM.

En la Valencia de 1972, el compositor multidisciplinar Llorenç Barber crea ACTUM o el minimalismo diatónico, las músicas gráficas y de participación.

ACTUM es una asociación para la realización de conciertos de música contemporánea, alrededor de la figura de Llorenç Barber que cristalizaría en las Primeras Jornadas de Música Alternativa ENSEMS 1979 en Valencia.

> [...] la música para actum no es ni una mercancía para vender ni una forma de imponerse fáusticamente a atónitos ciudadanos. la música para actum es a la vez: acto que es fiesta del cuerpo, autocomplacencia que reivindica el placer para todos, sin exclusiones de clase, raza o nación, onanismo universal que asume sin complejos la muerte por obsolescencia del código en la música frente a los pretenciosos e impostores que hablan de comunicación donde sólo hay frustración mal disimulada, y acto que reivindica la vida, acto que sale de la claustrofóbica sala de conciertos (panteón sonoro del burgués), salta el foso, quita la mordaza al espectador, y se va con él de paseo por la ciudad o de week-end a escuchar, como buen alumno, a jilgueros, delfines y ovnis. [131]

Llorenç Barber.

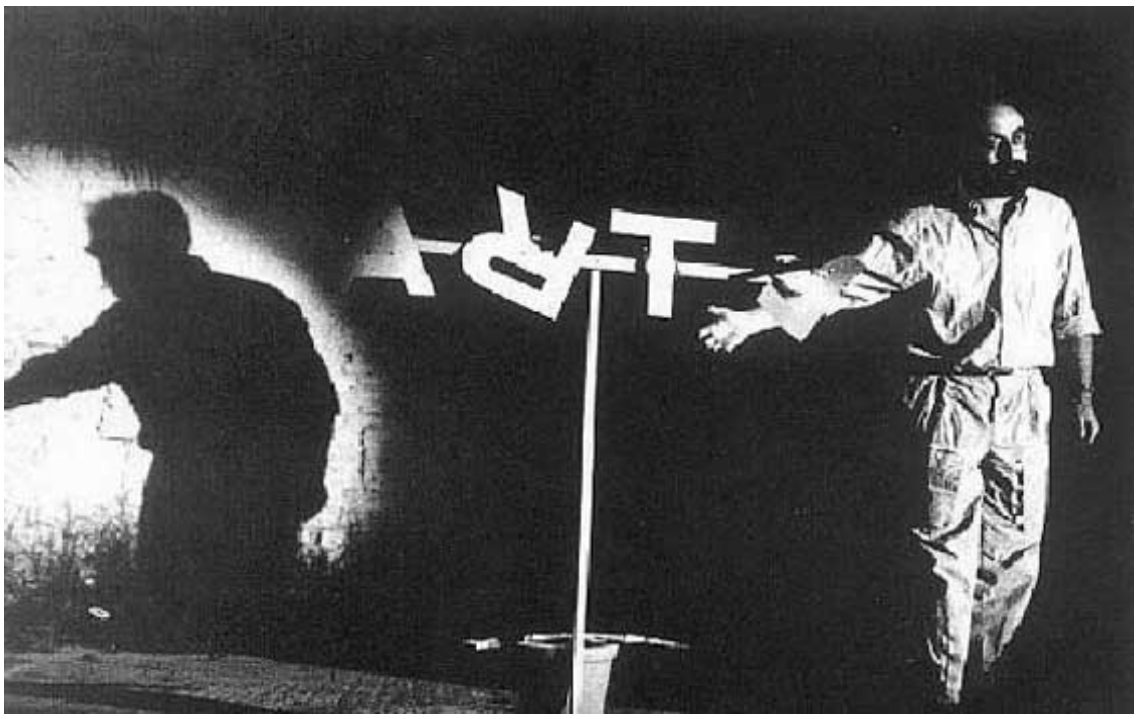
[131] Barber, Llorenç, *Nota sobre Actum*, texto extraído de www.campaners.com, que lo cita como publicado en la Colección **Gramáticas del Agua** nº 3, de Nerja (Andalucía), en octubre de 1996. http://campaners.com/php/textos.php?text=1406

1.2.19.7. Bartolomé Ferrando.

A través de diversas Acciones y Performances poéticas de calle, y con la edición de los cuadernos de poesía visual, objeto y de acción "*Texto Poético*" (9 números entre 1977 y 1989) en Valencia, Bartolomé Ferrando se revela como uno de los principales actores-investigadores de la poética experimental con amplia proyección internacional.

Bartolomé Ferrando cultiva en sus obras todo tipo de juegos con el lenguaje, alternando y entremezclando sinestésicamente elementos visuales, sonoros, espaciales y temporales. Sus prácticas artísticas se mueven por diversos campos y disciplinas, como el mail-art, la poesía visual, la poesía sonora. la poesía discursiva, las instalaciones y la performance, artes a las que podemos añadir la poesía teórica (escritos en los que la erudición científica y la poética se cruzan y contaminan) y también su no menos importante faceta como docente, que ejerce en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

Además de su importante obra en solitario, ha formado parte de grupos experimentales ya míticos como *Flatus Vocis Trío*, *Música Mundana* y *Rojo*.



Bartolomé Ferrando durante una de sus performances.

1.2.20. POLIPOESÍA.

Con la publicación en Valencia del manifiesto *Polipoesía como Práctica de la Poesía del Dosmil* (1987), Enzo Minarelli confirma la existencia de un movimiento fraguado a lo largo de la década de los ochenta: la Polipoesía, que se encuadra dentro de la experimentación poética y performática. Se trata de un intento de teorización sobre la poesía sonora y la actuación en vivo.

> El término *performance poética* resultaba y resulta, sobretodo hoy en día, desencaminado e inadecuado, demasiado general, mientras que la polipoesía da prioridad jerárquica a la poesía sonora como elemento guía de los demás lenguajes característicos del espectáculo, por lo tanto, la condición "sine qua non" de la polipoesía nos viene dada por la propia poesía sonora.[132]

Enzo Minarelli.

[132] Minarelli, Enzo, *El Manifiesto de la Polipoesía doce años después*, comunicación en el Primer Congreso Internacional de Polipoesía, en el CCCB de Barcelona los días16, 17 y 18 de agosto de 1999.

En disponibilidad Web: http://www.cyberpoem.com/text/text.html

1.3. LA POÉTICA DE LA CUEVA: ORÍGENES DE LA POESÍA EXPERIMENTAL FONÉTICA.

> Porque en un Principio no estuvieron separados la Palabra y el Gesto sino unidos a la melodía, al color, al volumen, al vaho aromático y embriagante. Juntos. Re-ligados. Misterizados. La caverna prehistórica como Templo. Como luego los Misterios dionisíacos. Y luego las Catedrales mediévicas con los de Cristo. Y hoy todavía entre los primitivos tribales, no con un artista sino con un sacerdote o chamán. No para entretener un público sino para salvar una tribu o pueblo. Ese fue el origen de todo Arte y Literatura: el totalitario y completivo. Hasta que se fue desgajando en técnicas o fragmentaciones... pintura, lírica, danza, narración, drama, arquitectura...[133]

En el origen, desde el vacío previo, se originaron las multiplicidades que pueblan nuestro universo. La mente humana fragmentó el concepto de "vida" y lo desmenuzó en parcelas cada vez más pequeñas que a su vez volvían a ser fragmentadas una y otra vez. Así fue como aparecieron las "grandes artes" que luego darían lugar a artes no menos grandes pero sí más fragmentarias, como las que nos ocupa: la Poesía Experimental, género que además tiene la particularidad de fragmentar todos los lenguajes que se ponen a su alcance.

Valga este párrafo introductorio para recordar y mantener fresca la idea de que si el origen de todo es la vida, y el origen de ésta el vacío, cualquier jirón que le extraigamos a la vida contiene la esencia de la totalidad de la existencia. La inmersión en determinados fragmentos de la vida puede ayudarnos a comprenderla en su totalidad, pero para ello deben de ser procesados del modo especial como lo hace el arte, a través de una conciencia activa capaz de abrir esos fragmentos hacia una infinidad de interpretaciones.

[133] Giménez Caballero. *Bellas Letras*. *Poesía*, nº 3, Madrid 1978. Pág. 79. ISSN: 0210-5888

Nuestro interés por la Poesía Experimental Fonética proviene de la intuición de que el uso adecuado de la voz humana puede crear un portal capaz de conducirnos hacia lugares apenas explorados de la conciencia humana. Son espacios mentales con reminiscencias mágicas cuya existencia creemos que se remonta a la prehistoria del ser humano, a los mismos orígenes del lenguaje hablado, y que podemos personalizar en la figura del chamán, el hechicero-artista que alimentaba la vida espiritual del hombre preliterario. Oímos claramente los ecos religiosos de su voz en nuestros tiempos, por ejemplo, en el uso salmódico y repetitivo de las oraciones que intentan poner en contacto a los fieles con su dios (tal sucede con los rosarios cristianos, los mantras hindúes y tibetanos, los cantos difónicos mongoles, etc.) y, de alguna manera creemos percibir paralelismos entre esos antiguos rituales y las actividades de muchos artistas dedicados a la Poesía Experimental y Fonética y que enriquecen sus obras con elementos extraídos de otras artes y de la misma vida cotidiana. Es el caso de Bartolomé Ferrando, fuente de inspiración de este trabajo, que con su sobria actitud no exenta de un exquisito sentido del humor, parece oficiar de chamán en sus intervenciones públicas.

Al hablar sobre los antecedentes de la Poesía Experimental Fonética podemos remontarnos muy lejos en el tiempo. Aunque sabemos que la revolución en este campo comenzó a finales del siglo XIX con autores pioneros como Alfred Jarry, Lewis Carroll, Stéphane Mallarmé, Paul Scheerbart, Arno Holz o Christian Morgenstern, eclosionó con las vanguardias artísticas de inicios del XX y tuvo luego continuidad con los sucesivos movimientos letristas, concretistas, fluxus, etc. del mismo siglo, coincidimos con Henri Chopin[134] en la opinión de que el auténtico inicio de la experimentación poética se produjo con el mismo nacimiento del lenguaje en el ser humano.

Desde la óptica de los formalistas rusos, la lengua poética surge, no de los elementos que la constituyen, sino de la utilización particular que se hace

[134] Comenta Henri Chopin: "[...] *la poesía sonora no ha de buscar sus precedentes en la obra de Morgenstern, ni de los dadaístas, ni de los letristas ya que su origen está en las propias fuentes del lenguaje*." Sousa, Pere, *Poesía Fonética (las vanguardias históricas)*, http://www.merzmail.net/fonetica.htm

de ellos[135]. Wittgenstein diría probablemente que la poética nace en ciertas combinaciones inusuales de los "*objetos*" y/o sus "*figuras*"[136], y si como afirma el filósofo, "*los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo*"[137], el surgimiento del lenguaje puede ser interpretado como el acto de creación del mundo: al nombrar una cosa (objeto) la estamos dotando de un tipo de existencia que no tenía anteriormente (figura) y podemos relacionarla y combinarla virtualmente a nuestro antojo. Sin duda aquel fue un momento cumbre en nuestra evolución: la aparición del lenguaje humano "*resulta ser un fenómeno único, que no tiene verdadero análogo en el reino animal*"[138].

Vale la pena puntualizar que como "lenguaje humano" entendemos el concepto saussiriano del mismo, según el cual "*la lengua es un producto social depositado en el cerebro de cada uno*"[139]. Por tanto, no se trata estrictamente ni del lenguaje hablado ni del lenguaje escrito, "*es una convención, y la naturaleza del signo en que se ha convenido es indiferente*"[140]. También es conveniente para nuestros propósitos recordar, como Saussure nos apunta, que "*la lengua es el depósito de las imágenes acústicas, y la escritura la forma tangible de esas imágenes*"[141].

Pensamos que una indagación en la evolución de la lengua desde sus orígenes tal vez nos aporte pistas que nos permitan comprender con más profundidad el significado de las propuestas experimentales y multidisciplinares de artistas como Bartolomé Ferrando, que aunque subvierten y pervierten el lenguaje, no podrían existir sin él.

---

[135] Blanco Aguinaga, Carlos, *Sobre estilística y formalismo ruso*, CAUCE, Revista de Filología y su didáctica, nº 20-21, 1997-98, pp. 31-32.
http://www.institucional.us.es/revistas/revistas/cauce/pdf/numeros/20-21/Cauce20-21(3Blanco).pdf

[136] Según la terminología de Wittgenstein, una combinación de objetos es un hecho, o sea lo que acaece(2. y 2.01), el objeto es "*lo fijo, lo existente*"(2.0271), mientras que "*la figura es un modelo de la realidad*" (2.12).
Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza Editorial, Madrid 1973, pp. 35, 41 y 43.

[137] Ibídem, (5.6) pág. 163.

[138] Chomsky, Noam, *El lenguaje y el entendimiento,* Seix Barral, Barcelona 1971, pág. 113.

[139] Saussure, Ferdinand de, *Curso de Lingüística General,* Ediciones Akal S.A., Madrid 2009, pág. 52.

[140] Ibídem, pág. 36.

[141] Ibídem, pág. 42.

1.3.1. LOS INICIOS DEL LENGUAJE (POÉTICO).

Somos conscientes de las dificultades con las que nos enfrentamos al intentar escribir sobre las cualidades del lenguaje hablado en la prehistoria: la palabra hablada se desvanece en el mismo instante en que es emitida, y el hombre tardó muchos siglos en disponer de un medio que le permitiera fijarla para la posterioridad. La aparición de la escritura[142] y del alfabeto consiguió perpetuarla de alguna manera, con lo que hasta finales del siglo XIX, las fuentes a las que podemos recurrir son básicamente escritas. Hay que esperar hasta 1860 para que el sonido se registre por primera vez[143] y por fin la voz encuentre la manera de prolongar su existencia en su forma sonora. Toda referencia al lenguaje oral de épocas anteriores a la aparición de la escritura no dejará de ser una especulación basada en otro tipo de indicios (nos referimos a huellas artísticas, investigaciones arqueológicas, hechos fisiológicos, etnográficos, antropológicos, etc.), pero como ya hemos comentado, consideramos que las intuiciones subyacentes pueden resultarnos muy útiles para nuestros objetivos.

[142] Su historia se inicia con las pinturas rupestres y evoluciona a las escrituras lexicográficas mediante pictogramas, en las que una imagen corresponde a una palabra. Después surgen las escrituras sublexicales, es decir, silábicas, en las que cada signo corresponde al sonido de una sílaba (se conserva el silabario de Chipre que posiblemente usaron los pueblos griegos entre los siglos VII y III a.c.). Seguramente con los fenicios o con los pueblos semíticos del Medio Oriente, finalmente surgió el alfabeto. Al principio sólo fue consonántico y debía leerse en función del contexto y, finalmente, al parecer los griegos inventaron las vocales. Con la imprenta cambió la cultura del hombre y la reciente escritura electrónica es ya nuestro presente.

Fuente: Hernández Orozco Francisco, Deutsch Reiss Ernesto, Mandujano Valdés Mario Antonio, *El alfabeto y el lenguaje escrito*, Rev. Cienc. Clín. 2004; 5(2): pp. 69-73.

http://www.imbiomed.com.mx/1/1/articulos.php?method=showDetail&id_articulo=29956&id_seccion=61&id_ejemplar=3071&id_revista=11

[143] Recientemente se halló en la Academia de las Ciencias del Instituto de Francia una grabación realizada el 9 de abril de 1860 por el francés Edouard-Leon Scott de Martinville, se trata de la canción popular *Au clair de la lune*, y la registró sobre papel ahumado con una invención suya llamada fonoautógrafo. Sin embargo, la primera reproducción acústica no sucedió hasta 17 años después, con el registro que realizó el americano Thomas Edison con su fonógrafo de la frase "*Mary had a little lamb*".

Criado, Miguel Ángel, *El primer sonido jamás grabado*, Publico.es, 28 de Marzo de 2008, http://www.publico.es/ciencias/063950/primer/sonido/jamas/grabado)

1.3.1.1. El primer sonido.

En una época anterior a la aparición de la vida, nuestro planeta lo poblaban volcanes, tempestades y vientos. Aquellos fenómenos naturales provocaron los primeros fenómenos vibratorios que se producían sobre la tierra, pero tales vibraciones no pudieron identificarse como sonidos hasta que en algún momento surgió un ser vivo, dotado de un complejo órgano especializado en la recepción auditiva, que por fin escuchó... y el mundo se hizo mundo. Hasta la aparición de ese ser oyente, no podemos hablar de suceso sonoro, de hecho "*no hay emisor sin receptor... bueno, sí, cuando el emisor está bebido o en estado patológico*"[144] o, me atrevo a apostillar, cuando el emisor no entiende de teorías de comunicaciones, como es el caso de la naturaleza.

> Dijo Ziyou: -- "De modo que la música de la Tierra es el sonido del viento que sale de todas esas oquedades, y la música del hombre la que sale de las flautas.[145] Permitidme preguntaros por la música del cielo." [146]

1.3.1.2. La primera voz. La base fisiológica y neuronal.

Todo comenzó en los momentos anteriores a la edad de piedra, cuando tras un largo periodo de lenguaje rudimentario e inarticulado que los animales poseen en mayor o menor grado, el hombre sufrió una radical transformación en la estructura de su cerebro y la boca y la garganta humanas dejaron de ser órganos especializados únicamente en la función alimenticia comenzando a transformarse en un flexible aparato fonador.

Mientras tanto, el órgano auditivo había nacido como un elemento básico para la supervivencia animal, cuyo éxito depende en cierta medida de la precisión y del tiempo de reacción con que ciertas señales acústicas son identificadas. El sonido les advertía de la existencia de situaciones que podían

[144] Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general.* Seix Barral, Barcelona 1975, pág. 21

[145] Bizhu, es el nombre de una antigua flauta china , compuesta de 23 o 16 tubos alienados.

[146] *Zhuang Zi, "Maestro Chuang Tsé*", traducción de Iñaki Preciado Idoeta, Kairós, Barcelona 2007, pág. 43.

afectar a su integridad física o social, de la irrupción de una meteorología adversa, de la proximidad de presas o depredadores, e incluso de la llegada de la época de celo.

La paralela evolución del aparato fonador y auditivo, y su posterior refinamiento en el ser humano, cuyo cerebro poseía ya una disposición neuronal capaz de relacionar cada sonido con ideas y conceptos alojados en él, posibilitó el desarrollo de ese exclusivo y sofisticado sistema de comunicación basado en la voz y el lenguaje[147].

Cómo se llegó a la consecución del lenguaje en su forma definitiva sigue siendo una cuestión polémica y no resuelta con rotundidad.

Ya Etienne Bonnot de Condillac, en su primer volumen de *Essai sur le origine des connoissances humaines* (1746) se refiere al problema filosófico del origen del lenguaje, proponiendo que los gestos y gritos originales habrían evolucionado lentamente hacia un sistema fonético articulado por medio del cual se conforman el vocabulario y la gramática de las lenguas.[148]

Más cerca de nosotros, en 2001, los investigadores de Atapuerca, Arsuaga y Martínez, propusieron una consecución progresiva del habla moderna: primero se habría dado la base neurológica (el área de Broca y Wernicke) y posteriormente se habría ido modelando el aparato fonador para alcanzar con el *Homo sapiens* (desde hace 200/150.000 años) su anatomía actual.[149]

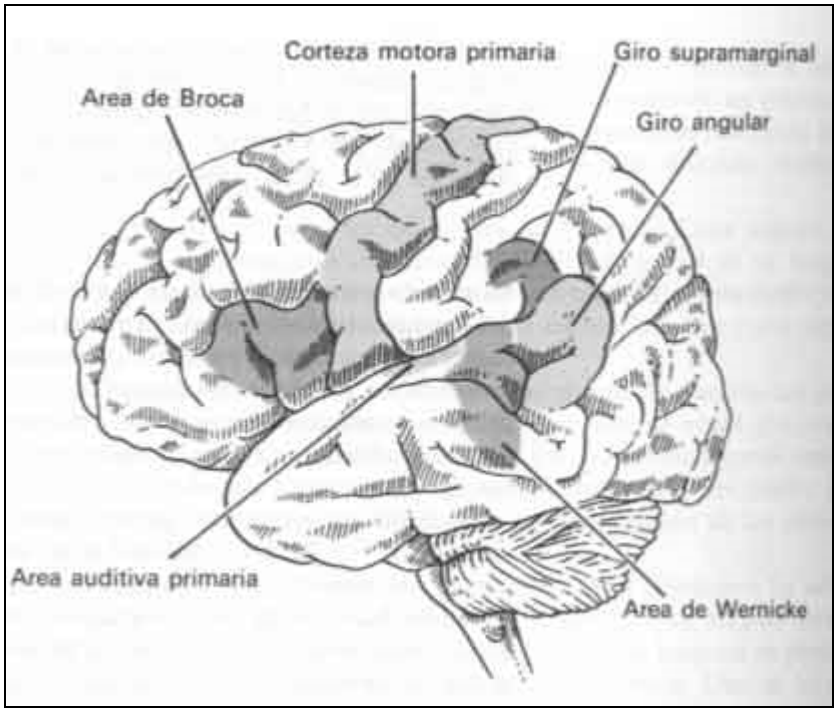
El área de Broca, situada en el lóbulo frontal, permite coordinar los movimientos para expresarse oralmente o también por medio de la escritura. Por su parte, el área de Wernicke, situada en el lóbulo parietal, es la

[147] Op. cit., Chomsky, Noam. *El lenguaje y el entendimiento,* pp. 113 y 118.

[148] *LA LINGÜÍSTICA ANTERIOR AL SIGLO XX*, EN **HTTP://APORTES.EDUC.AR/LENGUA**

[149] Arsuaga, J.L. y Martínez, I, *"El origen de la mente", Investigación y Ciencia,* nº 302, 2001, pp. 4-12.

responsable de que se asimilen y decodifiquen las informaciones recibidas, por ejemplo, cuando leemos o nos hablan.[150]



Situación en el cerebro de las principales zonas implicadas en la generación e interpretación del lenguaje y el habla.

Las investigaciones sobre las áreas cerebrales que se activan durante el procesamiento del lenguaje hablado parecen confirmar que el cerebro humano posee en la actualidad una estructura estable dedicada en exclusiva a esta función. Penfield y Roberts[151] concluyeron que en el hemisferio izquierdo había tres áreas vitales para el habla y el lenguaje: *el área de Broca*, *el área de Wernicke* y *el área motora suplementaria*. A este respecto, David Cristal, en su *Enciclopedia del Lenguaje*[152]*,* nos detalla algunas de las rutas neuronales que se consideran implicadas:

[150] Fuente: Gómez Castanedo, Alberto, *El primer humano, África, homínidos y el origen del hombre,* Grupo arqueológico Attica, Dpto. de Ciencias Históricas Universidad de Cantabria, Historia 16, Año XXVIII, Nº 337, Mayo 2004, Historia Viva SL., pág. 27.

[151] Penfield, W. – Roberts, L. (1959) *Speech and Brain Mechanisms*, Princeton University Press, Princenton, 1959.

[152] Crystal, D., *Enciclopedia del Lenguaje de la Universidad de Cambridge*, Taurus, Madrid 1994, pp. 258-281.

1. Producción del habla. Según parece, la estructura básica de la emisión se genera en el área de Wernicke y a continuación se envía al área de Broca para su codificación. De ahí pasa al área motora adyacente, que rige a los órganos de articulación.

2. Lectura en voz alta. La forma escrita es recibida en el cortex visual para transmitirse después a través del giro angular hasta el área de Wernicke, donde es asociada con una representación auditiva. La estructura de la emisión se envía después al área de Broca.

3. Comprensión del habla. Las señales llegan al cortex auditivo desde el oído y se transfieren al área adyacente de Wernicke, donde se interpretan.

La localización regular de esas áreas cerebrales, que juegan a pasarse información de una a otra consiguiendo variados resultados relativos al procesamiento del lenguaje, parece seguir de cerca las ideas de Noam Chomsky. Este polémico lingüista e intelectual argumenta en contra de una aparición progresiva del lenguaje hablado y no duda en desmontar las clásicas teorías evolutivas del lenguaje cuando nos comenta que...

> ... en la conferencia de Karl Popper "Clouds and clocks" (Compton Lecture) [...] Popper sostiene que la evolución del lenguaje pasó por varios estadios, en particular un "estadio inferior" en el cual se empleaban gestos vocales para la expresión de estados emotivos, por ejemplo, y un "estadio superior" en el cual el sonido articulado se usa para la expresión del pensamiento, o, dicho en los términos de Popper, para la descripción y la discusión crítica. En el curso de su examen de los estadios de evolución del lenguaje, Popper parece querer indicar que se da cierta continuidad entre ellos, pero de hecho no establece ninguna relación entre los estadios inferior y superior y no da ninguna idea acerca del mecanismo que permitiría la transición entre un estadio y el siguiente. Dicho brevemente, no da ningún argumento en favor de la tesis según la cual dichos estadios pertenecerían a un único proceso evolutivo.[153]

[153] Op. cit., Chomsky, Noam. *El lenguaje y el entendimiento,* pág. 114.

... y luego, tal y como nos sugerían Arsuaga y Martínez, y apunta la neurología, propone una emergencia súbita del lenguaje merced a un cambio en la estructura cerebral del ser humano:

> Por lo que sabemos, la posesión del lenguaje humano está asociada con un tipo específico de organización mental, no simplemente con un nivel más alto de inteligencia. No parece tener fundamento la opinión según la cual el lenguaje humano sería un ejemplo más complejo de algo que puede encontrarse en otras partes dentro del mundo animal.[154]

En realidad lo que Chomsky hace (y él mismo declara) es rescatar en parte el pensamiento de una figura clave del racionalismo:

> ...Wilhelm von Humboldt [...] tenía sin embargo la firme convicción de que a toda lengua particular subyace un sistema que tiene carácter universal y que expresa simplemente los atributos intelectuales que son propios y exclusivos del hombre. Por esa razón le fue posible sostener la opinión racionalista de que las lenguas no se aprenden realmente –y en cualquier caso no se enseñan- sino más bien se desarrollan "desde dentro", de un modo esencialmente predeterminado, cuando se cumplen en el ambiente las condiciones adecuadas.[155]

Hemos visto que la teoría de una aparición súbita del lenguaje merced a una modificación en la estructura del cerebro parece estar avalada por los estudios neurolingüísticos, y comienza a ser aceptada por los investigadores, pero el debate sigue abierto. Sin embargo sí que parece existir un acuerdo general sobre el carácter exclusivo y particular de la lengua humana frente a los medios de comunicación empleados por el resto de especies animales que pueblan nuestro planeta. Todos los autores resaltan su importancia como factor de cohesión y evolución social al convertirse en el principal medio de transmisión de la cultura, primero en su forma oral y más tarde reforzada y casi engullida por la forma escrita.

[154] Ibídem, pág. 118.
[155] Ibídem, pág. 126.

> La importancia de poder expresarse como nosotros lo hacemos está fuera de toda duda. Washburn y Moore (1986, pág. 226)[156] hablan de los "costos de la ignorancia" y apuntan las limitaciones del resto de los primates a la hora de comunicarse. Estos autores se refieren a la imposibilidad de contrastar opiniones, transmitir sensaciones e ideas, reflexionar conjuntamente y buscar soluciones a problemas o de mejorar sus conductas. Además, el lenguaje favorece la cohesión social del grupo con todo lo que ello implica (Makinistian[157], 2000; Dunbar[158], 2001).[159]

Ciertamente las posibilidades expresivas y comunicativas aportadas por el lenguaje facilitaron el desarrollo social del hombre prehistórico. Al mismo tiempo, como veremos a continuación, la poética generada a partir su uso en los diversos ritos sociales, enriqueció su universo creando nuevas realidades que transformaron su manera de relacionarse con el mundo.

1.3.1.3. El primer artista: el chamán.

> Los hombres que alrededor de 15 milenios antes de nuestra era decoraban las cavernas de Lascaux eran gente que hablaba. Esta aseveración es evidente, ya que no hay existencia común sin lengua. [...] Pero nunca sabremos cómo hablaban.[160]

Es obvio, no tenemos testimonio sonoro acerca de lo que se escuchaba en los albores del lenguaje, tal vez hace más de 100.000 años, pero a partir de la observación del arte que el paleolítico y el neolítico nos ha legado, y del estudio de los diversos estudios arqueológicos y antropológicos realizados sobre esas eras, podemos inferir la importancia que la voz y el lenguaje

[156] Washburn S. L., y Moore, R., *Del mono al hombre*, Alianza, Madrid, 1986.

[157] Makinistian, A., *La paleoantropología y un interrogante particularmente significativo: ¿Qué fue lo que nos hizo humanos?* en MIRTHATABORDA (comp.), Problemáticas antropológicas, Laborde, Rosario-Argentina, 2000, pp. 117-132.

[158] Dunbar, R., *El lenguaje crea el vínculo social*, Mundo Científico, nº 224, 2001, pp. 24-28.

[159] Op. cit., Gómez Castanedo, Alberto, *El primer humano, África, homínidos y el origen del hombre*, pág.27.

[160] Daix, Pierre. *Claves del Estructuralismo,"Estructuralismo y Lingüística, Una entrevista de Pierre Daix con Emile Benveniste"*, Traducción de Julio Vera. Ediciones Caldén. Argentina 1969, pág.114.

pudieron poseer en ciertas circunstancias que nos interesan especialmente: allí donde el sonido devenía en un elemento con características poéticas: la narración épica y las actividades mágico-religiosas.

Un personaje crucial en la creación y transmisión de cultura surge en aquellos tiempos: el chamán. Podemos otear su origen partiendo de las primeras manifestaciones artísticas prehistóricas. Intentemos definir los rasgos característicos que le definen.

1.3.1.3.1. La larga sombra del chamán.

En las pinturas y grabados del periodo Auriñaciense, las escenas más abundantes eran las ligadas a la cinegética, y los animales aparecen en ellas heridos, atravesados por flechas, lanzas u otras armas. El hombre paleolítico creía que, matando la imagen del animal, mataba asimismo el espíritu vital de la criatura, de forma que se facilitaba su caza.[161] Y ahí, dirigiendo esos rituales precinegéticos, tal vez pintando él mismo las paredes de la cueva y haciéndose cargo de esa responsabilidad espiritual, médica y mágica, encontramos al hechicero o chamán. Este personaje hará suyo el poder de la palabra y, a través de sucesivas reencarnaciones y adaptaciones, nos acompañará hasta nuestros tiempos.

> Siguiendo con su mentalidad de mimesis en relación a la posesión, no sólo se dedicaban a pintar animales de forma realista, sino incluso el mismo mago-artista intentaba aprehender esos rasgos animales. Por este motivo iba vestido con pieles animales, llevaba máscaras y cornamentas, y se movía imitando los movimientos de los mismos –ritmo en el que se ha visto el origen de la danza-.
>
> En algunas ocasiones, aparte de representar la presa de caza, ellos mismos se "autorretrataron", en una serie de figuras antropomorfas, híbridos entre seres humanos y animales, que constituyen manifestaciones de las primeras tentativas humanas de dar forma a conceptos religiosos y la actitud del hombre frente a lo sobrenatural.[162]

[161] Historia del arte I, EL PAIS, *Los orígenes del arte. Del Neolítico a las grandes civilizaciones. África y Oceanía*, Ediciones El País S.L., Madrid 2006, pág. 76.
[162] Ibídem, pp. 81-82.

La larga sombra del chamán aparece, dentro y fuera de la cueva, dirigiendo los rituales favorecedores para la caza y la iniciación social del homo sapiens antiguo. Pero ¿qué es un chamán realmente?

> Dentro de una morfología histórico-religiosa construida con precisión y rigor, un chamán es un hombre que después de haber sentido dentro de sí una llamada religiosa y de haber cumplido un periodo de aprendizaje "profesional" llega a adquirir capacidad técnica para una serie de actividades: caída en el trance extático, vuelo mágico (ascensiones, descensos y viajes del alma durante ese trance), dominio de los espíritus y dominio del fuego (M. Eliade). El chamán, por tanto, es a la vez vidente, ensalmador, curandero y maestro de vida. [163]

Si lo interpretáramos poéticamente, el texto anterior podría referirse con toda propiedad a la descripción de un artista. El chamán (como el artista) es un intermediario entre las fuerzas ocultas de la naturaleza y los hombres; probablemente estaba dotado de poderes que le permitían establecer comunicación con las energías (invisibles para el hombre común) que rigen el universo. Su quehacer parece transitar por el filo que separa el mundo real del mágico, esa delgada línea en la que el arte suele hacer sus fascinantes equilibrios. Siendo el chamán la figura que canaliza las inquietudes artísticas y sobrenaturales del hombre primitivo, tiene sentido pensar en él como un pionero artista multidisciplinar que además encarna diversos roles sociales (líder, mago, médico, artista, sacerdote, psicólogo, etc.).

La conexión entre el hombre y la naturaleza es la esencia de estos primeros chamanes. El antropólogo Frazer, en su monumental obra *La rama* dorada, nos habla de chamanes con "*el alma externada en animales*". De acuerdo con sus investigaciones, ciertos chamanes (como los yakutas de

[163] Laín Entralgo, Pedro, *La curación por la palabra en la antigüedad clásica.* Anthropos Editorial, Barcelona 2005. Pág. 76.

Siberia, los samoyedos de la región de Turukhinsk, los fan del Gabón, etc.) establecen un íntimo vínculo espiritual con un determinado animal de manera que el bienestar de uno depende del bienestar del otro, y cuando el animal muere, el hombre muere también.

> *Creen que cada chamán o hechicero tiene su alma o una de sus almas internada en un animal cuidadosamente ocultado a todo el mundo.* […] *Los hechiceros más débiles y más cobardes son aquellos cuyas almas se han encarnado en forma de perros, pues los perros no dejan en paz a su "doble" humano sino que le muerden el corazón y despedazan su cuerpo. Los hechiceros más poderosos son aquellos cuyas almas externadas encarnan en garañones, antas, osos negros, águilas o jabalíes.*[164]

Cuenta Frazer que el chamán ve incrementados sus poderes tras establecer este lazo con el animal. Una manera de exteriorizar estos poderes, de hacerlos visibles a su grupo social, es el uso de máscaras y vestimentas que evidencian su condición de hechicero vinculado a ese animal que además le sirve de guía en el mundo espiritual. Es por eso que las pinturas y tallas prehistóricas de figuras que presentan características humanas y animales a un tiempo son interpretadas por los investigadores como representaciones del chamán, que utilizaba toda la parafernalia de vestuario y objetos simbólicos en sus tareas de sanación.

1.3.1.3.2. La huella artística del chamanismo.

Tiene sentido pensar que el hombre primitivo desarrollara cierto arte oral paralelo a la narración pictórica (que encontramos en las paredes de las cuevas que habitaban) y a las primeras evidencias de música halladas en el registro arqueológico.

Son esas huellas artísticas y tecnológicas las pistas que nos permiten rastrear el camino del chamán y establecer su posible relación con el uso

[164] Opus cit. Frazer, Sir James George *La rama* dorada, pág. 766.

experimental del lenguaje. Veamos someramente una pequeña muestra de las huellas a las que nos referimos.

1.3.1.3.2.1. La flauta de Hohle Fels.

Recientemente, en 2008, se produjo el descubrimiento de una flauta de marfil del período Auriñacense temprano encontrada en el sudoeste de Alemania, en los yacimientos de Hohle Fels y Vogelherd. Se trata de una flauta de hueso completa junto a fragmentos aislados de otras tres flautas con una datación cercana a 36.000 años atrás.

Flauta de Hohle Fels.

Según los autores del hallazgo de la flauta de Hohle Fels "la música del Paleolítico Superior temprano pudo haber contribuido a mantener grandes redes sociales y con eso podría haber facilitado la expansión demográfica y territorial de los humanos modernos sobre las poblaciones neandertales, culturalmente más conservadores y demográficamente más aislados"[165].

Además de las conquistas sociales deducidas, dada la íntima relación existente en todas las culturas entre música y voz, tiene sentido pensar que

[165] Conard, N., Malina, M., & Münzel, S. (2009). *New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany*, *Nature* DOI: 10.1038/nature08169

usaran esta última de similar manera a como debían emplear los instrumentos musicales en sus ritos sociales.

Siendo una flauta de hueso un objeto construido con una tecnología relativamente avanzada, es de presumir que, anteriormente a la existencia de este tipo de instrumentos musicales, el hombre prehistórico ya usara otros de construcción más simple, como pueden ser instrumentos de percusión (troncos huecos, las mismas estalactitas de las cavernas percutidas con piedras, etc.), de semillas (calabazas y frutos diversos), y por supuesto los que de manera natural lleva incorporados su cuerpo (batir de palmas, patadas sobre la tierra, etc.) incluidos todos aquellos sonidos que es capaz de producir con su aparato fonador.

Podemos visualizar con facilidad al chamán dirigiendo esas interpretaciones destinadas a favorecer la caza, a efectuar sanaciones o maldiciones y a imbuir valor en los cazadores o temor en sus enemigos, a partir de las múltiples representaciones que hallamos en los registros pictóricos de diferentes cuevas.

1.3.1.3.2.2. Los hechiceros de Trois Frères.

Confirmando su presencia en la época de las cavernas, encontramos dos representaciones gráficas explícitas del chamán en las cuevas de *Les Trois-Frères* (Ariège, Francia, 12.000 y 10.000 a.C.):

La primera es una pintura llamada “El hechicero”. Está considerada como una de las primeras representaciones de un chamán prehistórico. Estamos ante una figura antropomorfa que posee tanto partes humanas (el sexo, su postura bípeda) como animales (cuernos, orejas, barba, cola…), mientras que la disposición de las piernas recuerda algún tipo de danza de encantamiento. El cuerpo está recorrido por finas líneas grabadas, mientras que los espacios intermedios presentan una pigmentación negra. [166]

[166] Opus cit., Historia del arte I, EL PAIS, *Los orígenes del arte. Del Neolítico a las grandes civilizaciones. África y Oceanía*, pág. 70.

"El Hechicero" o "Dios Cornudo", pintura rupestre del Santuario de Trois-Frères (Montesquieu-Auvantès, Ariege).[167]

En esas mismas cuevas de Trois-Frères, encontramos una escena mural, de composición perturbadoramente contemporánea, en la que se superponen decenas de figuras animales. Bisontes y caballos, ciervos y cabras, dibujos en su mayoría incompletos realizados con un preciso y fino trazo, y que esconden en su parte central una curiosa figura que poco nos cuesta relacionar con el chamanismo.

[167].Ilustración extraida de: Clottes, J. y Lewis-Williams, D., *Los chamanes de la prehistoria*, Ariel, Barcelona, 2001, pág. 67.

Escena mural de las cuevas de *Les Trois Frères.*

Semioculto en la zona central de la composición se halla este ser danzante cubierto por una máscara en forma de cabeza animal que se ha identificado como un chamán. El arco que sostiene en sus manos, antes que instrumento de caza (ninguno de los animales a su alrededor tiene rastro alguno de heridas de caza), es considerado un instrumento musical: un arco resonador que genera su sonido pulsando la cuerda.

Chamán de Trois Frères.

1.3.1.3.2.3. El hombre pájaro de Lascaux.

Hombre, pájaro y bisonte herido, arte paleolítico del ciclo magdaleniense medio datado entre 15.000 y 17.000 años a.C., Cavernas de Lascaux, Dordogne, Francia.

En las cuevas de Lascaux (Montignac, Francia, 15.500 a.C.) en la llamada escena del "pozo" se representa a una figura humana con los brazos extendidos y cabeza de ave; a su lado vemos un bastón en cuya parte superior reposa la forma de una ave; frente a él está un bisonte herido, atravesado por una lanza. [168] Este cuadro se puede interpretar tanto en cuanto escena cinegética como en cuanto acción chamánica. Si pensamos en la caza, la figura humana sería el cazador que tras herir con su lanza (catapultada por el "lanzador" ornado con la forma de ave) al bisonte, es embestido por éste. La otra interpretación ve a un chamán que, cubierto con una máscara de ave, entra en estado de trance ante el bisonte; el palo con la figura de pájaro sería su bastón de mando.

[168] Opus cit., Historia del arte I, EL PAIS, *Los orígenes del arte. Del Neolítico a las grandes civilizaciones. África y Oceanía*, pág. 84.

1.3.1.3.2.4. Altamira.

Bisontes de Altamira.

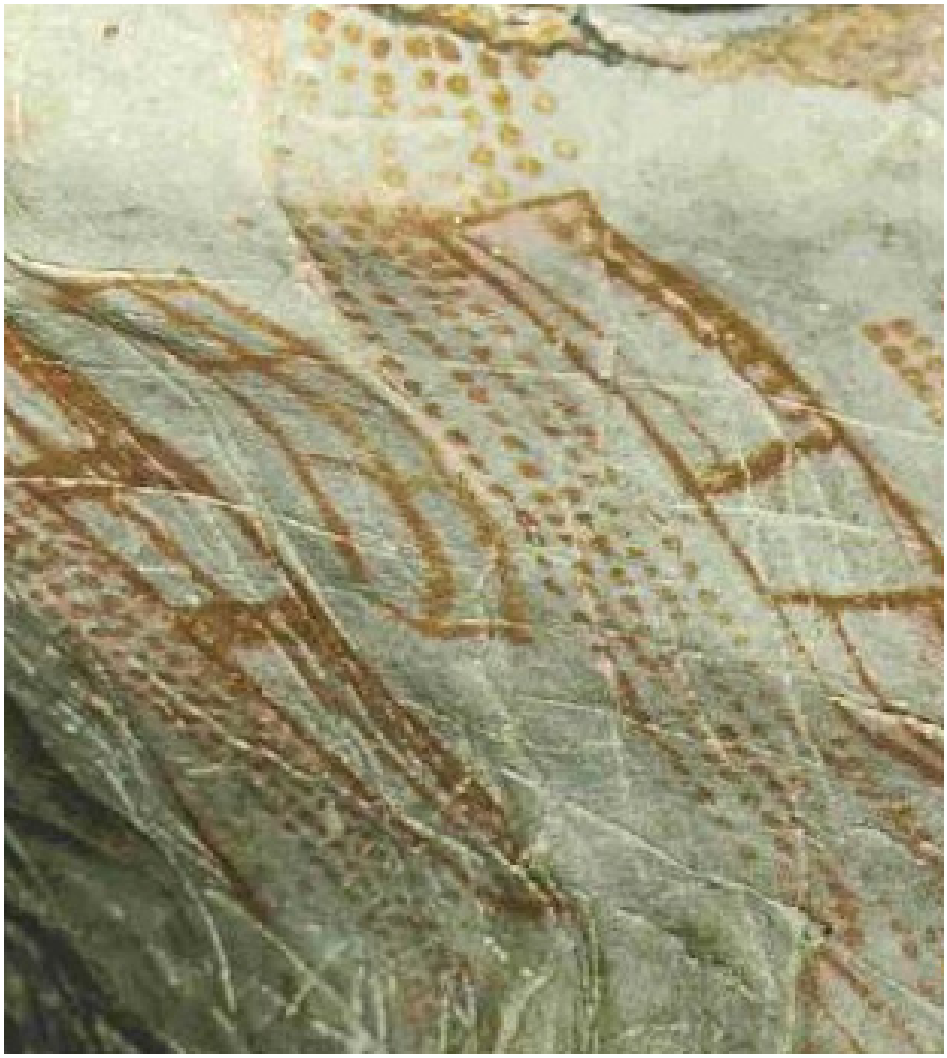
También creemos encontrar ecos del mago-artista en pinturas que contienen sólo figuras animales, como en las exquisitas muestras de Altamira (Cantabria, 12.000 a.C.). Sorprende de estas pinturas la perfección técnica alcanzada en las representaciones, así como el uso consciente del relieve de la piedra para simular el volumen y anatomía de las bestias.

> A menudo se ha afirmado que este tipo de representaciones tenía tan sólo un carácter pragmático, de invocación para la cacería, teoría que pierde fuerza si tenemos en cuenta la propia idiosincrasia de las figuras, entre las que no aparece plasmado ningún cazador, animal agónico ni arma alguna. Tampoco se trata de un tipo de obras simplemente ornamentales o decorativas, sino de elementos relacionados con los ritos, ideados por un líder espiritual del grupo, y de carácter colectivo y social.[169]

[169] Ibídem, pp. 107-108.

1.3.1.3.2.5. Pinturas abstractas prehistóricas.

Si como nos dicen los investigadores, la vida del hombre prehistórico transcurría acompañada de diversos ritos, entonces estos ritos contenían sin duda elementos simbólicos que los dotaban de sentido. Estos símbolos eran las propias bestias representadas, los “disfraces” y “atrezzo” usados por los chamanes, y las numerosas muestras de figuras abstractas halladas (por mencionar sólo las de la península) en las cuevas de Altamira, en el resto de la zona del Cantábrico (en El Castillo, Las Chimeneas y La Pasiega) y en áreas del sur de la península Ibérica como en La Pileta (Málaga), donde hay un verdadero muestrario de líneas curvilíneas, redondas y serpentiformes, que en algunos casos recuerdan los dibujos de pintores contemporáneos.

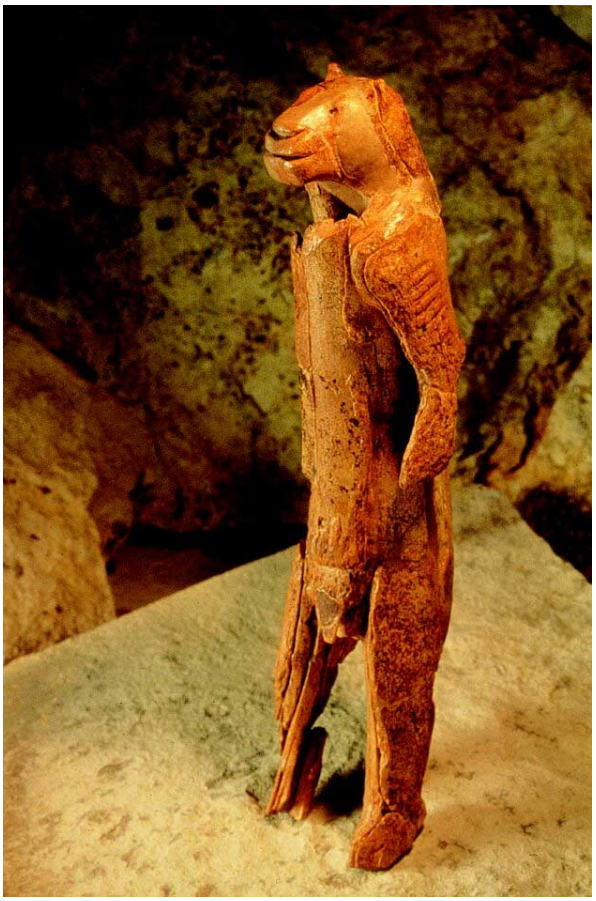


Pinturas rupestres abstractas pertenecientes a la Cueva de El Castillo, Cantabria.

1.3.1.3.2.6. El león de Stadel.

Probablemente el hombre de las cavernas contaba con una mitología propia en la que materializaba y personificaba tanto los elementos y fuerzas de la naturaleza como sus miedos, anhelos y deseos.

Ejemplo paradigmático de estas representaciones simbólicas es la *figura de un hombre león* hallada en la cueva de Stadel, cerca de Ulm (Alemania), con una antigüedad estimada de 32.000 años.



El *Hombre león* de la cueva Stadel.[170]

Se trata de un híbrido entre hombre y león, de 29,6 centímetros de altura y tallado en marfil de colmillo de mamut con un cuchillo de piedra. El hecho de que en la misma región fuera hallado otro ejemplar semejante, ha llevado a

[170] La figura es una de las esculturas humanas más antiguas del mundo (cerca de 32.000 años). Se encontró en 1939 en la cueva Stadel en Hohlenstein, cerca de Asselfingen, Alb-Donau-Kreis en Alemania, en el nivel IV. El original está ahora en exhibición en el Ulmer Museum (Museo de la Ciudad de Ulm). Foto: © Thomas Stephen/Ulmer Museum.

suponer que estas creaciones formaran parte de la mitología del hombre en esa zona y esas fechas.[171]

Una de las posibles lecturas de los mitos es la de ser la *"traducción de una manera de pensar y de un contexto de valoraciones estéticas y éticas*"[172]. La fusión de la figura humana con la de las bestias es un acto creativo dotado de cierta carga poética. Parece obvio que la representación escultórica del mito debía de tener algún tipo de continuidad en el universo oral de su zona y época, y el principal candidato para aprovechar esa mitología en beneficio propio y de sus congéneres era, indudablemente, el chamán.

1.3.1.3.3. Del chamán prehistórico al contemporáneo.

Allí donde miramos en el arte cavernario, hallamos elementos míticos y épicos, naturales y sobrenaturales, susceptibles de ser narrados, representados y recreados mediante el lenguaje oral. Roland Barthes nos apunta que esos mitos "*serían las producciones imaginarias e ingenuas ligadas a la fase de la humanidad en que ésta no sabía, no podía todavía resolver las contradicciones de la realidad. Por eso es que las habría resuelto elaborando historias en las que esas contradicciones serían superadas imaginariamente*"[173]. Es muy posible que el chamán, como artista, psicólogo y líder espiritual, fuera el primer encargado en transmitir estas historias, y que el principal medio de comunicación usado fuera la palabra con un importante apoyo de la imagen visual. Palabra probablemente apoyada por ciertos elementos que hoy llamaríamos teatrales (expresión no verbal, escenografía, vestuario, atrezzo, iluminación, etc.) así como de onomatopeyas, música, baile y canto.

> ...transmitía a sus oyentes una tradición versada en quienes eran, de donde venían y en el significado de sus vidas. Al dar sentido a la existencia de

[171] Opus cit., Historia del arte I, EL PAIS, *Los orígenes del arte. Del Neolítico a las grandes civilizaciones. África y Oceanía*, pág. 64.

[172] Molina Montero, Francisco, *Orfeo y la mitología de la música*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de filología griega y Lingüística Indoeuropea, Tesis Doctoral, Madrid, 1998, pág. 9.

[173] Barthes, Roland, *El Grano de la voz: entrevistas 1962-1980,* Siglo veintiuno editores Argentina S. A., Buenos Aires 2005 pág. 85.

su público y ordenarla, el cuentacuentos aumentaba su sentido de valía personal en el esquema general de las cosas y, por lo tanto, aumentaba su capacidad para encarar con diligencia las labores sociales y las relaciones que componían sus vidas.[174]

Descubrimos así, en el contexto más mágico de la prehistoria, que el papel de los chamanes como divulgadores de sucesos y conceptos que fomentaban una mentalidad grupal, resultaba imprescindible para mantener la cohesión social de los clanes. También podemos interpretar sus rituales curativos como actos de "arteterapia" Los chamanes devinieron en auténticos artistas multidisciplinares capaces de transformar la realidad usando todos los medios a su alcance: la pintura, el ropaje y atrezzo, la danza, la música, la voz y, por supuesto, la escucha. Estas características les aproximan mucho a los artistas intermedia de nuestra época.

1.3.1.3.3.1. Joseph Beuys. El chamán contemporáneo.

Josep Beuys, uno de los creadores más influyentes en el arte actual, ejemplifica a la perfección ese caso. Como los chamanes prehistóricos, construyó una elaborada e inconfundible imagen de sí mismo a través de su voz, su gesto, su mirada, sus ropas (pantalón vaquero, chaleco de pescador, sombrero de fieltro y largos abrigos de piel) que le ayudaba a desarrollar sus acciones rituales.

En ellas usaba objetos y materiales naturales a los que dotaba de propiedades humanas: "*la miel, el fieltro, la grasa, el cobre... principios del calor, la protección, la conducción, etc."* [175]. La naturaleza y el mundo animal están siempre presentes en sus *performances*, en las que lo mismo podía barrer un bosque, plantar robles, convivir con un coyote[176] o extraer el corazón

[174] Storr, Anthony, *La música y la mente, el fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Paidós, Barcelona 2002, pág. 18.

[175] López Ruido, María. *Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación*. En *Espacio, Tiempo y Forma,* Serie VII, Hª del Arte, t.8, 1995. Pág. 371. En disponibilidad Web: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-E66FD1CB-C4C8-A4D8-EAC3-DDE3EA673C13&dsID=PDF

[176] Durante su performance *I like América and América likes me* (1974), Beuys convivió durante tres días con un coyote, antiguo dios de los indios norteamericanos, con la intención de restablecer aquellos vínculos perdidos.

a una liebre muerta, todas ellas acciones que bien podían haber efectuado los chamanes de tiempos antiguos, pues "*el beuys religioso ejerce su papel de gurú"*[177]

> El chamán, vestido siempre de la misma forma, ejecuta rituales por los que llega al trance místico. En este trance de la curación (para el que se vale de mantras, instrumentos como el tambor o los cascabeles, animales, escaleras, drogas rituales....) el brujo «absorbe» la enfermedad, la asimila y procede a una nueva autocuración.[178]

La autocuración es una necesidad vital tanto para el chamán como para el artista actual, pues sólo así puede tener la posibilidad de curar a los demás, y llega hasta ella a través de su propio sacrificio, concepto autoaplicado por Beuys en sus acciones.

Bartolomé Ferrando, hablando acerca de Joseph Beuys, nos dice que para éste, el artista es el chamán de la sociedad actual, y que "*la función terapéutica del chamán estriba en la activación de fuerzas, de energías capaces de actuar, benéfica y curativamente sobre el otro, aunque también, y en primer lugar, sobre sí mismo*"[179]. Parece ser que la existencia del chamán, es un hecho inseparable de la existencia de una sociedad.

---

[177] Opus cit. López Ruido, María. *Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación*, Pág. 373.

[178] Ibídem, pág. 384.

[179] Opus cit., Ferrando Colom, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*, 2000, pág. 246.

Joseph Beuys, retomando la tradición chamánica norteamericana, convivió con un coyote durante tres días durante su performance *I like América and América likes me* (1974).

> En todas las sociedades, la fabricación de la cultura ha sido llevada a cabo por personas que tienen una relación dialéctica o de delirio con la realidad ambiental. Que ello haya ocurrido tiempo atrás o suceda en nuestro entorno social, la función del artista o del chamán es la de realizar una investigación real y un acontecimiento recondicionante.[180]

Estas palabras, del performer y coordinador del Centro Le Lieu de Québec Richard Martel, hacen referencia a la atemporalidad del suceso chamánico. Y considerando (como hace López Ruido a lo largo de su artículo

[180] Palabras de Richard Martel extraídas de la entrevista que le realizara Bartolomé Ferrando. Op. cit., Ferrando Colom, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. 2000. Pág. 260.

Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación) a Beuys como un chamán contemporáneo, descubrimos en sus propias palabras una íntima relación con el lenguaje:

> «Por extraño que parezca, mi camino pasaba por el lenguaje, no partió del denominado talento artístico», declaraba muy lúcidamente Beuys en1986. [...] El artista formuló con el término *proceso paralelo* la importancia del lenguaje en su obra: el elemento material del arte tiene que ir acompañado de la expresión verbal de lo espiritual.[181]

Además de la evidencia legada por Joseph Beuys y asumida sin duda por Bartolomé Ferrando, y para corroborar la existencia de esos encuentros de chamanes-artistas más allá del espacio y del tiempo, comentaremos dos interpretaciones de un mismo poema sucedidas en épocas distintas por dos artistas que mantienen un claro vínculo con su antecesor el chamán prehistórico: Hugo Ball y Bartolomé Ferrando. Después comentaremos un episodio ocurrido en la Bauhaus que da fe de la omnipresencia del fenómeno chamánico en el mundo del arte.

[181] Citado en: Opus cit. López Ruido, María. *Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación*. Pág. 375.

1.3.1.3.3.2. *Gadgi Beri Bimba,* Hugo Ball versus Bartolomé Ferrando.

Izquierda: Hugo Ball, Gadgi Beri Bimba, Cabaret Voltaire, Zurich, 1916.

Derecha: Bartolomé Ferrando, Gadgi Beri Bimba, Nagano, 1998.

Nos estamos refiriendo al poema sonoro conocido como *Gadgi Beri Bimba*, un *Verse ohne Worte* (*Poema sin Palabras*) que Hugo Ball[182] creara y recitara en el Cabaret Voltaire de Zurich en 1916, y a la versión que Bartolomé Ferrando ejecutara en el Festival de Nagano en 1998. Dejemos que el propio Ferrando comente ambos eventos:

[182] Hugo Ball (Alemania, 1886-1927) fue el principal artífice de El Cabaret Voltaire, epicentro del terremoto DADÁ, en el que también participaron de forma activa los artistas Marcel Janco, Tristan Tzara, Hans Arp y Richard Huelsenbeck y gozó de las colaboraciones de otras personalidades como fueron Apollinaire, Cangiullo, Cendrars, Hoddis, Kandinsky, Marinetti, Modigliani, Oppenheimer, Picasso, Van Rees, Slodki, etc. Lista de artistas extraídas de: Opus cit. Ball, Hugo. *La huida del tiempo*, 2005, pág. 129.

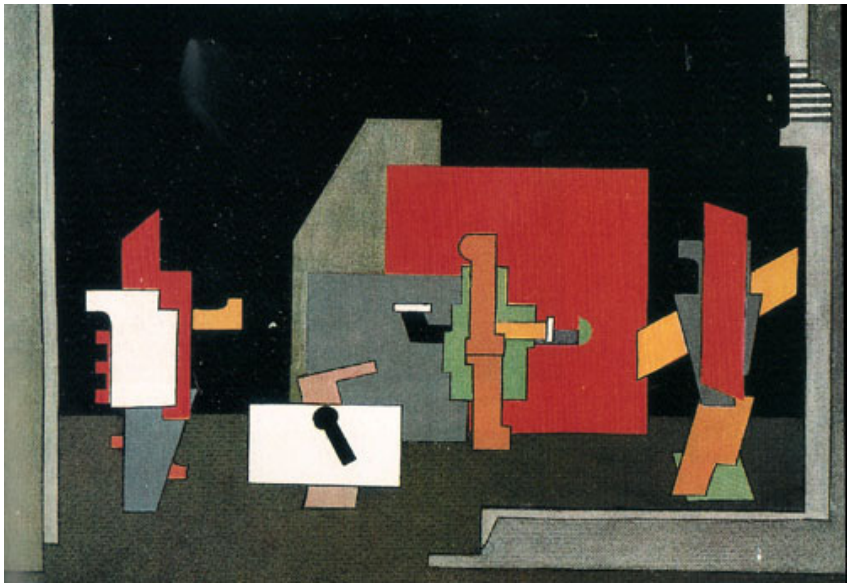
Esta imagen que muestro, con el gorro-tubo alargado echando humo por la cabeza, se hizo en 1998, en el Festival de Nagano, en el que presenté esta pieza. El título de la misma corresponde a las primeras palabras inventadas del poema de Hugo Ball *Verse ohne Worte*, que realizó en el Cabaret Voltaire, en Zurich, en 1916. En esa ocasión, para el recitado del poema, Hugo Ball, además de ir vestido con una gorguera metálica y tener las piernas recubiertas de cartón azul, llevaba sobre su cabeza un gorro alargado y estrecho con rayas azules y blancas, que yo evoco en mi pieza. La composición de *Verse ohne Worte* albergaba la intención de renunciar a la lengua y recurrir, en palabras de Ball "a la alquimia del verbo", apuntando así hacia la búsqueda y construcción de palabras desconocidas, que daban forma al poema, y que fueron pronunciadas de modo lento y solemne, "adoptando la cadencia ancestral de las lamentaciones sacerdotales".

Mi pieza constó de dos partes. En la primera, tras haberme colocado el gorro que muestra la imagen, construido con trozos de cañería, recité el poema de Hugo Ball tal y como él lo escribió, y siguiendo en lo posible las pautas indicadas para la declamación del mismo. Pero cuando comencé el recitado de la segunda parte, comenzó a salir del gorro, primero un humo de color rojo y después de color azul, que envolvió el espacio y cubrió a todos los asistentes. El texto de esta segunda parte lo escribí basándome en la descomposición del poema de Ball, que a continuación recomponía. Y así a partir de *bluku terullala zimzim*, construí otros vocablos como *uruku zingtata terubimbala*, y las palabras *glassala binban* las transformé en *brussala bran,* quedando unas y otras envueltas y atravesadas por una gran humareda roja y azul.[183]

[183] Ferrando, Bartolomé, *Gadgi Beri Bimba*, publicado en *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro,* Laboratorio de Creaciones Intermedia, Editorial de la UPV, Valencia, 2004, pág. 98.

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

Es sabido que la *Bauhaus* (Alemania 1919-1933) no fue una escuela de arte al uso, ni tampoco un conservatorio de música. Sus estatutos excluían a la literatura y a la música "*aunque sus manifiestos adoptaban a menudo formas evidentemente literarias y aunque los elementos musicales y conceptos básicos eran prácticamente omnipresentes en las enseñanzas de la Bauhaus*"[184].



Kurt Schmidt, *Entwurf für das Mechanische Ballet*, 1923.

Un ejemplo de este carácter multidisciplinar sería el "*Ballet Mecánico*"[185], con música de Hans Heinz Stuckenschmidt, que Kurt Schmidt creara-improvisara en la *Bauhaus* a partir de los movimientos de un conjunto de formas geométricas básicas pintadas con colores puros. Pero no es esta la historia que ahora queríamos narrar.

[184] Stuckenschmidt, Hans Heinz, *Musik am Bauhaus (La música en la Bauhaus)*, conferencia impartida el 11 de Mayo de 1976 en Berlín, traducida al español del catálogo *Von Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst 20. Jahrhunderts***,** Ed. Prestel, Stuttgart, 1985 y publicada en opus cit. *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro*, pág. 66.

[185] Ver Schmidt, K. *Das Mechanische Ballet eine Bauhaus-Arbeit* en "*Bauhaus und Bauhäusler*", Eckhard Neumann Ed., Berna y Stuttgart 1971, Pág. 54 y siguientes

Entre los profesores convocados por el director de la escuela, Walter Gropius, se encontraba el suizo Johannes Itten. En sus enseñanzas "*no sólo se analizaban obras maestras clásicas, sino que se hacían ejercicios espirituales y corporales elementales, que eran necesarios para la formación de los jóvenes. Itten era una extraña mezcla de pensador científico y preciso y místico. Para él, color, sonido, espacio y tiempo forman una especie de unidad dialéctica*"[186].

Indudablemente la personalidad de Itten se aproximaba a lo que hoy daríamos en llamar un "gurú", una variación del chamán que le convierte en maestro espiritual con una férrea ascendencia sobre sus adeptos.

Johannes Itten contaba con la complicidad de otro profesor, Georg Muche. Ambos declaraban profesar la doctrina de *Mazdanan* (fundada por el ruso-alemán Hanish que decía haber nacido en Teherán y ser seguidor de una orden zoroástrica en el Tíbet). La palabra *Mazdanan* significa "*maestro del pensamiento divino*" o "*el buen pensamiento que domina todas las cosas*" y, con ese espíritu, estos profesores aplicaban sus enseñanzas sobre respiración y alimentación vegetariana, el amor universal, el contraste y la polaridad, luces y sombras, así como la búsqueda de la perfección espiritual y corporal.

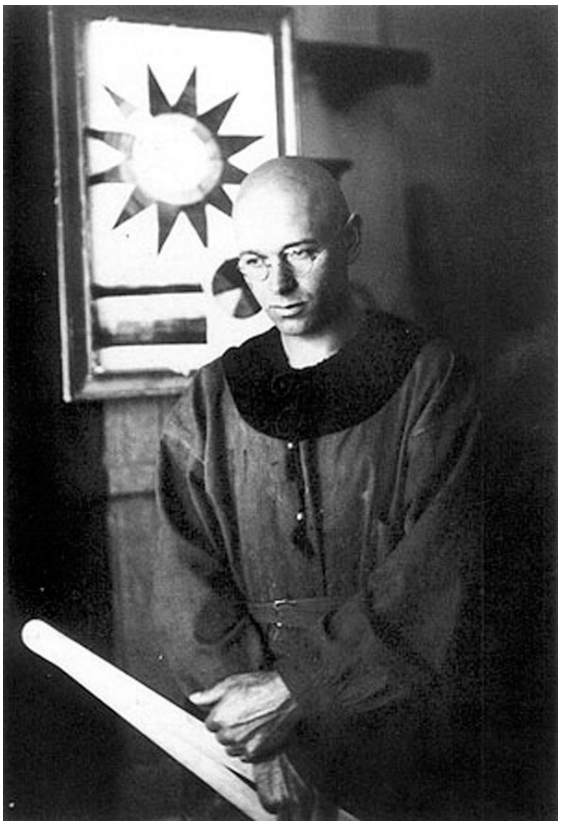
Parece ser que parte de los estudiantes sentían auténtica veneración por estos maestros, "*veían en ellos al artista en la función propia de un profeta, y eso les llevó a crear una comunidad aparte dentro del alumnado de la Bauhaus*"[187], se dice que "*no tocaban la carne, vivían de manzanas y piñones y se untaban con aceite de oliva*[188]". En cierto momento fueron acusados dentro de la Bauhaus (especialmente por su director Gropius) de cierto sectarismo, a lo que Itten no tardó en protestar:

[186] Opus cit. Stuckenschmidt, Hans Heinz, Musik am *Bauhaus*, en opus cit. *Ruidos y Susurros de las Vanguardias*. *Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro*, pág. 66

[187] opus cit. *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro*, pág. 74.

[188] Opus cit. Stuckenschmidt, Hans Heinz, *Musik am Bauhaus*, en opus cit. *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro*, pág. 68.

Georg Muche en 1923.



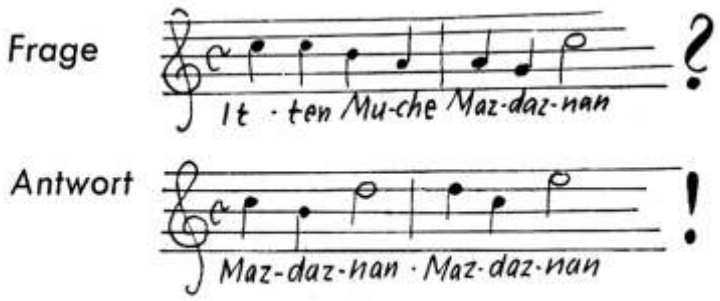
Johannes Itten en 1921 (Foto: Paula Stockmar)

"Mazdanan no es ninguna secta, sociedad u organización externa, sino… un sistema de enseñanza y educación cuyo objetivo es el sustento fundamental y la evolución del ser humano".[189]

El aspecto religioso-místico connatural al chamanismo parecía haber sobrepasado al aspecto docente y artístico en estos profesores. Eso debió de ser demasiado radical para una escuela que, sin embargo, contaba en su plantilla con personajes de corte espiritual confeso como la pedagoga Gertrude Grunow (resumía su método pedagógico como "*enseñanza armonizadora*") o el pintor Vladimir Kandinsky (autor del indispensable libro *De lo espiritual en el arte*). Fuera por este u otros motivos, a Johannes Itten no tardó en sucederle en su puesto el artista Lazlo Moholy-Nagy, uno de los grandes catalizadores con que contó la escuela durante su corta vida.

[189] Opus cit. *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro*, pág. 75.

De los tiempos de Itten y Muche nos queda un testimonio musical en forma de partitura:



Pfeifen vom Bauhaus (Silbido de la Bauhaus).
Ilustración de Bauhaus 1919-1928. Bauhaus-Archive, Berlín.[190]

Se trata del *Silbido de la Bauhaus*, una melodía-himno que los alumnos silbaban-cantaban a sus maestros-chamanes y que ha sido sugerentemente recreada en nuestros tiempos por el Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Universidad Politécnica de Valencia.[191]

[Escuchar la recreación contenida en el DVD adjunto "Huellas Sonoras": 06 *Silbido de la Bauhaus*]

1.3.1.3.4. El Chamán-Artista y el inicio de la poesía.

Ya hemos visto como las huellas del chamán que encontráramos en la época de las cavernas han conseguido llegar frescas hasta nuestros tiempos adquiriendo formas contemporáneas que mantienen aun cierto poso de atavismo mágico. Volviendo de nuevo la mirada hacia los tiempos prehistóricos, podemos decir que hemos dado ya con los elementos esenciales

[190] Fuente: opus cit. *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro,* información y partitura en la pág. 74.

[191] *Silbido de la Bauhaus,* interpretado por Pedro del Villar Quiñones y posproducido por Leopoldo Amigo y Miguel Molina, en el CD doble adjunto a opus cit, *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro*, información y partitura en la pág. 74.

que van a permitir a la poesía iniciar su andadura: una sociedad humana consciente de la muerte, capaz de un pensamiento simbólico y que entrevé elementos sobrenaturales en el día a día, un mago-artista-chamán con la capacidad y las habilidades necesarias para cubrir los anhelos espirituales de sus contemporáneos, y un lenguaje capaz de expresar lo visible y sugerir lo invisible.

Nuestra impresión es que tanto la actitud del chamán como las características de ese lenguaje primigenio que usaba en sus ritos, fue muy similar al que miles de años después emplearán los artistas en sus performances poéticas a partir de finales del siglo XIX. En el próximo apartado intentaremos desglosar los componentes de ese lenguaje original (habla, música y poética) para observar la dirección que tomarán en su posterior evolución.

1.3.1.4. Poética, música y habla.

El hombre de las cavernas disponía de un lenguaje y usaba su voz para relacionarse con sus congéneres; probablemente también cantaba, pero ¿distinguía el hombre de las cavernas entre habla y música? Veamos las diversas opiniones al respecto de algunos de los autores que han reflexionado sobre este tema.

1.3.1.4.1. ¿Precedió la música al habla?

Ya en el siglo XVIII, el escritor, filósofo y músico Jean Jaques Rousseau se había planteado esta cuestión, llegando a la conclusión de que las primeras formas de lenguaje fueron musicales. Maurice Cranston, en su biografía de Rousseau, se refiere a la teoría que este expusiera en el *Essai sur l'origine des langues [Ensayo sobre el origen de las lenguas]*:

> [...] en primer lugar, los hombres hablaron entre ellos para expresar sus pasiones; en aquel momento inicial de la humanidad no existía más forma del habla que los cantos. Los primeros lenguajes, sugiere, fueron cantados; eran melódicos y poéticos más que prosaicos y prácticos. También sostiene que las primeras manifestaciones del habla se produjeron a raíz de las pasiones y no de las necesidades humanas, puesto que las pasiones unían a los hombres, mientras que las necesidades impulsaban al ser humano a buscar la satisfacción individual. "No fueron el hambre ni la sed, sino el amor, el odio, la lástima y la furia los causantes de las primeras expresiones lingüísticas del hombre" Los hombres primitivos se cantaron entre ellos para expresar sus sentimientos antes de hablarse para expresar sus pensamientos.[192]

Darwin, también supuso que la música había precedido al habla y que surgió como fruto de la elaboración de los reclamos para el apareamiento:

[192] Maurice Cranston, Jean-Jaques, *Essai sur l'origine des langues.* Allen Lane, Londres, 1983, págs. 289-290. (Citado por Op. cit. Storr, Anthony, *La música y la mente, el fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, págs. 30-31).

> Parece bastante más probable que los progenitores del hombre, tanto machos como hembras, intentaran atraerse mutuamente con notas musicales y con ritmo, y no que tuvieran el poder de expresar el amor que sentían mediante el lenguaje articulado. El orador apasionado, el bardo o el músico no imaginan que gracias a la diversidad de sus entonaciones y cadencias logran evocar las emociones más intensas, utilizando los mismos medios con los cuales, en una época muy remota, sus ancestros medio humanos encendían sus ardientes pasiones durante el cortejo o el enfrentamiento.[193]

1.3.1.4.2. ¿Precedió el habla a la música?

Por su parte, en la misma época victoriana en la que vertía su parecer Charles Darwin, su contemporáneo William Pole, músico y hombre de ciencia, llega a la conclusión opuesta, pues opina que las primeras formas de la música podían haber derivado de las inflexiones naturales de la voz al hablar.

> Resultaba muy sencillo sostener un sonido de la voz en una nota determinada y, a continuación, unirlo a otra nota sostenida en un tono más o menos agudo. Así se constituyó la música, pese a lo burdo que pueda parecer.[194]

Evidentemente nos movemos en el ámbito de las especulaciones, pues no existe ninguna prueba fehaciente que confirme ni contradiga la cuestión planteada en estos puntos. Sin embargo proseguiremos un poco con el tema, pues 1) el debate contribuye a diferenciar esos distintos aspectos del habla a los que pretendemos seguir la pista a través de los tiempos y 2) la situación descrita en el siguiente punto tiene muchas similitudes con la concepción contemporánea del arte de acción y performativo.

Resulta muy sugerente pensar en un viaje a través de los tiempos en que el habla primigenia de la prehistoria se fragmenta en música, oralidad y

[193] Darwin, Charles, *The Descent of Man* (trad. Cast.: *El origen del hombre*, Edimat, Arganda del Rey, 1998), citado por Gurney, Edmund, *The Power of Sound*, Smith, Elder, Londres,1880, pág. 119.

[194] Pole, William, *The Philosophy of Music*, 6ª edición, Kegan Paul, Trench, Trubner, Londres, 1924, pág. 86.

poética; a continuación, cada una de esas artes se desarrolla y evoluciona por su cuenta durante milenios y por fin llega hasta nuestros días con la aparente intención de amalgamarse en un nuevo arte.

1.3.1.4.3. Música y habla como un todo.

Más cerca de nuestra época, en 1975, el músico y psicoanalista Anton Ehrenzweig concilia de alguna manera las dos visiones y, pensando que no existía un habla distinta al canto en los albores de nuestra historia, escribe:

> No resulta ilógico especular que el habla y la música tengan un origen común en un lenguaje primitivo que no era hablado ni cantado, sino una combinación de ambas expresiones. Pasado un tiempo, ese lenguaje primitivo se habría dividido en diferentes ramas: la música habría conservado la articulación en el tono (escala) y la duración (ritmo), mientras que el lenguaje habría escogido la articulación por el timbre (vocales y consonantes).[195]

En este siglo XXI, Jacques Attali considera que existió una unidad entre arte y vida en los tiempos prehistóricos: "*música, danza, plegaria, vida diaria eran exactamente lo mismo; todo tenía vida, todo tenía una dimensión espiritual*".[196]

Es decir que habría existido una lengua original poseedora a un tiempo de las características de la prosa, la poesía y la música. La diferenciación o fragmentación del habla en sus distintas acepciones fue probablemente un proceso que tardaría varios miles de años en producirse.

Podemos inferir que de aquel habla primigenio surgió por un lado la prosa, un medio de descripción racional, no metafórica, objetiva y precisa, ideal para transmitir información y exponer ideas. Por otra parte se disgregó de la lengua original la comunicación poética y musical, plena de metáforas y que

[195] Ehrenzweig, Anton, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, 3ª edición, Sheldon Press, Londres, 1975, págs. 164-165 (trad. Cast. *Psicoanálisis de percepción artística*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976). (Citado por Op. cit., Storr, Anthony, *La música y la mente, el fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, pp. 34-35)

[196] Attali, Jacques. *Ruidos*, Conferencia en el ICA, Londres, Mayo de 2001. (Referida a su libro *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*, 1977).

queda inicialmente reservada para la religión y otras manifestaciones rituales pero que pronto transmigra al mundo popular tomando la forma de canciones[197] (palabras estructuradas por la música) y de narraciones orales (en las que el valor musical y rítmico viene dado por los recursos más formales del lenguaje).

La comunicación poética y musical transformada en canciones daría lugar a la música instrumental (que perdió en el camino la voz) y a la poesía pura, que contiene en sí misma, sin ayuda de la música, su propio ritmo, melodía y estructura para-musical. En Occidente, la música pura, sin auxilio de la palabra, emprende su camino en el territorio de la tonalidad ampliando y perfeccionando su lenguaje, hasta que en los albores del XX se libera abriéndose a la atonalidad y a la incorporación de los ruidos como material sonoro para la composición.

1.3.1.4.4. Música y poesía, una carrera de fondo.

Intentemos recrear el momento en que los caminos de la poesía y de la música se separan. En este apartado seguiremos la pista a la evolución de la música tomando como referencia las transformaciones que llevaron a la poesía a emanciparse de la semántica a principios del siglo XX.

Para observar lo acontecido a la música y a la poesía a lo largo de su historia debemos primero desligarlas de las canciones, su manifestación más popular. Las canciones son palabras estructuradas por la música, pero esas palabras no son necesariamente poemas, pues el factor rítmico y melódico de la canción lo aporta precisamente su acompañamiento musical.

> La música se encarga de darle a la letra una musicalidad que el poema consigue exclusivamente con material lingüístico; a la vez, la música borra y trastoca en cierta medida la musicalidad propia que la letra, en tanto

[197] La canción relacionaría la palabra con la música como si se tratara de una simbiosis en la que la primera aporta su contenido semántico y la segunda la dota de la musicalidad característica de la poesía.

construcción lingüística, inevitablemente tiene. Es decir que los problemas de sonoridad son resueltos en clave musical.[198]

Es importante tener presente que, además de por sus valores formales, "*la música viene definida por su valor de uso colectivo o social. El músico crea al servicio de una función (el ritual religioso o cortesano, la danza de la élite o del entorno popular…) y para un contexto y un grupo determinado*"[199]. La música se mueve por caminos muy diversos según el ámbito en que la observemos. Para nuestros fines, primero comentaremos brevemente la vía que en Occidente guió al lenguaje musical hasta la conquista de la tonalidad[200], paso previo a la ruptura que supuso la idea de atonalidad surgida a finales del siglo XIX.

1.3.1.4.4.1. La tradición tonal.

Hasta los inicios de la notación musical alrededor del siglo IX[201], la tradición musical se transmitió oralmente, así que poco sabemos acerca de sus características formales anteriores, salvo por algunas interesantes reconstrucciones especulativas de los musicólogos. La escritura musical va a adquirir una relevancia primordial para comprender los sucesivos avances históricos de la música tonal, ya que obliga a fijar mediante determinadas normas los materiales sonoros empleados en su ejecución. Así, partiendo de

---

[198] Katchadjian, Pablo y Pintabona. Santiago, *La palabra cantada.* En Kozak, Claudia, *Deslindes: ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* (Compilación), Beatriz Viterbo Editora, Argentina 2006, ISBN9508451912, 9789508451910, pág. 155

[199] Kaiero Claver, Ainhoa, *Creación Musical e Ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, Tesis Doctoral dirigida por Cortés i Mir, Francesc, Departamento de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, Facultat de Filosofia y Lletres, Departament d'Art, 2007. Pág. 22.

[200] "*El desarrollo de la tonalidad se realiza conforme a un programa preestablecido en el que se parte de la tónica o el tono fundamental, se pasa por diversos grados emparentados o relativos (el V, el II…) y se vuelve a la tónica inicial. Todas las tonalidades por las que se discurre (incluida la tonalidad de dominante que genera el conflicto dialéctico), están ya comprendidas y predispuestas, desde un inicio, como partes del sistema de la tonalidad fundamental. Como consecuencia, los diferentes momentos desplegados a través de las modulaciones tonales se derivan lógicamente unos de otros, y su sucesión se encuentra guiada por una lógica férrea que traza un determinado camino, al postular unas relaciones obligatorias*". Opus cit., Kaiero Claver, Ainoa. *Creación Musical e Ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, pág. 79.

[201] Sabbe, Herman. *La musique et l'occident. Democratie et capitalisme (post-) industriel : incidences sur l'investissement esthétique et économique en musique*, Pierre Mardaga éditeur, Paris, 1998, pp. 8-9.

un sistema que sólo recogía información relativa de las inflexiones de altura de las sucesivas notas (los neumas), la notación tiende a "*una fijación cada vez más detallada y exacta de los parámetros musicales: en el siglo XII se alcanza un registro más preciso de las alturas, y en el siglo XIV de las duraciones, alejándose gradualmente así de la reproducción de unos giros melódicos (neumas) y de unas formas declamatorias (la notación mensural), de carácter oral; a ello se añade la fijación de los timbres en el barroco y, posteriormente, de las dinámicas, los acentos, los tempos, los ataques y las articulaciones, en el periodo del clasicismo; finalmente, en el siglo XX, la tecnología electrónica permite crear una escritura detallada del propio diseño de la onda sonora y de todos sus parámetros (el ataque y la caída de la onda…)*."[202]

La música, partiendo de las entonaciones monódicas más primitivas, las que probablemente interpretaran los chamanes prehistóricos en sus ritos, exploró en occidente el lenguaje tonal enriqueciéndolo progresivamente con la polifonía, el contrapunto, la armonía, etc., y creando un lenguaje preciso y preciosista que a finales del siglo XIX fue considerado agotado y anquilosado por los artistas que precedieron a las vanguardias. "L*a unicidad del lenguaje tonal imperante desde el barroco hasta el siglo XIX dio paso a una pluralidad de lenguajes nunca conocida hasta entonces*"[203].

La Poesía, por su parte, sufrió una evolución semejante: mientras exploraba los recursos semánticos y sintácticos que le ofrecía el lenguaje, poco a poco fue fijando férreamente sus estructuras y agotando sus posibilidades expresivas. Fue este un proceso que creemos comenzó con la aparición del uso chamánico de la palabra en la prehistoria, continuó con la transmisión de la tradición oral que dio lugar a los poemas homéricos, atravesó la Grecia Clásica de Sófocles, la Edad Media de Guillermo de Aquitania y de *El Cant de la Sibil-la*, la poesía árabe de Ibn Quzman o Abu Nuwas, la literatura clásica de Cervantes y Shakespeare, de Goethe, Góngora, etc., y fue por fin finiquitado con los nuevos chamanes del Cabaret Voltaire dadaísta de principios del siglo

[202] Opus cit., Kaiero Claver, Ainoa. *Creación Musical e Ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, pág. 25.

[203] Díaz de la Fuente, Alicia, *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*, Tesis Doctoral dirigida por El Dr. D. Simón Marchán Fiz, Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política, Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005.

XX. A finales del siglo XIX, los poetas (empezando por los simbolistas) ya advirtieron que la poesía se había convertido en una monótona repetición de mil motivos mil veces usados.

La renovación del lenguaje musical llegaría de la mano de Claude Debussy (1862-1918) y de Arnold Schoenberg (1874-1951). La de la poesía tendría a Stèphane Mallarmé como punta de lanza. Todos ellos, junto a otros compositores como Schumann, Schubert, Mahler o Satie, y escritores como Lewis Carroll, Baudelaire, Alfred Jarry o Paul Scheerbart entre otros, abrieron el camino a las vanguardias del siglo XX.

1.3.1.4.4.2. Claude Debussy.

Debussy, bajo la influencia simbolista, optaría por una revitalización de los materiales musicales existentes descontextualizando y reestructurando compositivamente los motivos clásicos al tiempo que introduce en sus obras material sonoro procedente de otros tiempos (como el canto gregoriano) y de otras culturas (el gamelán balinés que escuchara en la Exposición Universal de 1889). La vía de Debussy en la música está conceptualmente ligada a la que Stéphane Mallarmé transita como poeta[204]. Nos dice Ainhoa Kaiero que para Mallarmé "*la única manera de combatir el aislamiento y la reificación de las palabras coaguladas en unos significados técnicos específicos, es a través de su proyección fuera de sus contextos habituales en nuevas asociaciones metafóricas*".[205] Y a su vez, Debussy llega a decir:

> De manera semejante a como él me hablaba de ciertas palabras de la lengua francesa cuyo brillo se había empañado por frecuentar demasiado el mundo vulgar, yo pensaba para mí que lo mismo ocurría con ciertos acordes cuya sonoridad se había banalizado en las músicas de exportación. Esta

[204] Véase las ideas de Mallarmé que Olive desarrolla en relación a la música de Debussy en el capítulo consagrado a este último compositor *Debussy, Movement absolu et images du passé* en Olive, Jean Paul, *Musique et montage. Essai sur le material musical au debut du XXe siècle*, Editions L'Harmattan, Paris/Montreal, 1998, pp. 217 y sucesivas.

[205] Opus cit. Kaiero Claver, Ainhoa, *Creación Musical e Ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, pág. 164.

reflexión no es de una novedad destacada, si no añado que al mismo tiempo han perdido su esencia simbólica.[206]

En 1894 Debussy estrenó su Preludio a la siesta de un fauno (Prélude à l'après-midi *d'un faune*) en la "Société Nationale de Musique", basado en un poema bucólico de Mallarmé publicado en 1876 con ilustraciones de otro gran renovador del arte moderno: el pintor impresionista Edouard Manet. Anteriormente Debussy ya había realizado diversas obras bajo influencias literarias[207], pero con esta pieza se aleja por primera vez de la estética musical al uso, deja de lado las cadencias tonales obligadas y maneja sin rubor el material sonoro con el único fin de convertir en música la impresión que le causara el poema de Mallarmé.

Ilustración de Manet para la primera edición del poema *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Stéphane Mallarmé, 1876.

Si Mallarmé, con su ruptura de las estructuras poéticas preestablecidas abrió el camino de la poesía experimental a las experiencias futuristas, dadás y letristas que concluyeron con la fragmentación y atomización del lenguaje,

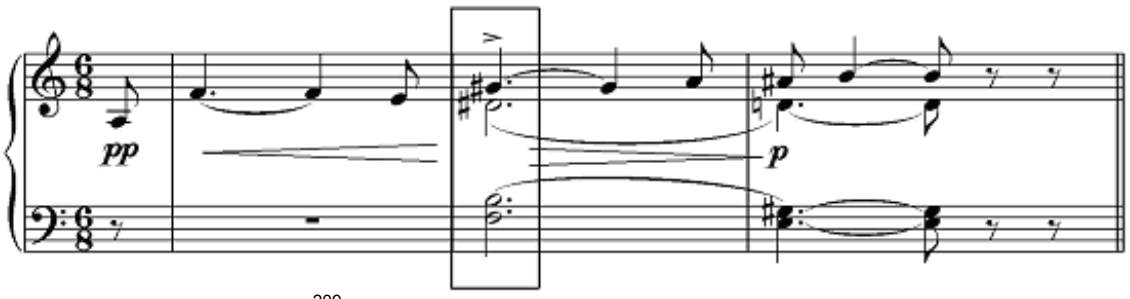
[206] Cita de Debussy recogida en Jarocinski, Stephan. *Debussy. Impressionisme e symbolisme*, Seul, Paris, 1970, pág. 64. Traducida por opus cit. Kaiero Claver, Ainoa. *Creación Musical e Ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, pág. 159.

[207] Las *Arietas olvidadas* (1887–1888) según Verlaine, *La Démoiselle élue* (1888) según Rossetti, o los *Cinco morfemas de Baudelaire* (marzo de 1889),

Debussy, a través de la descontextualización del lenguaje sonoro facilita esa otra especie de atomización y reconstucción de la música que supone la emergencia de la música atonal y, dentro de ésta, la música dodecafónica propuesta por Schoenberg.

1.3.1.4.4.3. Arnold Schoenberg.

Las influencias que actúan sobre Schoenberg son más pictóricas que literarias. Schoenberg, que cultivaba la pintura a la vez que la música, mantuvo una fructífera relación con Wasili Kandinsky, el pintor que abrió la vía de la abstracción revolucionando el mundo de la pintura. El camino por el que optará Arnold Schoenberg (el dodecafonismo) resultará radicalmente revolucionario para la música. Schoenberg basa su investigación en las experiencias atonales previas de compositores como Wagner (el famoso *acorde Tristán* usado en el preludio de su ópera *Tristán e Isolda* y que en su progresión armónica logra una sensación de suspensión de la tonalidad), Scriabin (el llamado *acorde Prometeo* o *acorde sintético* que es básicamente un acorde por cuartas) o el ya citado Debussy (creador del concepto de la *armonía no funcional*, en la cual a una nota se le agregan otras con intención de generar nuevos acordes o *acordes indeterminados*).[208]



Acorde Tristán de Wagner.[209]

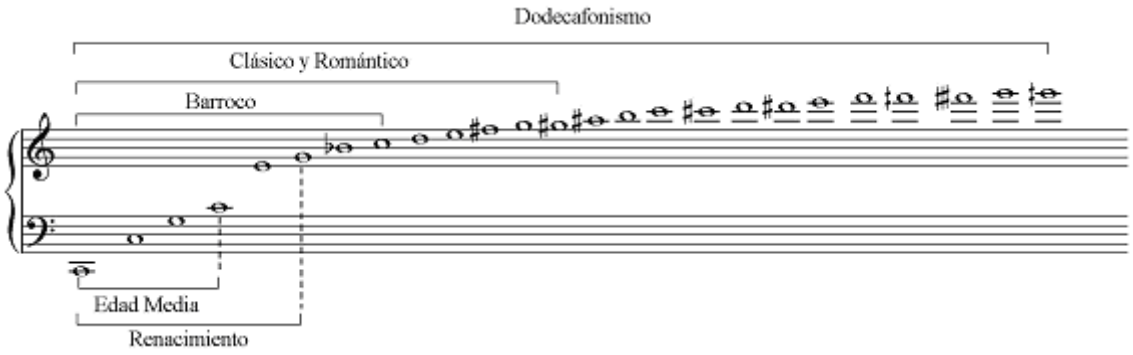
Aunque Schoenberg escribe sus primeras obras dodecafónicas alrededor de 1908 (cuando tiene 34 años), es en 1923 cuando enuncia sus

[208] Fuente: Sarmiento, Pedro A., *Dodecafonismo, atonalismo y serialismo*, En disponibilidad Web: http://www.armario.cl/docencia/documentos/Dodecafonismo,%20Atonalismo%20Y%20Serialismo.pdf

[209] Ibídem.

principios durante una conferencia dictada en Los Ángeles[210]. Al año siguiente se publica su "*Método de composición con doce notas*"[211] en el que expone por escrito su concepción de la música. Schoenberg considera que tras la integración de las disonancias en la tonalidad, ésta ya no tiene futuro, así que rompe absolutamente con el lenguaje tonal expandiendo el lenguaje armónico hasta la totalidad de las 12 notas que ofrece la escala temperada occidental.

> Según Schönberg, una perspectiva histórica de la armonía permite descubrir que el enriquecimiento del lenguaje tonal se debe al uso cada vez más amplio de la serie de armónicos (Fig.1). Por ejemplo, la música de la Edad Media tomó como base exclusiva los cuatro primeros armónicos, posteriormente en el Renacimiento se incorporaron los armónicos 5 y 6 que permitieron el uso de consonancias de sexta y de tercera; durante el período barroco se incorpora la séptima de dominante, que es el séptimo armónico. Así, para Schönberg no existen consonancias o disonancias sino *consonancias cercanas* y *consonancias lejanas*. [212]



Perspectiva histórico-armónica de Schönberg. [213]

En la música dodecafónica de Schoenberg, todas y cada una de las 12 notas de la escala cromática son tratadas por igual. Los motivos musicales (Note-Row) empleados contienen esas doce notas evitando su repetición, y se

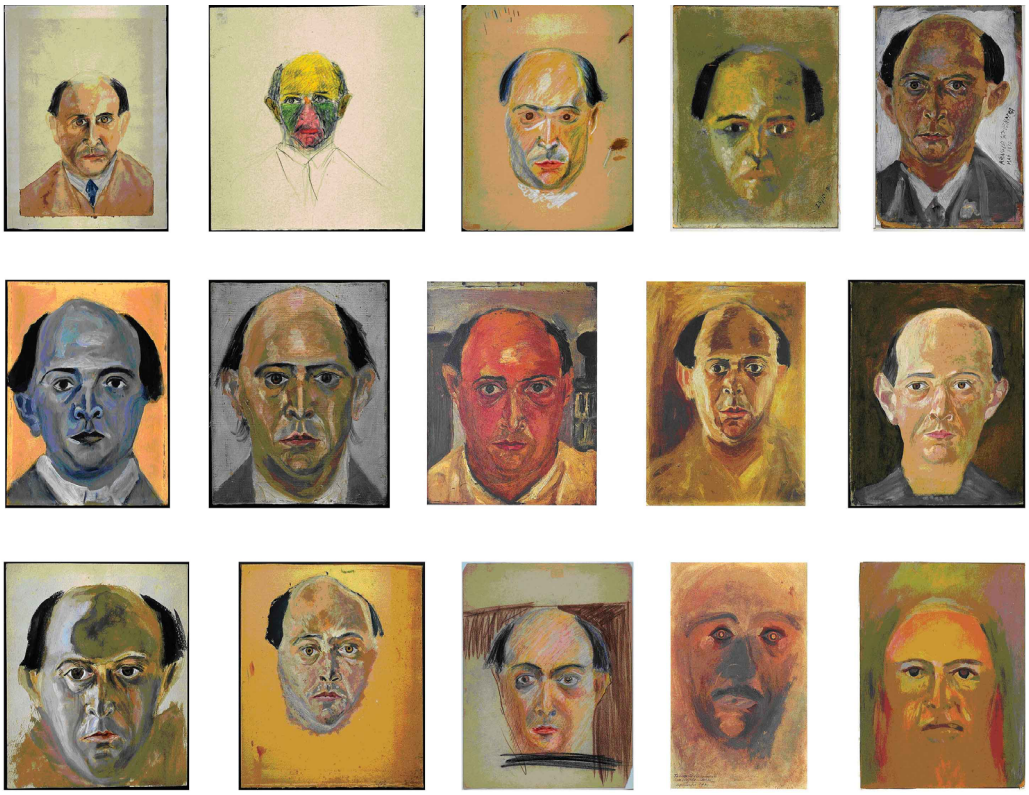
[210] Ibídem.

[211] El "*Método de composición con doce sonidos, con la sola relación de uno con otro*" fue publicado por primera vez por Edwin Stein (alumno suyo) en 1924 en la revista vienesa Der Anbruch. Fuente: Asensi, José V., *Sistema dodecafónico serial, Arnold Schoenberg (1874-1951)*. En disponibilidad Web: http://jvasensi.org/pdf/DODECAFONISMO.pdf

[212] Opus cit., Sarmiento, Pedro A., *Dodecafonismo, atonalismo y serialismo*,

[213] Ibídem.

desarrollan en la composición con variaciones totalmente regladas. Schoenberg realiza una renovación total del material sonoro a partir de la atonalidad (el atonalismo se basa en la idea de componer música sin tonalidad). Sus ideas serán continuadas con las obras de sus alumnos Antón von Webern y Alban Berg (conocidos los tres como "*La segunda escuela de Viena"*), y constituirán el punto de partida de otros géneros como el serialismo (con Olivier Messiaen y su discípulo Pierre Boulez [214] como ilustres precursores), la música aleatoria e incluso las composiciones "azarosas" de John Cage.



Autorretratos de Arnold Schönberg.

En este punto, conviene realizar una puntualización para situar con cierta precisión la posición del dodecafonismo dentro de la música. Nos lo recuerda el compositor colombiano Pedro A. Sarmiento:

> En resumen, el dodecafonismo como método solo es una forma de lograr que una pieza sea atonal, es decir, que el dodecafonismo es una parte

[214] Pierre Boulez "*criticó fuertemente a Schönberg por no haber roto con los esquemas formales precedentes y no haber permitido generar una forma a partir de los elementos seriales, para Boulez todos los elementos de la música como lo son el ritmo, la melodía, la dinámica y finalmente la forma son susceptibles de ser serializados*". Ibídem.

importante del atonalismo, sin embargo, existen otras corrientes e ideas que conforman el amplio espectro de la música atonal.

Por lo tanto es necesario aclarar que una obra atonal no es necesariamente 'disonante' en el sentido estético de la palabra, sino que al librarnos de la tonalidad se abren nuevas posibilidades de crear música estéticamente 'consonante' o 'disonante'.[215]

1.3.1.4.4.4. La "muerte" de Schoenberg.

El final de la era Schoenberg fue certificado por el compositor francés (innovador de la música clásica electrónica y por computadora) Pierre Boulez en un ensayo titulado precisamente *Schoenberg ha muerto*. Boulez considera a la dodecafonía como un sistema ya asimilado a la música clásica occidental; para él la auténtica revolución deviene con la aparición de la música electrónica, la concreta, la puntillista, la aleatoria, la espacial, etc., que abandonan las escalas diacrónicas y cromáticas características del viejo orden musical. Ya antes de Boulez, Adorno había profetizado la necesidad de una nueva revolución.

El musicólogo Theodor Adorno fue en su momento un firme defensor del dodecafonismo de Schoenberg, pero sólo colocándola en la situación temporal y social del ámbito de las vanguardias, pues "*la dodecafonía es una denuncia en sí misma, destinada a la esterilidad, a volverse árida ya extinguirse, dado que esa vanguardia, por cuanto que es una mera protesta, está destinada a la autodestrucción*[216]. En efecto, en *El envejecimiento de la nueva música*[217] Adorno confirma su alarma contra el peligro de una neutralización del potencial revolucionario de la vanguardia musical:

"El envejecimiento de la nueva música no significa otra cosa que la gratuidad de un radicalismo que se manifiesta en la nivelación y en la

[215] Opus cit., Sarmiento, Pedro A., *Dodecafonismo, atonalismo y serialismo*,

[216] *Estética Musical*, pág. 41. En disponibilidad Web: http://www.armario.cl/docencia/documentos/Estetica%20Musical.pdf

[217] Adorno, Theodor, *El envejecimiento de la nueva música*, incluido en *Dissonanzen*, 1954, citado en *Estética Musical*, pág. 41-42. En disponibilidad Web: http://www.armario.cl/docencia/documentos/Estetica%20Musical.pdf

neutralización del material, lo que no vale ya nada. […] la expansión del material sonoro ha llegado a su límite extremo."[218]

La dodecafonía puede interpretarse de dos modos: como ruptura con la tradición (principio de una nueva era) o como elemento que se añade a la tradición occidental. La misma producción musical de Schoenberg apoya esta última posición: Schoenberg compuso puntualmente piezas tonales después de teorizar y poner en práctica su dodecafonismo. Es el músico Anton Webern el conciliador teórico de las dos doctrinas, para él la dodecafonía es una amplificación del concepto clásico de tonalidad, pues consiste en la utilización de un número más amplio de armónicos del que se emplea en el sistema tonal tradicional. Webern afirma que el nuevo sistema "*es completamente justo*" por haber "*nacido de la naturaleza del sonido*", la tradición continúa porque el *nuevo* sistema "*nos fue dado por la naturaleza de manera análoga a como se nos dio el que se ha practicado hasta el día de hoy*". [219]

1.3.1.4.5. Creación musical actual.

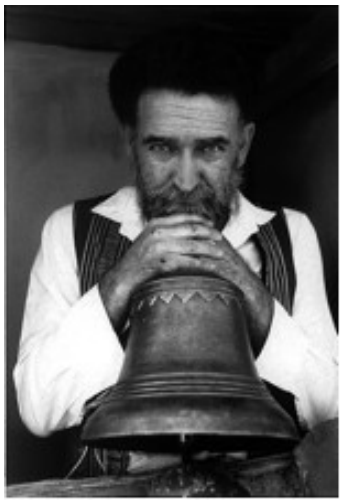
Pensamos que si algo puede definir certeramente la creación musical de nuestros tiempos es la combinación inteligente e innovadora de los variados recursos que el artista tiene a su disposición. El compositor contemporáneo hace tiempo que abandonó la distinción entre consonancia y disonancia; para él "*la consonancia no es básicamente distinta de la disonancia; es tan sólo menos disonante. Un acorde es consonante debido a que es menos disonante que los acordes precedentes*"[220]; además ha incorporado otros recursos como la utilización de escalas afinadas de manera distinta a la temperada occidental (microtonalismo); utiliza sin complejos los ruidos más diversos en sus obras, y hace uso de los medios e instrumentos electrónicos y digitales que considera convenientes para llevar a buen término sus obras. A la manera de cómo lo hiciera Debussy descontextualizando los antiguos materiales sonoros, y después Stravinsky, que llegó a componer también obras dodecafónicas, los

[218] Ibídem, pág. 42.
[219] Ibídem, pág. 44.
[220] Ibídem, pág. 48.

artistas posteriores a Schoenberg sumaron a la tradición clásica nuevos recursos sonoros procedentes de los postulados futuristas, dadás, concretos, etc., que les permitieron avanzar en la creación de un cada vez más amplio y complejo lenguaje musical. Que no hayan gozado del favor popular del público es algo bastante habitual en el mundo del arte, y muchos de estos artistas componen sus obras considerando ese "rechazo" como un mal necesario.

El dodecafonismo, sumado a las experiencias ruidistas que postulara Luigi Russolo en 1913, supuso para la música un brusco distanciamiento respecto a un público que "*no pudo seguir el vertiginoso ritmo evolutivo que los compositores impusieron al arte*"[221]. Esta ruptura ha seguido acrecentándose con la sucesión de investigaciones sonoras acaecidas hasta nuestros días y, aunque no parece haber sido superada en absoluto, sí que detectamos la influencia de la música atonal sobre ámbitos cada vez más diversos de nuestra cultura. No nos referimos sólo a los artistas más radicales que habitualmente son citados en los estudios sobre música experimental (como puede ser el caso de los españoles Carles Santos, Llorenç Barber o Juan Hidalgo).

Carles Santos.



Llorenç Barber.

Juan Hidalgo.

La música atonal ha arribado también hasta el Jazz (recordemos por ejemplo el free-jazz desarrollado por el saxofonista Ornette Coleman), el rock (con Frank Zappa, Radiohead, Brian Eno, etc.), el Cine (sorprendente la banda sonora de Jerry Goldsmith para la película *El planeta de los simios* de 1968, así como la irónica inclusión de la audición de un tema de música atonal en el

[221] Opus cit., Díaz de la Fuente, Alicia, *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*, pág. 41

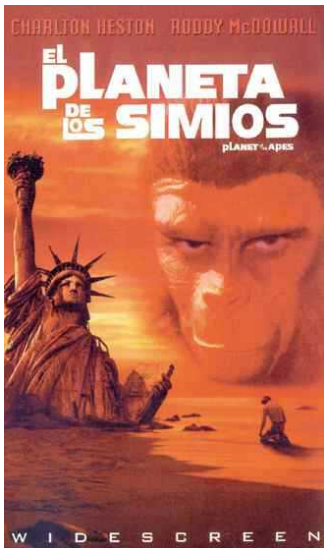
thriller *Lipstick* (1976) como prueba de cargo en el juicio contra un acusado con sus facultades mentales perturbadas), etc.

Ornette Coleman.

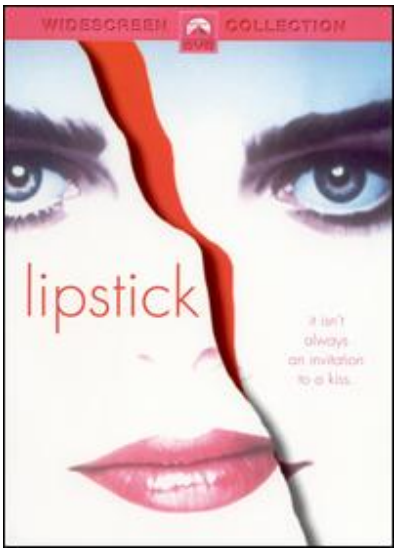
Frank Zappa.

Radiohead.

Brian Eno.



El planeta de los simios, 1968.



Lipstick, 1976.

1.3.2. LA ORALIDAD.

La lengua hablada se perpetuó gracias a que su función más utilitaria facilita la convivencia y promueve el desarrollo de los grupos sociales. Lengua y cultura se implican mutuamente, así que la lengua debe concebirse como parte integrante de la vida de la sociedad[222]. La tradición oral se convirtió en el germen de las formas poéticas, permitió la propagación y pervivencia de las distintas culturas, y desarrolló la convicción de que la palabra, usada por bocas versadas, podía convertirse en un potente instrumento de poder.

1.3.2.1. La Tradición oral.

En las sociedades primitivas, mayoritariamente analfabetas, el lenguaje oral era el medio ideal para recordar el pasado, propagar la cultura y ensalzar las grandes hazañas de caza y guerreras. Para tal fin existían individuos especializados en memorizar las gestas para luego declamarlas en lugares y situaciones distintas. Tal como sucede hoy con los mass media, el papel de estos narradores iba más allá de la mera enumeración de unos hechos, pues al extender en el tiempo-espacio las ideas y cambios socio-culturales, contribuía a crear un sentimiento de identidad y grupo (origen de los actuales nacionalismos) entre los distintos clanes. [223]

Estos narradores épicos desarrollaron ciertos recursos mnemotécnicos que les permitían efectuar sus declamaciones con relativa seguridad.[224] El uso

[222] Op. cit., Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general,* pág. 15.

[223] Johann Gottfried Herder, el supuesto padre del nacionalismo europeo, hizo una observación similar en el siglo XVIII: "*Todos los pueblos analfabetos cantan e interpretan; cantan sobre lo que hacen y cuentan historias cantadas. Sus canciones son la memoria de sus gentes, el tesoro de su ciencia y de su religión*". Citado por Berlin, Isaiah, Vico and Herder, The Hogarth Press, Londres 1976, pág. 171.

[224] En su tesis titulada *L'épithète traditionnelle chez Homère* ("*El epíteto tradicional en Homero*") Parry analizó la función de epítetos épicos homéricos como "*Néstor, el viejo conductor de carros*", "*Aquiles el de los pies ligeros*" o "*Diomedes, domador de caballos*" y otros muchos que esmaltaban el texto y se repetían con intrigante regularidad, hasta el punto de que muchos críticos los consideraban interpolaciones que entreveraban el verdadero texto original. Para Parry tales epítetos poseían una función bien marcada como útiles de trabajo para el aedo o bardo cantor de los poemas, permitiéndole construir la narración a su gusto y al de los asistentes y, como sospechaba Eric Havelock, dándoles tiempo para ayudarles a recordar los pasajes.

reiterativo del epíteto, del ritmo, de la rima y la asociación y repetición de frases y palabras, fueron enriqueciendo las narraciones a medida que se transmitían oralmente de una generación a otra. Podemos suponer que acompañaban la narración oral con su particular lenguaje onomatopéyico y su exclusiva expresión corporal. Su personalidad y recursos propios harían de su interpretación una acción única e irrepetible, al estilo de las performances de hoy en día.

Muestra de la gran importancia que en nuestra sociedad ha tenido la narración oral, es el hecho de que las obras homéricas (paradigma de ese tipo de narración) consiguieron asentarse como la base del pensamiento, historia y cultura de todo occidente.

1.3.2.1.1. Las obras homéricas.

Las más antiguas obras literarias que se conservan en lengua griega son dos extensos poemas épicos escritos con métrica hexámetra: *La Ilíada* y *La Odisea*.

Homero y su lazarillo, de William Adolphe Bouguereau. Milwaukee Art Museum (1874).

Estas dos obras están tradicionalmente atribuidas al rapsoda griego Homero (VII a.C.), pero desde la misma época helenística existe un debate sobre si se trata de una persona real, o el nombre dado a uno o más poetas

Parry, Adam (editor), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford University Press, New York & Oxford 1987.

épicos orales que cantaban obras épicas tradicionales transmitidas desde los tiempos en que transcurre la acción de los poemas (en los alrededores del 1.200 a.C.).

Eludiendo esta interminable "cuestión homérica", podemos decir que la mayoría de los clasicistas están de acuerdo en que, hubiera un Homero individual o no, los poemas homéricos son el producto de una tradición oral transmitida a través de varias generaciones, y que era la herencia colectiva de muchos cantantes-poetas.

El análisis de la estructura y el vocabulario de *"La Ilíada"* y *"La Odisea"* muestra que los poemas contienen frases repetidas regularmente, incluyendo la repetición de versos completos. Milman Parry y Albert Lord señalaron que una tradición oral tan elaborada, ajena a las culturas literarias actuales, es típica de la poesía épica en una cultura exclusivamente oral. Parry afirmó que los trozos de lenguaje repetitivo (a los que llamó "*fórmulas*") fueron heredados por el cantante-poeta de sus predecesores y eran útiles para el poeta al componer.[225]

Estos mecanismos acompañarán la evolución de la tradición oral y seguirán desarrollándose durante la Edad Media, una época particularmente necesitada de la evasión que supone el disfrute de narraciones, poemas y canciones.

[225] La investigación (encabezada por los antes mencionados Parry y Lord) de las épicas orales en serbocroata y en lenguas turcas demostraron que largos poemas podían ser preservados con consistencia por culturas orales hasta que alguien se tomase la molestia de ponerlos por escrito. Ibídem.

1.3.2.1.2. Luces en la Edad Media. De Guillermo de Aquitania a Wagner.

La tradición oral europea continuó existiendo más allá de la caída del Imperio romano (año 476). Durante la turbia Edad Media (siglos V a XV) que le siguió, la "gran cultura" quedó prácticamente recluida en los monasterios cristianos, únicos lugares en que se cultivaba la escritura (en latín y de temática religiosa mayoritariamente). Pero en el exterior, la narración oral en lengua popular seguía viva e incluso consiguió, en algunos casos, dar el salto al medio escrito en forma de Cantares de Gesta como *El Cantar de Hibrelando* (s. IX), *El cantar de Roldán* (s. XI), *El Poema de Mío Cid* (s. XII) o *Los Nibelungos* (s. XIII), narraciones legendarias que giran en torno al ideal caballeresco propio de una sociedad feudal y militarista.

En el transcurso de la Edad Media, época tildada en nuestros tiempos, tal vez no muy acertadamente, de oscura y sombría, los narradores de epopeyas se reencarnaron por una parte en la humilde y popular figura del "juglar" (un intérprete multidisciplinar que practicaba la narración oral, la poesía, la música y hasta las artes circenses, pero que raramente componía poemas) y, por otro lado, en el más selecto y pudiente "trovador" (un poeta cantautor culto, de posición social elevada y capaz de componer y arreglar sus propias canciones-poemas).

Tras siglos de poesía anónima basada en la tradición oral, el XI será el siglo del trovador en Europa: "*el canto colectivo de la épica cede ahora a la voz personal; la anonimia se diluye y aparecen los nombres*"[226]. El trovador está considerado como el primer poeta con voz personal, compositor de nuevas melodías y fórmulas poéticas, autor de canciones destinadas a ser acompañadas por un arpa o un laúd. Sus nombres propios son Guillermo de Aquitania, Marcabrú, Jaufré Rudel, Guillén de Cabestany, Bernat de Ventadorn, Arnaut Daniel, Pere Vidal, etc.

[226] García-Posada, Miguel. *Poesía completa. Guillermo de Aquitania*. Sábado Cultural, ABC V, 7 de enero de 1984, http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1984/01/07/043.html

Guillermo IX de Aquitania,
Bibliothèque Nationale de France, MS cod. fr. 12473, siglo XIII.

A Guillermo de Aquitania (o Guillermo de Poitiers), se le considera el primer trovador conocido, y se conservan solo 11 poemas suyos. Casi escuchamos al movimiento DADA en la primera estrofa de su canto IV:

I
Farai un vers de dreyt nien:
non er de mi ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sobre chevau.

I
Haré un poema de la pura nada.
No tratará de mí ni de otra gente.
No celebrará amor ni juventud
ni cosa alguna,
sino que fue compuesto durmiendo
sobre un caballo.[227]

[227] De Aquitania, Guillermo. *Poesía Completa, Guillermo de Aquitania,* Canto IV, estrofa I, Edición de Luis Alberto de Cuenca, Ediciones Siruela, Madrid 1983, http://www.planck.com/Guilhem/guilhemindex.htm

Para ser conscientes de la importancia de este momento, debemos tener en cuenta que hasta el siglo XI, la poesía se escribía en latín, y era patrimonio exclusivo de la intelectualidad clerical y universitaria. Guillermo IX de Aquitania se convirtió en el primer poeta occidental que escribe en romance provenzal, lengua vulgar de la época, y "*desde ese momento la poesía, de ser privativa de unos pocos, pasa a ser patrimonio de cualquiera que esté ornado de gracia e ingenio, sin tener que estar, por ello, versado en la cultura latina*"[228]. Además, favorecido por su condición de noble, figura entre los grandes mecenas de la historia, habiendo apadrinado a numerosos juglares, trovadores, poetas, cantores y sabios de la época. Entre esos protegidos se encontraba el galés Blédri ap Davidor, bardo que introdujo en las literaturas románicas la leyenda de *Tristán e Isolda* que muchos siglos después serviría de inspiración para la obra maestra de Wagner: una ópera del mismo nombre que, merced a un acorde disonante situado en su preludio, anticipa el cambio de la música tonal hasta la atonalidad que revolucionaría la música en el siglo XX.[229]

1.3.2.1.3. De boca en boca.

Hasta la aparición de la escritura, la tradición oral fue el modo exclusivo de transmisión cultural de generación en generación. En casos como el del riquísimo refranero español o de la cultura aborigen australiana (libre de influencia externa hasta la llegada de los ingleses) esta tradición ha perdurado hasta nuestros días. A propósito de la tradición oral australiana encontramos este comentario de Trevor Jones:

> Puesto que todos sus conocimientos, creencias y costumbres –cuya conservación dependía de la observación ritual de la renovación de la naturaleza (y, así pues, de su propia supervivencia)- se manifestaban y se transmitían en forma de canciones sagradas, resulta lógico pensar que su música es la más antigua que existe en el mundo. Ya que no poseían escritura

[228] García Peinado, Miguel Ángel y Monferrer Sala, Juan Pedro, *De poesía y pornografía medievales. Dos muestras, dos ejemplos: Guillermo de Aquitania e Ibn Quzrnán. Thélérne,* Revista Complutense de Estudios Franceses, ISSN 1139-9368, número 13, 71-86, Universidad de Córdoba, 1998, pág. 73.
http://revistas.ucm.es/fll/11399368/articulos/THEL9898110071A.PDF

[229] Véase el apartado *1.3.1.4.4.3. Arnold Schoenberg* de este mismo trabajo.

ni notación, la tradición oral era la única forma de conservar e inculcar sus costumbres. Por ello, la música era un medio mnemónico esencial y, como tal, se le otorgó sumo poder, secretismo y valor.[230]

La entonación melódica y rítmica de las palabras ayuda en las culturas orales a memorizar las narraciones contenedoras de historias, cosmología, tecnologías, usos sociales, etc. La música mantuvo siempre un lazo íntimo con la tradición oral, probable herencia del chamanismo prehistórico. La palabra usada con sentido de la oportunidad, y acompañada o no de música, es un instrumento de poder. Desde los encantamientos del chamán primitivo hasta el uso actual de la palabra en la publicidad y propaganda, el ser humano nunca dejó de investigar el alcance de esa arma de influencia físico-psíquica.

1.3.2.2. Voz y poder.

Lo que el hombre adquiere, "*aprendiendo a hablar, es el mundo en el cual él vive en realidad, que el lenguaje le ofrece y en el cual aprende a actuar. Aprendiendo el nombre de una cosa, adquiere el medio de obtener esa cosa*".[231]

1.3.2.2.1. La magia de la palabra.

Pronto el ser humano adquirió cierta conciencia de que la palabra hablada es portadora de poder; de que aquel que domina la palabra domina el mundo, de que "*bajo la presión del ensalmo, las potencias superiores al hombre –dioses con nombre propio o daimones oscuros e innominados- se plegarían al deseo del ensalmador o de quienes creyentemente han recurrido a él"* [232] . Mc Luhan, en su libro *Contra-explosión*, hace una interesante observación que nos puede servir para comprender el tremendo potencial mágico que la palabra hablada desplegaba en las culturas prehistóricas:

[230] Trevor A. Jones, *Australia*. en Denis Arnold (comp.), *The New Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, Oxford, 1983, vol. I, pp. 117-179.

[231] Op. cit. Daix, Pierre, *Claves del Estructuralismo, "Estructuralismo y Lingüística, Una entrevista de Pierre Daix con Emile Benveniste*", pág.114.

[232] Opus cit. Laín Entralgo, Pedro, *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, pp.55-56.

EN UN
MUNDO PREALFABÉTICO
LAS PALABRAS NO SON SIGNOS.

> Evocan cosas directamente en lo que los psicólogos llaman espacio acústico. Por el solo hecho de ser nombrada, la cosa está simplemente allí. El espacio acústico es un campo dinámico o armónico. Existe en tanto persisten la música o el sonido. Y el oyente es uno con él, como con la música. El espacio acústico es el espacio-mundo del hombre primitivo. Aún su experiencia visual está muy subordinada a su auditorio y al mágico dominio en el que no hay centro ni margen ni punto de vista.[233]

Según la cosmología cristiana, el mundo tomó su forma a través de la palabra de Dios, del verbo. Explorando las mitologías paganas encontramos que el poder de la voz (y la música) se encarna en un personaje mítico que aparece ante nuestros ojos como un chamán maestro de chamanes: Orfeo, que "*fue a la vez mago, encantador, músico y catarta o purificador*"[234].

Laín Entralgo nos habla del Orfeo que con el tañido de su lira amansa aves y fieras, y que está presente en las más antiguas representaciones gráficas (entre ellas, una copa beocia de fines del siglo VI antes de Cristo). Se pregunta si fue la música y sólo la música el agente del poder mágico del fundador del orfismo, aquel movimiento religioso tan decisivo en la historia de la cultura griega.[235] Planteado de otro modo: en los primitivos encantamientos órficos, ¿careció de importancia la palabra? En su tesis sobre Orfeo, y refiriéndose a las fuentes consultadas, Francisco Molina opina "*que las palabras referidas al canto de Orfeo lo sitúan a medio camino entre el canto y la recitación*"[236].

[233] Mc Luhan, Marshall, *Contra*-explosión, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1969, pág. 79.
[234] Opus cit., Laín Entralgo, Pedro, *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, pág. 48.
[235] Ibídem, pág. 48.
[236] Opus cit. Molina Montero, Francisco. *Orfeo y la mitología de la música*, pág. 76.

Orfeo rodeado por animales.
Antiguo suelo de mosaico Romano procedente de Palermo,
Museo Archeologico Regionale di Palermo. Imagen de Giovanni Dall'Orto,

Nilsson lo tiene claro: "*la fama de Orfeo como gran cantor no se basa en su música, sino en los poemas que él declamaba acompañándose con la lira*"[237]. Es decir, que la fórmula operativa de los encantamientos mágicos de Orfeo fue el ensalmo, la *epodé*.

Entralgo nos aporta los diversos nombres con que se denominaba a esas fórmulas verbales de carácter mágico que la Grecia arcaica usó ampliamente desde los tiempos prehoméricos hasta el fin de la época helenística: *epodé* o "ensalmo", *thelkterion* y *kelema* o "hechizo", *paieon* o "pean", *apórreta* o "palabras secretas" y *teletaí* o "ritos iniciáticos".[238]

> Con uno u otro nombre, bajo una forma u otra, el ensalmo griego pretendía el logro mágico de cuanto el hombre necesita y no puede alcanzar mediante sus recursos naturales: tiempo favorable, amor a voluntad,

[237] Nilsson, M. P. *Geschichte der griechischen Religion, I*, p. 654. Munich, 1941, pág. 8.
[238] Op. cit., Laín Entralgo, Pedro. *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, pág. 63.

obediencia automática de otra persona, alteración preternatural del cosmos, curación de la enfermedad.[239]

El contenido de esas fórmulas fue muy diverso: himnos religiosos con el prestigio de su antigüedad, fragmentos de Homero o de Hesíodo, exclamaciones breves y hasta palabras ininteligibles. La sociedad griega, inventora del cientifismo, fue totalmente consciente del poder de la palabra, "*Sófocles, Eupolis, Gorgias y Eurípides sienten en sus almas y advierten en torno a sí que "hablar" –hablar bien- es a la vez saber y poder, hasta el punto que el bien hablante es equiparable a los hombres dotados de poderes mágicos, los epodoí o ensalmadores*"[240].

También Pitágoras fue de algún modo un chamán: utilizó mágicamente su música, pero lo hizo orientando su mente hacia lo que la música "*es*", y "*si concibió de manera primitiva y demónica las pasiones del alma y el hecho de la enfermedad, su inteligencia llegó por primera vez a formular –o cuanto menos preparar– una doctrina verdaderamente "científica" acerca de la enfermedad y las pasiones*".[241]

La suma de la creencia de la fuerza mágica del ensalmo o hechizo con la ciencia oratoria desarrollada en la Grecia antigua, introdujo el concepto de la "*palabra persuasiva*". A través de la persuasión, la palabra del hombre puede crear nuevas convenciones; puede por tanto, determinar el poder de las cosas. La palabra persuasiva cambia la realidad: "*con un cuerpo pequeñísimo y del todo invisible ejecuta las obras más divinas. Tiene, en efecto, el poder de quitar el miedo, remover el dolor, infundir la alegría y aumentar la compasión*".[242]

Y la audición de la poesía –Gorgias piensa, ante todo, en la tragedia: otro engaño justificable (frg. 23)- ¿no causa por ventura en el oyente "un

[239] Ibídem, pág. 55.
[240] Ibídem, pág. 66.
[241] Ibídem, pág. 80.
[242] Ibídem, pág. 90.

> escalofrío lleno de terror, una compasión que se derrama en lágrimas y un ansia vehemente que se complace en su propio dolor? (*EH*, 9).[243]

Antes de la aparición de la retórica de Aristóteles, Platón se pregunta por la esencia de los ensalmos capaces de curar el alma y, por boca de Tracio y de Sócrates, nos da una respuesta breve y clara: tales ensalmos son "*los bellos discursos*", *tous lógous eínai tous kaloús*. "*Mediante ellos nace en las almas templanza, sophrosyne, y, una vez engendrada y presente ésta, es fácil ya procurar la salud a la cabeza y al resto del cuerpo*".[244]

Platón se convirtió en el inventor de la psicoterapia verbal, una forma de sanación que comparte técnicas tanto con los primeros poetas y filósofos como con los artistas más experimentales de nuestros tiempos. Técnicamente empleada, la palabra actúa por lo que ella es, por la virtud conjunta de su propia naturaleza y la naturaleza del paciente, no por obra de ninguna potencia mágica.[245]

1.3.2.2.2. La magia perduró.

El poder de la palabra pasó de forma natural desde la magia chamánica hasta la ciencia retórica y psicológica, pero la poética lo mantuvo para siempre integrado en el ámbito artístico. Podemos apreciar la influencia que el chamanismo ha tenido en el arte observando el testimonio de artistas cercanos a nuestro tiempo: recordemos de nuevo que en las vanguardias de principios del XX, por ejemplo, tenemos en Hugo Ball a otro chamán de la palabra que escribirá textualmente:

> Hemos cargado la palabra con fuerzas y energías que nos permitieron volver a descubrir el concepto evangélico de la "palabra" (logos) como una compleja figura mágica.[246]

---

[243] Ibídem, pág. 94.
[244] Ibídem, pp. 112-113.
[245] Ibídem, pág. 123.
[246] Opus cit. Ball, Hugo. *La huída del tiempo,* pp. 133-134 (18.VI.1916).

No se limitará Hugo Ball a ser un chamán de la palabra, pues tanto en su actitud como responsable del Cabaret Voltaire como en los mínimos detalles con que cuidaba la teatralidad de sus representaciones, refleja continuamente esa similitud con el maestro chamán prehistórico:

> Por encima llevaba una enorme capa hasta el cuello, recortada en cartón, forrada de escarlata por dentro y de oro por fuera; estaba sujeta al cuello de tal manera que, subiendo y bajando los codos, podría moverla como si se tratara de unas alas. A esto había que añadir un sombrero de chamán con forma de chistera, alto, a rayas azules y blancas.[247]

A lo largo de la andadura de su "Cabaret Voltaire", Hugo Ball ejercerá de chamán de chamanes motivando y favoreciendo el surgimiento de una nueva forma de expresión fundamentada en el poder de la sonoridad de la palabra, denominada poesía fonética. Esta forma mantendrá sus vínculos con la tradición oral de la que sin duda es heredera, pero como se verá a continuación, esa oralidad será influenciada también por el medio que revolucionó la comunicación humana en Occidente: la escritura alfabética.

[247] Ibídem, pág. 137 (23.6.1916).

1.3.3. LA ESCRITURA.

> Un ojo por un oído.[248]

Con esta sucinta frase interpreta Mc Luhan la irrupción de la escritura alfabética en las sociedades humanas. Para él el alfabeto fonético establece una división tajante en cuanto a experiencia, "*dándole a quien lo emplea un ojo a cambio de un oído y liberándole del trance tribal de la magia resonante de la palabra*"[249]. Esta liberación transformó el pensamiento del hombre, la escritura alfabética creó al "*hombre civilizado*", al hombre racional. Tal vez hayamos pagado por ello un precio demasiado alto.

> El mundo del oído es más comprensivo e inclusivo que lo que jamás pueda serlo el mundo del ojo. El oído es hipersensible. El ojo es frío e indiferente. El oído sume al hombre en un pánico universal, mientras que el ojo, prolongado por la instrucción y el tiempo mecánico, deja algunos espacios y algunas islas libres de la incesante presión y reverberación acústicas.[250]

1.3.3.1. Del habla a la escritura.

La oralidad fue, durante largo tiempo, el único sistema de expresión de hombres y mujeres y también de transmisión de conocimientos y tradiciones, pero la aparición de la escritura alteró esta situación; "*la escritura nace sobre todo por la dificultad que significa para la memoria la retención de grandes segmentos*"[251]. Su origen se puede remontar al mismo surgimiento de las pinturas rupestres, tal y como nos sugieren Emilio y Alfredo Riaño:

---

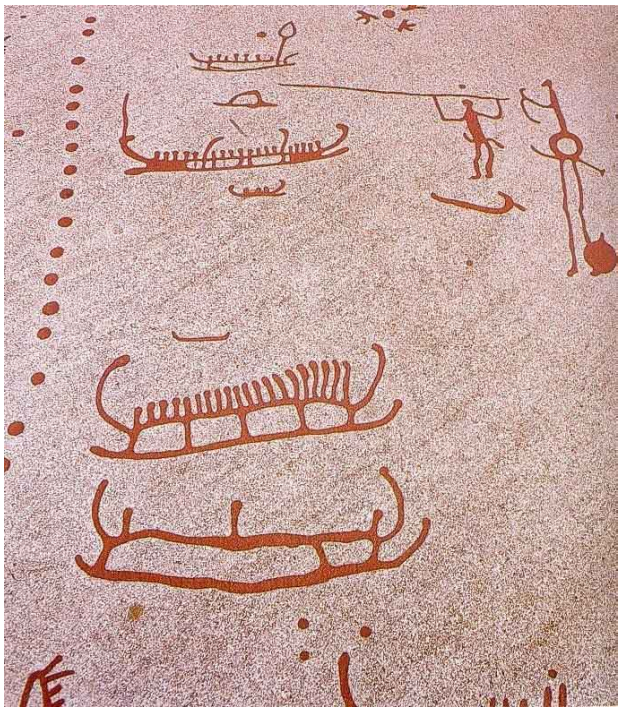
[248] Opus cit. Mc Luhan, Marshall. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, pág. 112.

[249] Ibídem, pág. 115.

[250] Ibídem, pág. 197.

[251] Álvarez Muro, Alexandra. *Análisis de la Oralidad: Una Poética del Habla Cotidiana*, en *Estudios de Lingüística del Español*, Volumen 15, Universidad de los Andes, Grupo de

El arranque de la escritura no es otro que el dibujo. Al progresar la Humanidad en su desarrollo aumentó su sociabilidad y el primitivo arte pictórico perdió en realismo, vigor y espontaneidad cuanto ganó en medio de expresión. Combinando figuras se determinaron conceptos y así se hicieron relatos gráficos de los que tenemos ejemplos en la pintura mural de las cuevas y piedras que citamos.[252]



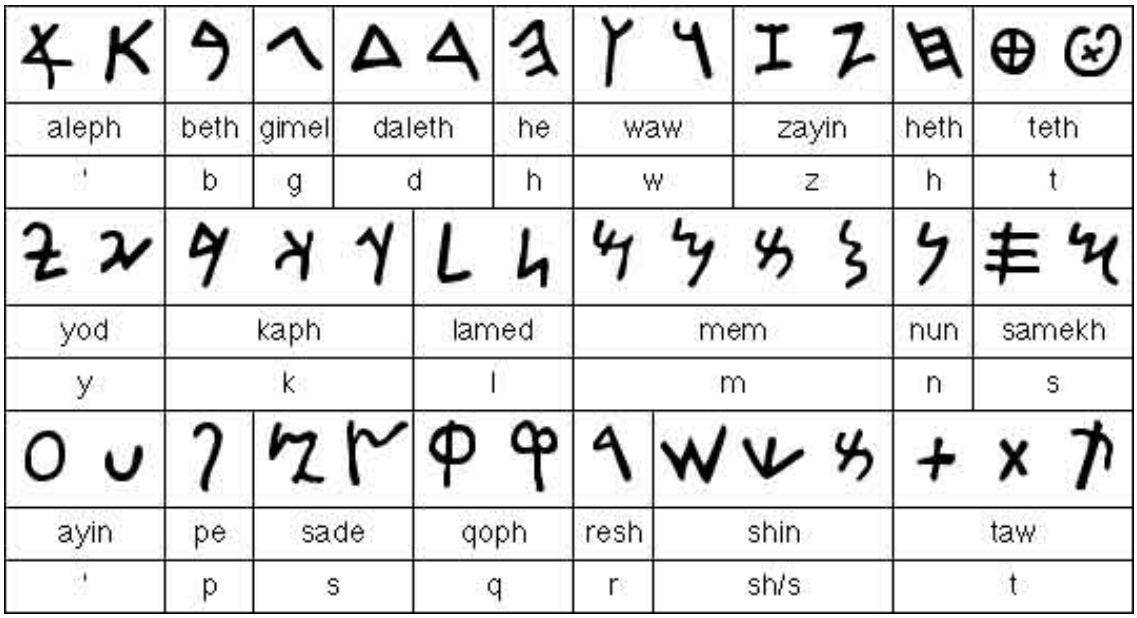
Petroglifo de Bohüslan, Suecia, Edad de Bronce.

Bartolomé Ferrando se refiere a la escritura como "*grafismo del alfabeto fonético*", resaltando la importancia de sus sonidos asociados, y piensa que su origen pudo ser "*la imitación de la forma externa propia de ciertos objetos naturales, o quizás por la gesticulación de los seres vivos; y, tras organizarse poco a poco entre ellos, se llegó a crear distinciones entre una idea y otra, simultáneamente asociadas a sonidos diferentes, formados éstos por la conjunción de sonoridades, propias de los fonemas que las constituían*".

Lingüística hispánica, Mérida, Venezuela, 2001. ISSN: 1139-8736. Depósito Legal: B-35784-2001 http://elies.rediris.es/elies15/

[252] Refiriéndose a las pinturas halladas en las Cuevas de Altamira (Cantabria), la de Cogull (Lérida), la de Pasiega (Cantabria) y sobre piedras encontradas en Bouslan (Suecia): Relaño, Emilio y Alfredo, *Historia Gráfica de la Escritura*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1949.

Al principio, los signos fueron sólo dibujos de objetos y su finalidad era referirse a esos objetos o expresar una idea fácilmente sugerida por su contemplación. Era la escritura pictográfica, o sea la escritura pintada tal como se empleó en las culturas babilónica, maya y china. Este tipo de escritura representa una prolongación del sentido visual para acumular el acceso a la experiencia. Más tarde el signo pasó a representar el sonido de la palabra correspondiente a ese objeto, y fueron los fenicios quienes por fin redujeron el número de signos a los estrictamente necesarios para representar los sonidos más simples que puede modular una garganta.



El Alfabeto fenicio es el alfabeto fonético más antiguo conocido.[253]

El alfabeto fonético, valiéndose solamente de unas pocas letras, fue capaz de abarcar todos los lenguajes. Sin embargo, este logro implicó la separación tanto de los signos como de los sonidos respecto a su significado semántico y dramático.[254]

[253] Apud http://educasitios.educ.ar/grupo1100/?q=node/75

[254] Op. cit., Mc Luhan, Marshall, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, pág. 119.

Desde su aparición, hace unos 3.000 años[255], la escritura alfabética (como transcripción gráfica de los sonidos de la lengua hablada) colocó a las palabras en un sistema que evitaba la pérdida de la información. El sonido se desvanecía para siempre pero, una vez fijadas mediante grafismos alfabéticos, las palabras e ideas podían resucitar mediante su lectura.

Esta relación entre voz, escritura e imágenes está presente en las reflexiones de muchos autores, como en la conocida cita de Voltaire "*la escritura es la pintura de la voz*", y en Walt Whitman cuando nos dice que "*lo hablado participa ya de la naturaleza escrita*".[256] Pese a que Paul Ricoeur expresa que "*el texto es un discurso fijado por la escritura",* que *"lo que fija la escritura es, pues, un discurso que se habría podido decir, es cierto, pero que precisamente se escribe porque no se dice"*[257], no debemos perder de vista que la escritura es un sistema secundario en el sentido de que la expresión oral existe sin la escritura, pero ésta no es posible sin la primera[258].

Porque el don de la escritura es también el dios de la muerte.[259]

1.3.3.2. El coste de la escritura.

El salto del habla al medio escrito abre un nuevo universo al mundo de la palabra, pero en el proceso se producen varias pérdidas.

---

[255] "*Que pene sin agua el que profane esta tumba...* maldice la inscripción más antigua en fenicio, madre de todos los alfabetos, con 3.000 años de antigüedad. Fue hallada en la tumba del rey Ahiram de Byblos, en Líbano (s. X a. C.) y descifrada completamente por Reinhard Lehmann, catedrático de la Universidad Gütenberg." Fuente: Villapadierna, Ramiro, ABC, 27 de junio de 2005. En disponibilidad Web:
http://www.abc.es/abc/pg050627/prensa/noticias/Cultura/Cultura/200506/27/NAC-CUL-068.asp

[256] Régis Durand en Portelli, A. *Il testo e la voce*, Manifestolibri, Roma, 1992, pág.20.
Citado por: Minarelli, Enzo en: *La voz triunfante.* Revista Digital Universitaria, 10 de enero 2008, Volumen 9, Número 1, ISSN: 1067-6079, pág. 7.

[257] Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2006, p. 128.

[258] Ong, Walter J. *Oralidad y escritura*, Tecnologías de la palabra, Fondo de Cultura Económica, México 1987.

[259] Benoist, Jean-Marie, *La Géometrie des poètes metaphysiques* (texto inédito) Citado por: Derrida, Jacques. *Cada vez única, el fin del mundo*. Ed. Pre-Textos, Valencia 2005, pág. 121.

Para Barthes[260], son tres las pérdidas principales: la "*inocencia*[261]", el "*rigor de nuestras transiciones*[262]" y esas "*migajas del lenguaje*" que constituyen la función fática del lenguaje; es decir, perdemos "*mensajes intelectualmente vacíos cuya única función es de alguna manera enganchar al otro*" [263]. También Hugo Ball fue consciente de esta pérdida:

> La recitación en voz alta se ha convertido para mí en la piedra de toque de la bondad de un poema, y he aprendido (gracias a la tarima) hasta qué punto es problemática la literatura de hoy, es decir, ha sido cuidadosamente pensada en el escritorio y producida para la lente del coleccionista, en lugar de para los oídos de personas vivas.[264]

La duda sobre la idoneidad del uso de la escritura frente a la oralidad viene realmente de antiguo. Ya en el Fedro de Platón, durante un monólogo que éste pone en boca de Sócrates, encontramos unas palabras intercambiadas entre Theut, dios egipcio, y el rey de Egipto Thamus, sobre la utilidad de las diversas artes. Theut denomina al arte de la escritura "*fármaco de la memoria y de la sabiduría*", mientras que Thamus es crítico con esa idea: para él la escritura no conducirá a un reforzamiento de la memoria, sino más bien a un debilitamiento de la misma.

> Porque es olvido lo que producirán [las letras] en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de los caracteres ajenos, no desde dentro,

---

[260] Op. cit., Barthes, Roland, *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*, pp. 9-10.

[261] "*...al rescribir lo hablado nos protegemos, nos vigilamos, censuramos, tachamos nuestras tonterías, nuestras suficiencias (o nuestras insuficiencias), nuestras vacilaciones, nuestras ignorancias, a veces incluso nuestras averías*". Ibídem, pág. 9

[262] "*Cuando hablamos, cuando exponemos nuestro pensamiento a medida que el lenguaje lega a él, creemos útil expresar en voz alta las inflexiones de nuestra búsqueda; por eso hay en nuestra habla pública tantos* ***peros*** *y* ***pues****, tantas correcciones o denegaciones explícitas que la escritura economiza tan a menudo*". Ibídem, pág. 10

[263] "*Cuando hablamos queremos que nuestro interlocutor nos escuche; despertamos entonces su atención por medio de interpelaciones vacías de sentido (del tipo* ***hola, hola, ¿me escucha usted bien?****)",* Ibídem, pág. 10

[264] Opus cit. Ball, Hugo, *La huída del tiempo,* pág. 110 (2. III.1916)

> desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio.[265]

Y es que este sistema encerraba una perversión que a la postre colocó al lenguaje hablado en una posición de servidumbre respecto al escrito. "*La tradición nos desvía a considerar la escritura como básica y primaria cuando en realidad es la oralidad lo básico y fundamental*"[266].

> La escritura toma el lugar del sistema en la mente de algunos investigadores y no se sitúa en el lugar que le corresponde, es decir, como una de las facetas del habla. De modo que, la escritura, por estar despojada de una serie de características que provienen del sonido, como son por ejemplo la entonación, el ritmo, las pausas y otros que forman parte del sistema de la lengua, se interpreta como lo perfecto, y la oralidad en lo imperfecto, problemático y difícil de estudiar. [267]

Y más: al confiar a la escritura la supervivencia de las palabras, conseguimos inmortalizar tanto su forma como su contenido conceptual (significante y significado saussirianos), pero perdemos la valiosa información que nos aporta la calidad del sonido con su tono y timbre, así como las emisiones no verbales (miradas, gestos, etc.) e incluso el ruido (que nos provoca una cierta incertidumbre acerca de la correcta recepción del lenguaje). Como nos argumenta Padilla García, la emisión de información de un ser humano es continua, "*los estímulos comunicativos son un conjunto heterogéneo en el que, además de los sonidos, debemos incluir cientos de mensajes que los participantes conversacionales comunican con sus gestos,*

---

[265] Platón, *Diálogos* (Tomo III): *Fedón, Banquete,* Fedro, traducción, introducciones y notas por C. García Gual, M. Martínez y E. Lledó, Gredos, Madrid 1992, *Fedro*, 274a-275a

[266] Op. cit., Álvarez Muro. Alexandra, *Análisis de la Oralidad: Una Poética del Habla Cotidiana*, pág. 9.

[267] Ibídem. Pp. 13-14.

con sus ojos o con su olor".[268] Expresado con las palabras de Gadamer: "*la escritura significa, en cada caso, la pérdida de la inmediatez del hablante*".[269]

"Según Blanche Benveniste el partir de la escritura, para estudiar la oralidad, permitió que se arrastrara la tradición de la lengua escrita a la lengua oral"[270]. Lo que nació como un sistema para preservar la información, se transformó en un férreo guardián del lenguaje. La información se perpetuaba mediante un código escrito, y cualquier cambio en ese código suponía su desvirtualización o pérdida. Las palabras debían de fijarse mediante normas y permanecer sin cambios sustanciales para toda la eternidad, "*embalsamamos nuestra palabra como a una momia, para hacerla eterna*", decía Barthes[271]. La lengua escrita dictaba a la voz como debía realizar sus sonidos, le explicó cómo estructurarse e incluso en algún momento le impuso lo que debía de comunicar. Poco a poco la letra se apoderó del habla; los poseedores del código de la escritura pasaron a ser más poderosos que los que no lo tenían, pues estos últimos no tenían acceso a la información que se transmite por vía escrita. La lengua escrita, un privilegio de clases con cierta cuota de poder, fue ganando prestigio mientras la lengua hablada, se relegaba a un discreto y "vulgar" segundo plano.

> La distancia social que existe entre oralidad y escritura podría entenderse como un tipo de diglosia entre estas dos formas, de una situación de bilingüismo estable en la que un mismo grupo comparte dos códigos, uno de los cuales tiene un estatus sociopolítico inferior; el código alto cumple entonces

[268] Padilla García, Xose Antonio. *Del oyente receptor al oyente combatiente*. ELUA. Estudios de Lingüística. N. 18 (2004). ISSN 0212-7636, pp. 213-230
En http://hdl.handle.net/10045/6138

[269] Gadamer, H.G. *Persuasività della letteratura*, Ancona, Transeuropa, 1988, pág.57.

[270] Blanche-Benveniste, Claire. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Gedisa, Barcelona 1998.
Citado por: Op. cit. Álvarez Muro. Alexandra. *Análisis de la Oralidad: Una Poética del Habla Cotidiana*, pág. 19.

[271] Op. cit., Barthes, Roland. *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*, Pág. 9.

las funciones de gobierno, educación, religión, etc. y el bajo queda relegado al hogar, a la familia y a los amigos.[272]

Sin embargo, la lengua oral no es menos estructurada ni menos organizada que la escrita. Halliday llega a afirmar: "*Contrariamente a lo que piensa mucha gente, la lengua hablada es en su totalidad, más compleja que la lengua escrita en su gramática y la conversación informal y espontánea es, gramaticalmente, la más compleja de todas*"[273].

Mc Luhan piensa que la escritura permite que el intelecto se desprenda de una realidad inmensamente más amplia. Con la escritura, el hombre pierde también cierta conexión empática con la realidad. Lo que es rápido e implícito en la palabra hablada, es desmenuzado en secuencia por la palabra escrita.

> Pero la palabra escrita tiende a ser una especie de acción separada o especializada en la que hay muy poca oportunidad o necesidad para la reacción. El hombre instruido o la sociedad letrada adquieren el enorme poder de actuar en cualquier cuestión con un considerable desprendimiento respecto a los sentimientos o implicaciones emocionales que puede experimentar el hombre o la sociedad sin instrucción.[274]

Aproximándose a una visión poética de la lengua oral, Mc Luhan acepta al lenguaje (en cuanto es prolongación o exteriorización de todos nuestros sentidos a la vez) como la forma de arte más rica del hombre, pero al tiempo considera que cuando entra en acción, lo hace, casi como sucedió en Babel, "*para separar a los hombres unos de otros y al género humano del inconsciente cósmico*"[275]. El futuro de nuestra sociedad, tras los avances en traducción inmediata con medios informáticos, pasaría según él por "*el*

[272] Op. cit. Álvarez Muro, Alexandra. *Análisis de la Oralidad: Una Poética del Habla Cotidiana*, pág. 30.

[273] Halliday, M.A.K**.** *Spoken and written language*. University Press, Oxford 1985/1989, pág. 47. Citado por: Op. cit. Álvarez Muro, Alexandra, *Análisis de la Oralidad: Una Poética del Habla Cotidiana,* pág. 22.

[274] Op. cit., Mc Luhan, Marshall, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, pág. 109.

[275] Ibídem, pág. 110.

prescindir de los lenguajes prefiriéndoles una conciencia cósmica general que muy probablemente podría ser el inconsciente colectivo en el que soñaba Bergson"[276] .

La lengua escrita, contra lo que pudiera parecer, es en realidad incapaz de transcribir toda la complejidad informativa de la lengua oral. La palabra escrita fonéticamente "*sacrifica mundos de significado y percepción que eran proporcionados por formas tales como el jeroglífico y el ideograma chino*"[277]. Esta pérdida, lejos de perjudicar a la poesía, la catapulta a nuevos territorios: "*una vez abolido el sentido, todo queda por hacerse, puesto que el lenguaje continúa*" [278] . Será la poesía experimental la que al percatarse del anquilosamiento de la escritura poética, la rescate recurriendo al valor puro de los signos y sonidos, a la magia empática que la palabra tuvo en sus orígenes preliterarios.

[276] Ibídem, pág. 111 [en esta cita se refiere a la obra *Evolución creadora,* del filósofo francés Henry Bergson].
[277] Ibídem, pág. 115.
[278] Op. cit., Barthes, Roland, El grano de la voz: entrevistas 1962-1980, pág. 103.

1.3.4. EL RETORNO A LA POÉTICA DE LA CUEVA.

La sonoridad de voz humana ha sido la auténtica música de fondo de la humanidad; la que nos ha acunado, la que nos ha instruido, reñido, molestado, insultado, halagado, hechizado.... Muy largo ha sido su viaje desde aquel su primer resuene en la oscuridad de las cavernas. Durante esa odisea, aquellos sonidos se sumergieron en remolinos que multiplicaban su diversidad, descubrieron revolucionarias variaciones fonéticas y con ellas conquistaron nuevas formas y combinaciones que al asociarse con distintos objetos, acciones, conceptos, etc. dieron lugar a esos entes fonéticos que conocemos como “palabras”.

Con el transcurso del tiempo la narración épica oral fue desarrollando ciertas características formales del habla (ritmo, repetición, prosodia) y, tras evolucionar ese mismo lenguaje en el medio escrito, por fin en el siglo XX los nuevos chamanes de las vanguardias, en un retorno virtual a la poética de la cueva, despegaron los signos del papel para renacer como lo que hoy llamamos poesía experimental: una forma de arte que nace del lenguaje oral, que utiliza los recursos visuales del lenguaje escrito, y que no tiene reparos en recurrir a cualquier otro aspecto del arte y del conocimiento para lograr sus objetivos expresivos.

1.3.4.1. El chamán y la siesta del fauno.

El rastreo histórico del mito del fauno ejemplifica las variadas vías que la voz del chamán es capaz de tomar en su afán de permanecer presente en nuestra sociedad. En un largo proceso, la cultura cavernícola evolucionó en occidente hasta transformarse en la cultura grecolatina, la cimentación de nuestra sociedad actual. Su mitología resultará tema de inspiración recurrente de la cultura renacentista y, tendrá una presencia constante hasta nuestros días.

Partiremos desde la Roma clásica de Ovidio en el I a. C. En sus obras *Fastos* (V. 99), *Heroidas* (IV. 49) y *Las metamorfosis* (VI. 392), Ovidio describe

a los *Faunos* como genios del bosque alegres y caprichosos parecidos a los *sátiros* griegos, dotados de cuernos, con aspecto humano de cintura para arriba, de cabra en su parte inferior y con un miembro viril siempre erecto.

Se puede interpretar el personaje del fauno como una evolución pastoril de aquel chamán prehistórico que se cubría con pieles y huesos de animales para atrapar su poder; ya no es la piel del bisonte, ni del oso, alce o león de las cavernas, todos ellos animales poderosos; el animal elegido ahora es una cabra, más acorde con el universo bucólico y lúdico que el fauno simboliza.

Chamán de Trois Frères, pintura rupestre del Santuario de Trois-Frères.(Montesquieu-Auvantès, Ariege) y *Sátiro*, mosaico bizantino de la Basílica oriental, Gaser Libia.

Son muchas las representaciones de esta criatura que se han realizado hasta nuestra era[279] pero por cuestiones de brevedad, saltaremos hasta finales del XIX para detenernos en Stéphane Mallarmé, el gran inspirador de la poesía experimental moderna. Unos años antes de publicar su revolucionario *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), Mallarmé publicó un poema bucólico titulado *La siesta de un fauno* (*L'après-midi d'un faune*), teñido de una estética orfista e impresionista. Aquel poema recoge el tema mítico del *Fauno*

[279] Una de las últimas recreaciones de este ente la podemos contemplar en la película *El Laberinto del Fauno* del director Guillermo del toro, 2006.

transmitido por los clásicos griegos y romanos, y lo transforma en un cuadro inundado por sonoridades y colores.

> Cuando señaló el arte un elegido fauno
> .... no lo abandona ya.
> Resuena en el vicio inútil, retrocede.
> Y la impotencia huyendo en crepúsculo vil
> cantará los pesares en su labio, fatal,
> los inertes despojos del poema nativo.[280]

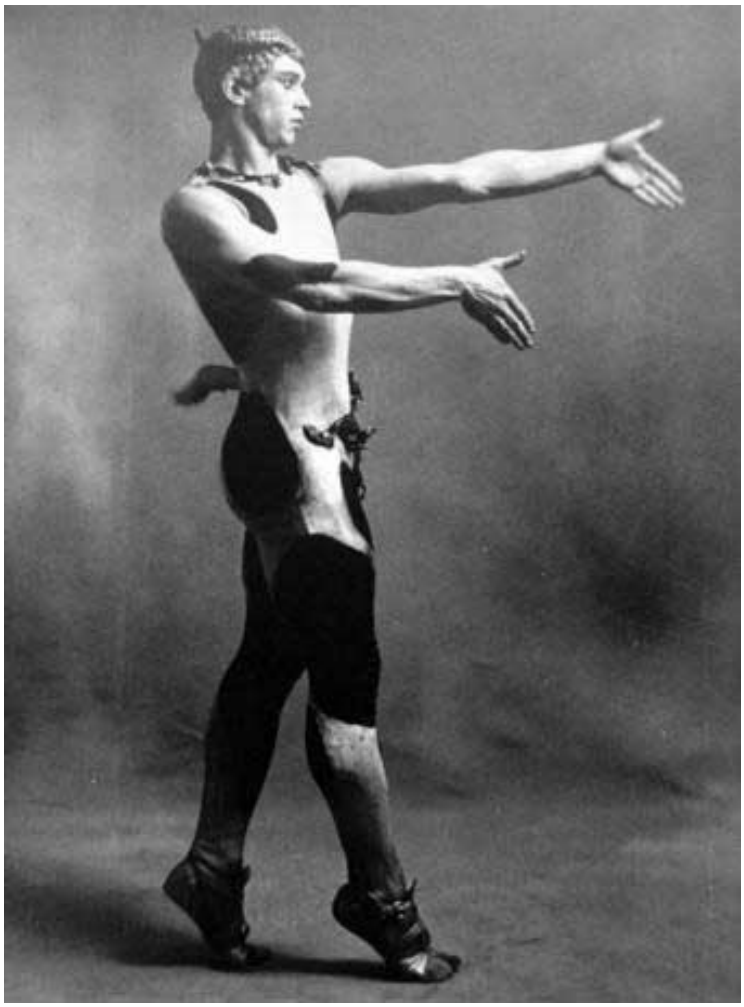
Edgard Manet, el artista que cambió el curso de la pintura, ilustrará su primera edición (1876).

La siesta del fauno, Manet.

Claude Debussy, el renovador de la música tonal utilizará el poema como inspiración para su composición *Preludio a la siesta de un fauno*

[280] Mallarmé, Stéphane, *La siesta de un fauno, versión para la escena*, Trad. Ricardo Silva-Santisteban, edición electrónica de elaleph.com, 1999, pág. 31.
http://www.paginadepoesia.com.ar/escritos_pdf/Mallarme_siestadefauno.pdf

(*Prélude à l'après-midi d'un faune*) estrenado en 1894. Y Por fin Vaslav Nijinsky, el bailarín y coreógrafo que "*descubrió que en el aire hay columpios secretos*"[281], estrenó en 1912 su coreografía *La siesta de un fauno*, con música de Claude Debussy.



Nijinsky caracterizado como fauno.

[281] Cortazar, Julio, *Louis enormísimo cronopio*, artículo editado en el libro *La vuelta al mundo en ochenta mundos*, Tomo II, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2000, pág. 14.

1.3.5. RECAPITULACIÓN.

Podemos trazar un paralelismo entre aquellos inicios del arte en la era preliteraria y la larga explosión interdisciplinar que, despertando en los albores del siglo XX, propuso una nueva forma de creación más cercana a la vida que quebrara el anquilosamiento de los siglos anteriores.

La chispa creativa encendida por el chamán junto a las pinturas de las cavernas, saltó al mundo exterior en forma de lenguaje oral para extender su cultura. En el camino, la tradición oral dio lugar a la narración poética, que al pasar al medio escrito adoptó también características visuales.

Con la alfabetización, la escritura poética cobró protagonismo en la cultura más oficialista, relegando al arte oral a un papel secundario de mero entretenimiento. Esto causó que la gran cultura olvidara la magia del sonido de la voz, que pese a todo consiguió sobrevivir en los ambientes más populares y en las manifestaciones religiosas. Las artes sonoras (teatro, poesía, música) se amaneraron bajo el dictado de la escritura hasta llegar a un callejón sin salida a finales del siglo XIX, época en la que el *nonsense* y el *simbolismo* comenzó a poner en jaque el estado del arte establecido.

En el próximo capítulo veremos como las vanguardias de inicios del XX incendiarán el lenguaje rescatando de sus rescoldos los signos gráficos y sonoros, que se convertirán en la materia ideal para la estructuración de sus piezas poéticas. En este proceso deconstructivo, las distintas disciplinas artísticas comenzarán a mezclarse y a crear formas inéditas hasta ese momento, dejándose contaminar sin pudor por los sucesos más cotidianos de la vida.

La llama experimental que se crió con las vanguardias y maduró con el letrismo, concretismo y el movimiento fluxus, está en estos momentos impregnando todo el arte actual. Tanto en los ritos oficiados por los artistas-chamanes de la prehistoria como en los eventos artísticos contemporáneos, la frontera entre las artes, e incluso la frontera entre el arte y la vida, simplemente no existe.

1.4. LA DESEMANTIZACIÓN DE LA PALABRA

El lenguaje disfraza el pensamiento.

(Ludwig Wittgenstein)[282]

La palabra llegó hasta finales del siglo XIX repleta de significados (semántica) que pretendían expresar el contenido del pensamiento humano, pero en los albores del XX, los artistas más innovadores se permitieron dudar de su efectividad como medio de expresión total. En pocos años, una sucesión de experimentaciones poéticas, cruzadas con conceptos extraídos del nuevo contexto cultural y social, dieron lugar a nuevas formas en las que el significado implícito a las palabras perdió protagonismo en favor del signo que las representaba. La poesía experimental sonora, fonética y visual se abriría paso entre las letras que habían edificado el lenguaje, creando nuevos espacios artísticos que a menudo remitían al chamanismo más prehistórico.

A esa emergencia del signo sonoro y gráfico antepuesto a su contenido semántico la denominamos "desemantización de la palabra". Cuando los significados han caducado, se hace necesario renovarlos (como harán primero los poetas románticos y después con más ahínco los futuristas) o eliminarlos (tarea llevada a cabo con gran eficacia por el movimiento Dadá y los artistas que le sucedieron).

Tras miles de años comunicándonos con la palabra, Ferdinand de Sassure nos descubrió que ésta consiste en la asociación de un *significante* (imagen acústica o gráfica) y un *significado* (cosa o concepto)[283]. Hablar del valor semántico de la palabra significa, según Saussure, introducirnos con intensidad en la relación entre lenguaje y pensamiento, pues es un proceso psíquico lo que relaciona "*los hechos de conciencia, que llamaremos conceptos*

[282] Opus cit. Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*. 1973, (4.002) pág. 69.
[283] Op. cit, Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General.*

con las representaciones de los signos lingüísticos o imágenes acústicas que sirven a su expresión"[284]. Es decir: al referirnos a una comunicación semántica estamos hablando de una acción que no es inherente al signo sino que nace de una actividad humana, la de relacionar simbólicamente esos signos con objetos, conceptos, etc.[285]

Podemos afirmar que prácticamente toda la literatura y poética occidental anterior a las vanguardias del siglo XX fue realizada con un material lingüístico en el que el *significante* adquiría el papel de actor secundario. La parte relevante de la palabra era el *significado*, es decir: aquello que pretendía expresar, los juegos semánticos y sintácticos que se establecían entre los conceptos representados por aquellos signos. El signo era simplemente el medio ineludible que había que usar para transmitir la información; a veces se valoraba como un hermoso ornamento (caligrafía, tipografía, timbre de la voz) y, puntualmente, como un recurso potenciador de la fuerza expresiva de las palabras (la voz en la narración oral, el recitado o el teatro; el tamaño y su calidad en la escritura o tipografía).

Firma del compositor romántico Frederick Chopin,
un auténtico poema visual caligráfico.

[284] Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General.* Ediciones Akal S.A., Madrid 2009, pág. 39.

[285] Esta idea se puede encontrar más argumentada en Guijarro, José Luis, *El Proceso Comunicativo*, Anales de la Universidad de Cádiz VII-VIII, 1990-1991, pp. 267-279.

La palabra es un signo (gráfico o sonoro), dotado de un significado asociado, que forma parte de un sistema complejo de comunicación cuyo sentido más utilitario es facilitar el intercambio de información dentro de las sociedades humanas. Pero ¿es imprescindible la existencia de ese significado asociado en el proceso comunicativo? La poesía experimental se planteó esta cuestión esencial para el empleo expresivo de las palabras. Ya en 1897, como Fernando Millán nos recuerda, Mallarmé llegó a decir que "*la poesía se hace con palabras, no con ideas*."[286]. Despojar a las palabras de su significado semántico (ideas) se convirtió en el objetivo de las experiencias vanguardistas que buscaban una comunicación basada en el empleo del signo (*significante*) puro.

Anticipándose a la idea de que "*el medio es el mensaje*" de Mac Luhan[287], la poesía experimental gestada a partir del "*coup de dés*" de Mallarmé[288] y el "*kikakoku ekoralaps*" de Paul Scheerbart[289], entiende que los medios usados por el lenguaje (la voz, la escritura y la expresión no verbal) poseen unos valores formales y expresivos autónomos del significado semántico por ellos transmitido. En este capítulo intentaremos descubrir los entresijos de ese proceso de desemantización de la palabra que posibilitó a lo largo del siglo XX una auténtica catarata de innovaciones poéticas[290].

[286] Millán, Fernando, *Campal, Boso, Castillejo. La escritura como idea y transgresión*. Conferencia pronunciada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, dentro de *Proposta. Festival Internacional de poesies+polipoesies* el día 14 de diciembre del año 2.000.

[287] Mc Luhan, Marshall, *Contra-explosión*, Versión castellana de Isidoro Gelstein, Editorial Paidós, S.A.I.C.F., Buenos Aires 1969, pág. 63

[288] Stephane Mallarmé publicó su revolucionario poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* en 1897.

[289] Considerado "Dadá antes de Dadá", el poema *Kikakoku ekoralaps* fue publicado por Paul Scheerbart en su libro *Ich liebe dich*, y constituye, al decir de Huelsenbeck, el auténtico punto de partida de la poesía fonética. Op. cit., Ferrando Colom, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*, 2000, pág. 65.

[290] Nos referimos a los sucesivos movimientos del futurismo, dadaísmo, zaum, ultraísmo, surrealismo, letrismo, postismo, ultraletrismo, concretismo, fluxus, etc. así como a los francotiradores que sin filiación clara han contribuido a la evolución del arte poético contemporáneo.

1.4.1. LENGUAJE Y COMUNICACIÓN.

El lenguaje es básicamente un medio de comunicación, un sistema codificado de transmisión de cultura que comienza en el mismo momento en que iniciamos su adquisición. El lingüista Emile Benveniste considera que el lenguaje está instalado en el seno de la cultura en que nace el hombre, pues "*todo niño y en todas las épocas, tanto en la prehistoria más lejana como en la actualidad, necesariamente aprende con la lengua los rudimentos de una cultura*"[291]. Se intuye en esta proposición la importancia del valor semántico del lenguaje para que este tipo de comunicación sea posible, pero también creemos que da a entender que el mero aprendizaje de sus formas ya constituye un elemento cultural, con lo que cualquier uso posible de ese elemento (con sentido semántico o sin él, tal y como ocurre frecuentemente en la poesía experimental) se transforma en un hecho completo de comunicación.

En efecto, basándose en la definición de la comunicación clásica de C. Cherry[292], José Luis Guijarro[293] define la comunicación como "*el proceso manipulador de signos mediante el que se intercambian mensajes entre los individuos de una sociedad*", y luego nos observa que en la literatura poética el énfasis recae, más que en el mensaje, en la forma peculiar del signo. Será el signo precisamente el gran protagonista que emerja en el lenguaje poético una vez éste se libere de las férreas cadenas de la semántica.

[291] Opus cit. Daix, Pierre. *Claves del Estructuralismo, "Estructuralismo y Lingüística, Una entrevista de Pierre Daix con Emile Benveniste"*, pág.114.
[292] Cherry, C., *On Human Communication,* M.I.T. Press 1959, pág. 303.
[293] Op. cit Guijarro, José Luis, *El Proceso Comunicativo*.

1.4.2. LENGUAJE Y LINGÜÍSTICA.

Introduciéndonos un poco en la búsqueda de una descripción más puramente lingüística acerca de la naturaleza del lenguaje, hallamos dos concepciones tradicionalmente polarizadas:

a) La primera considera al lenguaje como un código arbitrario adquirido culturalmente. De los escritos de Ferdinand de Saussure y de filósofos tan influyentes como Francis Bacon y Ludwig Wittgenstein parece deducirse que el lenguaje es una serie de convenciones establecidas en forma consciente por los miembros de una comunidad [294] . Bacon, por ejemplo, piensa que "*los hombres conversan por medio del lenguaje, pero las palabras se forman a voluntad de la mayoría"* [295] . Por su parte, Saussure matiza esta acepción en su *Curso de lingüística General* y nos dice que se trata de un sistema de signos convencional pero luego internalizado y alojado "*en el cerebro del hablante*", y que los hablantes no pueden modificar por su propia voluntad.[296]

b) Las ideas más modernas hablan del lenguaje como algo consustancial al ser humano. Noam Chomsky, fundador de la lingüística generativa, sostiene la posición de que el lenguaje es un sistema de conocimiento innato, en el que muy poco influye el contacto con otros seres humanos.[297]

Pese a las diferencias aparentemente irreconciliables entre esas dos posiciones, el mismo Chomsky acepta que "*la persona que ha llegado a saber una lengua ha internalizado un sistema de reglas que relacionan el sonido y el sentido de un modo determinado*", y esto le hace coincidir con la concepción

[294] Ciapuscio, Guiomar Elena y Kornfeld, Laura Malena, *Psicolingüística*, En disponibilidad Web: http://aportes.educ.ar/lengua/nucleo-teorico/recorrido-historico/-introduccion/introduccion_6.php

[295] Bacon, F. *Novum organum* en *The Physical and Metaphisical Works of Lord Bacon*, (traducción de J. Devey), Londres 1853, vol I, XLIII

Apud op. cit, Reyes, G. *La pragmática lingüística*, pág. 13.

[296] Op. cit, Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General,* pág. 46.

[297] Opus cit. Chomsky, Noam. *El lenguaje y el entendimiento*, pág. 119.

sausseriana del lenguaje que nos interesa: "*la lengua es el depósito de las imágenes acústicas y la escritura la forma tangible de esas imágenes*"[298].

Y ya que hemos arribado hasta la escritura, citemos a Jacques Derrida cuando nos recuerda que esa definición estructural de la escritura fonética hecha por Saussure, fue anticipada por Aristóteles:

> Recordemos la definición aristotélica: "*Los sonidos emitidos por la voz son los símbolos de los estados del alma, y las palabras escritas los símbolos de las palabras emitidas por la voz.*" Saussure: "*Lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos;* ***la única razón de ser*** *del segundo es la de* ***representar*** *al primero*" (Clg. p. 72. La bastardilla es nuestra.)[299]

[298] Op. cit, Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General,* pág. 42.
[299] Derrida, Jacques. *De la gramatología*, Siglo XXI, México 1988. Pág. 41.
En disponibilidad Web: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/saussure_1.htm

1.4.3. EFECTIVIDAD DEL LENGUAJE EN EL PROCESO COMUNICATIVO.

> El mundo sólo funciona por el malentendido. Gracias al malentendido universal todo el mundo está de acuerdo. Porque si, por alguna desgracia, la gente se comprendiera, no podría jamás estar de acuerdo.[300]

Si tomamos como cierta esta aseveración de Baudelaire, probablemente debiéramos buscar el origen de esos malentendidos que nos permiten entendernos en la presencia del hecho semántico, en el inexacto intercambio de mensajes y significados que se produce a través del lenguaje.

El origen fundamental de las ideas que transformamos en lenguaje son "*los estímulos recibidos de la naturaleza que, como sabiamente puntualiza Colin Cherry, 'no son imágenes de la realidad, sino que constituyen el material a partir del cual construimos nuestros modelos personales*"[301]. Al diferir esos modelos de una persona a otra nos encontramos con que la concepción de la realidad es única en cada ser humano, y por tanto también lo es su expresión a través del lenguaje. Además, el oyente está sujeto a las probabilidades condicionales del contexto capaces de alterar el sentido del la comunicación. La suma de estos factores nos da la convicción de que "*para el receptor, el mensaje ofrece muchas ambigüedades que eran inequívocas para el emisor*"[302].

Parece pues increíble que seamos capaces de comunicarnos si cada uno de nosotros entiende el lenguaje de una manera diferente. Bacon fue muy

---

[300] Baudelaire, Charles, *Mon coeur mis à nus,* apud *op. cit,* Reyes, G. *La pragmática lingüística*, Montesinos, Barcelona 1990, pág. 70.

[301] Cf. W. Meyer-Eppler, *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie* (Berlin, Göttingen y Heidelberg: Springer Verlag, 1959), pág. 62.

Citado por Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general,* Seix Barral, Barcelona 1975, pág. 84.

[302] Opus cit. Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, pág. 88.

consciente de la profunda inoperancia de las palabras para conseguir una comunicación real:

> [...] de la mala o inepta constitución de las palabras surge una portentosa obstrucción de la mente. Ni tampoco las definiciones y explicaciones con que los eruditos tratan de guardarse y protegerse son siempre un remedio, porque las palabras violentan la comprensión, arrojan a la confusión y conducen a la humanidad a innumerables y varias controversias y errores.[303]

El mismo Wittgenstein optó por la renuncia a la palabra, pero no porque ya no tuviese nada que decir, sino porque ésta ya no le servía, como explica Steiner:

> El más grande de los filósofos modernos fue también el más profundamente dedicado a escapar de la espiral del lenguaje. La obra entera de Wittgenstein comienza preguntándose si hay una relación verificable entre la palabra y el hecho. Lo que llamamos hecho pudiera ser acaso un velo tejido por el lenguaje para alejar al intelecto de la realidad. Wittgenstein nos obliga a preguntarnos si puede hablarse de la realidad, si el habla no será sólo una especie de regresión infinita, palabras pronunciadas a propósito de otras palabras.[304]

Ese bucle infinito de palabras que refieren a otras palabras nos remite también a los temas clásicos borgianos. Borges usaba un lenguaje totalmente semantizado, pero sus textos plagados de citas y referencias inventadas plantean continuamente una reflexión sobre la veracidad del lenguaje. ¿Será cierta la aseveración que Borges pone en boca del minotauro en su relato *La casa de Asterión*? :

---

[303] Op. Cit, Bacon, F. *Novum organum en The Physical and Metaphisical Works of Lord Bacon*. Apud op. cit, Reyes, G. *La pragmática lingüística*, pág. 13.

[304] Steiner, G. *Lenguaje y silencio (Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano)*, Gedisa, Barcelona 1990, pág. 44.

Citado por Mateu Serra, Rosa, *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*, Tesis doctoral, Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica de la Universitat de Lleida, L-1098-2003 / 84-688-3556-0, Lleida 2003, pág. 39.

No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura.[305]

Minotauro Tumbado Con Mujer, *Suite Vollard* de Picasso, 1933.

[305] Borges, José Luis, *El Aleph*, Unidad Editorial S. A., Madrid 1999, pág. 49.

1.4.4. LA PALABRA COMO UNIDAD SEMÁNTICA.

Si "*nada es comunicable por la escritura*", ¿qué papel juega en ella la palabra? Hablemos un poco de ella, la que es considerada principal portadora de significado semántico; esa unidad en la que, como dijimos anteriormente, se funden de forma aparentemente inseparable el *significante* y el *significado*.

La agrupación de los fonemas da lugar a palabras, y éstas (así como el morfema, o sea todo elemento gramatical mínimo de la palabra, tema puro o afijo) tienen la facultad de funcionar como signos, como representantes de un cierto contenido conceptual.[306]

Jakobson[307] estima que todo grupo de palabras (o sintagma en el sentido del término de Saussure), toda palabra y todo componente gramatical de la palabra, posee su propio significado positivo y constante (aunque a menudo necesite de una especificación o complementación venida del contexto o de la situación). La palabra, como signo contenedor de determinados conceptos, es considerada una unidad semántica que facilita nuestra comunicación, aunque por sí misma, como ya hemos apuntado anteriormente, es incapaz de garantizarla. Heiddeger, al reflexionar sobre la esencia de la poesía, cayó en la cuenta de que el hecho de que la palabra posea un significado asociado no es ni mucho menos su más importante cualidad.

> La Palabra en cuanto tal no ofrece jamás garantía alguna de resultar o palabra esencial o añagaza (...) la esencia de la Palabra no agota su virtud en eso de ser un medio para entenderse. Al definirla así, no damos con su esencia, indicamos nada más que una secuela de su esencia.[308]

[306] Op. cit, Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, pág. 110.

[307] Ibídem, pág. 106.

[308] Heidegger, M., De su conferencia *Hölderlin y la esencia de la poesía* (1936) (edición, traducción, comentarios y prólogo de J. D. García Bacca), Rubí, Anthropos editorial, 2000, pág. 20. Citado por Op. cit, Mateu Serra, Rosa, *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*, pág. 39.

Es como señalar la luna con el dedo a un perro, su mirada se centrará en el dedo. Hay que ir más allá del dedo, más allá de la palabra simbólica: la búsqueda de su esencia es el auténtico objeto de deseo de la poesía experimental. Al introducirnos a través de la poética en esa esencia, la palabra se mueve con comodidad en el terreno de la ambigüedad, pues como dice Empson "*las maquinaciones de la ambigüedad están en la raíz misma de la poesía*"[309].

Si en la poesía un estimable valor de la palabra es la ambigüedad, quiere decirse que la comprensión de su significado es capaz de variar según las características y circunstancias únicas de la persona receptora del su mensaje, lo que arranca a ese lenguaje toda posibilidad de transmitir una información unívoca. Podemos pues entender al "*significado*" en la poesía, como una caracterización o suplantación de la realidad o mundo sensible, al que nunca pretende describir objetivamente. Las aventuras artísticas más extremas acabarán descartando del todo la pararrealidad que es el "*significado*" en favor del medio que es el "*significante*". Parafraseando a Mc Luhan diremos que a partir de ese momento "*el significante es el mensaje*"[310], es decir, que el *significante* pasa a ser el verdadero protagonista de la nueva poesía, la auténtica fuente creativa de la experimentación poética. Desprendido el lastre que suponía la referencia simbólica de la realidad, el lenguaje salta hasta una nueva dimensión.

Durante siglos hemos evolucionado desde un lenguaje limitado, primitivo y animal a un sofisticado e intrincado sistema de comunicación plagado de significados y *significantes* [311] que establecieron complejas relaciones de dominio y vasallaje, pero a medida que avanzaba el convulso siglo XX, la

[309] W. Empson, *Seven types of ambiguity* (Nueva York 1955). Citado por Op. cit Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, pág. 382.

[310] Mc Luhan basa gran parte de sus teorías en su axioma "el medio es el mensaje", y en el desarrollo de su tesis bucea también en la esencia del lenguaje. Nos cuenta por ejemplo que Gertrude Stein experimentó "con las palabras para recuperar los gestos subyacentes que son previos a la cobertura semántica".

Opus cit. Mc Luhan, Marshall, *Contra-explosión*, pág. 63.

[311] El *significado* como concepto mental, idea o contenido a comunicar, y el *significante* como imagen visual o acústica que se le asigna, son elementos pertenecientes a las reflexiones saussirianas del estructuralismo lingüístico.

necesidad de buscar una comunicación más esencial, ajena a los conceptos tradicionales que ahora eran considerados obsoletos e inefectivos, condujo la investigación poética hacia el valor más puro, incontaminado e intrínseco del signo. El nuevo material poético será creado unas veces a partir del signo visual y gráfico, otras aprovechando exclusivamente sus cualidades sonoras y, a menudo, fusionado en diversas proporciones como una mixtura visual y sonora al tiempo.

1.4.5. LA ESENCIA DE LA PALABRA.

> Dividida la unidad en partes discretas, la «imagen acústica» se libera del «concepto» y puede seguir una trayectoria autónoma que se adentra en el vacío existente más allá de los límites del universo semántico.[312]

Como sugiere esta cita, la fragmentación del discurso y de los elementos lingüísticos que lo sustentan es un factor clave para allanar el camino hacia la experimentación poética asemantizada, que se convertirá en un recurso más que los artistas utilizarán en conjunción o no con la poesía del significado.

La progresiva desemantización de las palabras llevada a cabo por futuristas, dadaístas, letristas, concretistas, fluxus, etc. daría lugar a nuevas formas de poesía en la que sus componentes sonoros y visuales son fragmentados y adquieren una autonomía artística que las aleja del uso más literario del lenguaje. Una extensa y variada pléyade de artistas inspirados y condicionados por los cambios sociales de su mundo, las novedades científicas y tecnológicas, y los avances en los estudios lingüísticos, pusieron en marcha un proceso de experimentación que, observado en la distancia, parece perseguir un retorno a la época preliteraria[313], cuando el lenguaje no se había diferenciado del resto de los aspectos más vitales de la sociedad humana y no era preciso conocer la palabra para entender el sonido.

La búsqueda de la esencia de la palabra, más allá de su significado semántico, responde a un deseo de acabar con el monolitismo de la cultura occidental basada en lo que Giles Deleuze llamó "*pensamiento dogmático*"[314].

---

[312] Marietta Gargatagli y Juan Gabriel López Guix, *Borges y la "Novísima Lírica Francesa: Pierre Albert-Birot* http://www.saltana.org/2/repblc/81.htm

[313] "*Con el término "preliteratura" quiere expresarse simplemente el largo período de tiempo anterior al descubrimiento o introducción de la escritura, con una total ignorancia de este medio de expresión –período que de un modo u otro fue sufrido por los pueblos más antiguos de la tierra*." Pascual Gisbert, S. J, *El hombre* preliterario, Editorial Marfil, S.A., Alcoy 1970, pág. 16.

[314] Véase el capítulo "*El pensamiento y su afuera (crítica de la imagen dogmática)*" en Zourabichvili, François, *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento,* Amorrortu, Buenos Aires

Para este filósofo toda la anquilosada filosofía occidental "*se basa en el 'descubrimiento' de una verdad o de un sentido fundamental, que se encuentra ya originariamente preconcebido en la mente. De esta manera, no se consigue salir de lo ya pensado, y lo único que se hace es reconocer lo ya sabido*"[315]. Como contrapartida Deleuze reivindica la figura del "idiota", cuya ignorancia le aparta de la inercia de reproducir lo ya sabido.

Al igual que le sucede a ese "idiota", la experimentación poética no parte de una imagen predefinida, sino que busca vaciar nuestra mente de toda idea preconcebida para abrirnos a una escucha realmente inédita. La Poesía Experimental no precisa de la existencia de un *significado* para dar forma al *significante*. Tal y como Daniel Charles nos señala a propósito de la obra de John Cage, "*en lugar de escuchar lo que sabemos, escuchamos lo que aún no es objeto del saber*"[316], es decir que el *significado* (si es que existe) se crea en el mismo momento en que tiene lugar la ejecución de la pieza.[317]

En un campo paralelo, Cage encontró la esencia de la música en su ausencia. Los poetas experimentales han encontrado la suya en la fragmentación y posterior reconstrucción del lenguaje. Hugo Ball también observó una analogía entre el hecho de que la imagen del hombre fuera desapareciendo poco a poco de la pintura de su época y que la poesía hubiera decidido a abandonar el lenguaje tradicional.[318]

> La imagen y la palabra son uno.
> Pintores y escritores se corresponden.[319]

Para comprender mejor el proceso histórico de la desemantización de la palabra, observaremos de cerca algunos de los hitos artísticos más

---

2004, pp. 14-32. Véase igualmente el epígrafe "*Nueva imagen del pensamiento*" en Deleuze, Giles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona 1986, pp. 146-156.

[315] Opus cit. Kaiero Claver, Ainhoa. *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, pág. 224.

[316] Charles, Daniel, *Gloses sur John Cage*, U.G.E., Paris 1978, pág. 50.

[317] Fuente: op. cit, Kaiero Claver, Ainhoa, *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, pp.. 221-224.

[318] Opus cit. Ball, Hugo, *La huída del tiempo*, pág. 111 (4.III.1916).

[319] Ibídem, pág. 131 (13.VI.1916).

representativos acaecidos antes, durante y después de las vanguardias. Su organización en el papel no seguirá un orden estrictamente cronológico pues intuímos la conveniencia de comparar y relacionar los distintos aspectos (convergentes y divergentes) que hallaremos.

Veremos así cómo el aspecto formal va ganando presencia en la poesía hasta el extremo de llegar a anular el contenido: las palabras se convertirán en meros patrones sonoros o gráficos. Entre los recursos usados para conseguir este efecto, podemos mencionar la descontextualización, el canto, la repetición, la onomatopeya, la recitación simultánea de varias voces que obstaculizan la comprensión de cualquier voz, la fragmentación de las palabras en morfemas, fonemas o letras, el collage, la manipulación a través de los medios de grabación y reproducción sonoros, etc.

1.4.5.0. La magia del no significado.

Como se suele decir, “todo está inventado”. Este apartado “0” pretende aclarar que, aunque la liberación del significante respecto al significado es considerado un logro de la poesía experimental de los dos últimos siglos, en realidad hace mucho más tiempo que se viene practicando. Nos referimos principalmente a las frases o conjuros utilizados por chamanes, hechiceros y nigromantes que anticiparon esa hazaña poética.

En efecto. La poesía Experimental ha dedicado muchos de sus esfuerzos en devolver al lenguaje su magia original, y parte de esta magia estriba en la posibilidad de acceder a través de las palabras a aquellos lugares ambiguos en los que se produce el hecho artístico. Esto es algo que ya consiguieron en el pasado los chamanes y sanadores. En las palabras usadas en aquella magia ancestral no predominaba la función representativa, sino la encantatoria, para la que no era imprescindible la presencia de significados asociados. Así, era el *significante* en su condición sonora o gráfica el elemento capacitado para crear los efectos mágicos de los que hablamos.

El *significante* es el gran protagonista del canto mágico. Éste suele contener palabras que son incomprensibles no sólo para nosotros, sino

también para el mismo cantor, y a menudo están construidos de forma similar a como se hace en muchos de los poemas fonéticos contemporáneos.

> Los indios de Norteamérica apenas admiten palabras propiamente dichas en sus cantos mágicos, y, si las incluyen, a veces las modifican para que sean más "melodiosas", les cambian el acento; frecuentemente, emplean sílabas desprovistas de sentido, jitanjáforas, repeticiones o frases elípticas.[320]

La asemanticidad del lenguaje mágico, al igual que hace en la poesía experimental, potenciaba los aspectos sonoros y gráficos del lenguaje por encima de sus contenidos conceptuales. Ejemplo de ello es el uso de la palabra "abracadabra" en ciertos conjuros mágicos, como el que nos cita el alquimista y nigromante Cornelius Agrippa en su magna obra *De occulta philosophia libri tres* y que, en su versión gráfica posee una estructura espacial que nos recuerda algunas piezas realizadas por poetas dadaístas como Kurt Schwitters, o concretos como Augusto de Campos.

> Sereno de Samos también registró por escrito, entre sus preceptos medicinales, que sí se escribe el nombre *abracadabra*, disminuyendo, a saber, letra tras letra según el orden ascendente desde la última hasta la primera, como aparece en la figura siguiente, todo aquél que lleve prendido o colgado de su cuello esta figura, curará, disminuyendo gradualmente, su fiebre terciana o de otra índole.[321]

La invocación mágica de *abracadabra*, es el resultado de una fragmentación ordenada de dicha palabra, restando progresivamente la última letra de cada término resultante.

---

[320] Opus cit. Molina Montero, Francisco, *Orfeo y la mitología de la música*, Pág. 77.

[321] Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius. *Filosofía Oculta*, Volumen III, Sexta edición. Editorial Kier, Buenos Aires, 2004. ISBN 978-950-17-0901-8. Pág. 25.

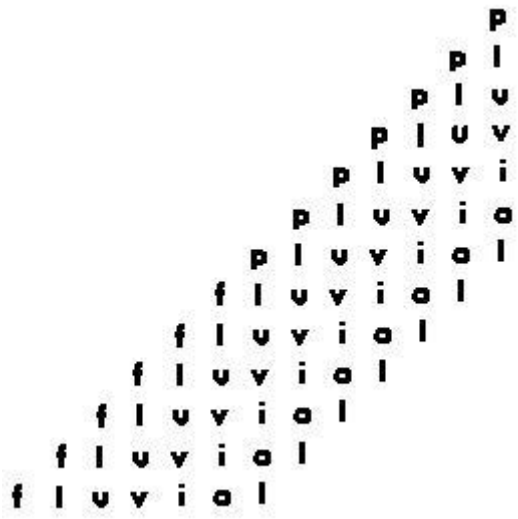
a	b	r	a	c	a	d	a	b	r	a
a	b	r	a	c	a	d	a	b	r	
a	b	r	a	c	a	d	a	b		
a	b	r	a	c	a	d	a			
a	b	r	a	c	a	d				
a	b	r	a	c	a					
a	b	r	a	c						
a	b	r	a							
a	b	r								
a	b									
a										

Abracadabra, conjuro mágico gráfico extraído de *Filosofía Oculta*, de Cornelius Agrippa.

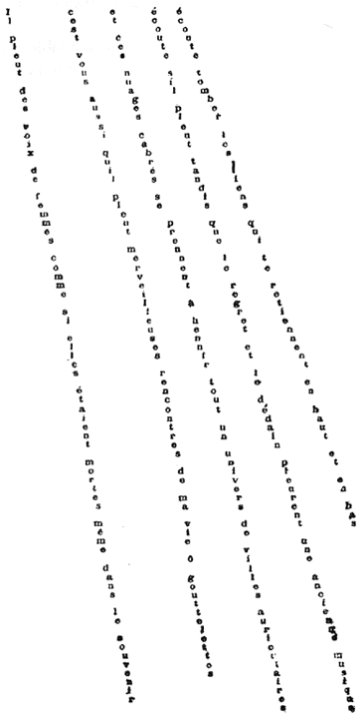
W W
P B D
Z F M
R F R F
T Z P F
T Z P F
M W T
R F M R
R K T P C T
S W S W
K P T
F G
K P T
R Z
K P T
R Z L
T Z P F
T Z P F
H F T L

Poema de letras, Kurt Schwitters, 1924.

Poema de letras es un poema fonético, así que la estructura gráfica de su "partitura" es una transcripción de su estructura sonora. Está construido a partir de una fragmentación del alfabeto, al que se le han quitado las vocales. La falta de sentido semántico y la disposición arquitectónica de las letras que lo componen acercan esta pieza a sus arcanos mágicos.



Pluvial, Augusto do Campos, 1959.



Il pleut, Guillaume Apollinaire, 1916.

Por su parte el poema *Pluvial* de Augusto do Campos, pese a su concepción estructural concretista, se encuentra también formalmente cercano a los caligramas de la antigüedad o a los de Apollinaire (más concretamente a su *Il* pleut) en el sentido de que las formas visuales redundan la expresión verbal, pues "*lo "pluvial" corre de arriba abajo como el agua de lluvia y lo "fluvial" corre como las aguas de un río al igual que en un poema de figuras*[322]". En un mundo conjuros mágicos, estas dos piezas podrían pasar por hechizos

[322] Padín, Clemente, *A 50 años del nacimiento de la poesía concreta*. Escáner Cultural, Revista virtual, nº 89, noviembre 2006.
Disponibilidad Web: http://www.escaner.cl/escaner89/acorreo.html

que buscan la lluvia, pero incluso prescindiendo del significado semántico de las palabras usadas, la semejanza gráfica con el conjuro "abracadabra" está servida.

Una vez mencionado este precedente que refuerza la relación entre el chamanismo mágico y la poesía experimental, pasaremos ahora a indagar en los hitos artísticos que transformaron a la poesía discursiva en poesía desemantizada.

1.4.5.1. El "nonsense", un trampolín hacia la desemantización. Carroll versus Ferrando.

Los diversos recursos inventados para resaltar la ambigüedad poética comienzan expandiendo (y como veremos también minando) los significados semánticos de las palabras, para recombinarlos creando nuevos sentidos.

Deconstruir la estructura lógica del lenguaje y huir del sentido semántico preestablecido en las palabras es la pretensión de la poesía y literatura "nonsense". En ella distintos morfemas se mezclan de manera totalmente nueva para crear palabras nuevas con significados nuevos, como en la primera estrofa del poema *Jabberwocky* que Alicia le recita a Humpty Dumpty:

Era cenora y los flexosos tovos
en los relonces giroscopiaban, perfibravan.
Mísvolos vagaban los borogovos
y los verdirranos extrarrantes gruchisflaban.[323]

Pese a su aparente sinsentido, en las páginas posteriores a este poema, Carroll nos explica y razona convincentemente el significado de esas curiosas y sonoras palabras, con lo que queda claro que la intención no es aún prescindir de la semántica, sino extender el vocabulario hacia universos personales.

[323] Carroll, Lewis, *Alicia a través del espejo*, Editorial Óptima, Barcelona 2002, pág. 186.

Las criaturas del *Jabberwocky* según John Tenniel.

Al hilo del nonsense, citaremos un poema de Bartolomé Ferrando que escenifica ejemplarmente este acto de creación de nuevas palabras con ambiguos y paradójicos significados. Dicho poema se titula *Lo breve*[324], y comienza de modo sencillo fragmentando y presentando las palabras que conforman el conocido refrán castellano "*Lo bueno si breve dos veces bueno*":

Lo breve.
Lo bueno,
lo bueno,
lo bueno, lo breve.
Si lo bueno... lo breve.
Lo bueno... si lo breve.
Lo bueno, si breve... dos veces bueno.

Tras continuar recombinando las palabras fragmentarias del refrán extrayendo nuevos sentidos, Bartolomé Ferrando pasa a permutar las sílabas creando así nuevos términos que nos remiten de alguna manera a universos como el del citado Lewis Carroll:

Lo brebueno, brebre.

[324] Este poema fue interpretado por Bartolomé Ferrando durante su intervención en el Ciclo *Poesía inaudita 09', Poéticas para unha vida*, 9 de mayo de 2009, Vigo, España.
[Ver video *Poéticas para unha vida* en el DVD adjunto "Huellas Sonoras"]

Lo buebueno, buebre.

Y aun irá más lejos en los últimos versos mediante la permutación de las letras del refrán escapándose así de su sentido original llegando a una asemanticidad compleja y extraña, pues parece mantener ecos de significados ya olvidados. De esta manera se hacen verdad las palabras de Paul Valéry: "*la poesía es un dudar entre el sonido y el sentido*."[325]

:

¡Dos buvée, BoBroBrivo!
¡Le buibi bobos..... Sidos!
¡DosBubíii Buibo Bibos!
¡Breleves Bobro Libo!
¡Librilee bobros...

La diferencia esencial que distingue la pieza de Bartolomé Ferrando con el nonsense clásico estriba en el procedimiento seguido en su composición. Mientras que el nonsense de Lewis Carroll proviene de un proceso de elaboración intelectual que, intermezclando morfemas, busca nuevas palabras con nuevos significados y nuevas lógicas, el conseguido puntualmente por Bartolomé Ferrando en *Lo breve*, está compuesto a partir de una serie de fragmentaciones, mediante una progresiva permutación de palabras, sílabas, letras, y finalmente fonemas, que acaban conduciéndolo hasta la absoluta asemanticidad.

Las palabras de este poema que consideramos cercanas al nonsense, son en este caso un puente hacia la demolición del lenguaje convencional, y ese precisamente fue el papel que la historia de la poesía experimental ha otorgado al movimiento nonsense: un trampolín desde el que la poesía experimental se catapultó hacia la desemantización

Así fue la poesía hasta finales del siglo XIX: un juego entre significados y sonoridades que buscaba aire puro que la renovara. En los turbulentos tiempos previos a la I Guerra mundial, "*en el momento en que la cultura y el lenguaje se*

[325] P. Valéry, *The art of poetry*. Bollingen Series Nº 45 (Nueva York, 1958) pág.. 376.

desmoronan, se derrumba esa realidad fundada precisamente en las palabras"[326]. Con el advenimiento de las vanguardias, la poesía fija por fin su atención en el signo puro, tanto como signo gráfico como signo sonoro. Y el primer paso para poetizar con el signo, consistió en realizar un progresivo abandono del significado gramatical, semántico y sintáctico que le encadenaba.

1.4.5.2. La onomatopeya.

En la búsqueda de la materialidad del lenguaje los juegos onomatopéyicos fueron otro modo efectivo de burlar la semántica de las palabras. Vamos a intentar descifrar algún aspecto de su funcionamiento.

Una onomatopeya es la "*imitación o recreación del sonido de algo en el vocablo que se forma para significarlo*"[327].

Se trata entonces de una palabra, o de un conjunto de ellas, cuyo *significante* (el signo escrito o sonoro) posee como *significado* aquel sonido que pretende imitar. Esa asociación con un sonido "de algo" convierte a la onomatopeya en portadora de un determinado valor semántico: "el sonido de "algo". Son onomatopeyas, por ejemplo, la palabra "buaaa" que imita el llanto de un niño, o la palabra "ring", capaz de evocarnos el sonido de un timbre.

Cuando la onomatopeya se relaja y vuela fluida, pierde la intención de ser el remedo de un sonido real. Es entonces cuando aparece la asemanticidad; en ese instante el *significado* se desvanece y quien cobra relevancia es el *significante*, un signo portador de sus particulares cualidades intrínsecas, esenciales (como el ritmo y la cadencia, las características acústicas o visuales, etc.), y capaces de transmitir sensaciones y ambientes inexpresables de otra manera.

---

[326] Cussen, Felipe. *Del pajarístico al lenguaje de los pájaros*, Acta Literaria Nº 39, II Sem. (91-103), 2009, pág. 100. En disponibilidad Web: http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n39/art_07.pdf

[327] *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésimo segunda edición, Real Academia de España, http://rae.es

1.4.5.2.1. El coro de las ranas, Aristófanes

Uno de los antecedentes más antiguos conocidos de uso de la onomatopeya[328] lo encontramos en un pasaje de *Las ranas*, una comedia escrita por Aristófanes en el siglo IV a.C.: "*brekekekex koax koax*" [329].

Ese coro fonético que imita el croar de las ranas pone banda sonora al viaje que el dios Dioniso emprende en la barca de Caronte con destino hacia el Hades, el mundo de los muertos, del que espera traer de vuelta a Eurípides para que ponga fin a la desesperante calidad de las tragedias de los autores griegos. Dioniso acabará incorporándose al coro de ranas e interpelándolas con su mismo lenguaje:

DIONISO.- Brekekekex koax koax. *(Deja escapar una ruidosa ventosidad)*
Esto lo tomo de vosotras.

RANAS.- Terribles males, en verdad, padeceremos.

DIONISO.- Y yo aún más terribles,
si voy a reventar remando.

RANAS.- Brekekekex koax koax.

DIONISO.- Lamentaos, pues a mí nada me importa.

RANAS.- Entonces, seguiremos croando,
cuanto nuestra garganta resista,
durante todo el día.

DIONISO.- Brekekekex koax koax.
En esto, seguro, no me venceréis.

RANAS.- Ni tú a nosotras tampoco.

DIONISO.- Ni vosotras a mí**,** por cierto.
Nunca. Pues, si es necesario,

[328] Fuente: Gubbins, Martin, en "*Sobre poesía sonora*", http://www.lanzallamas.org/blog/2006/09/sobre-poesia-sonora/

[329] Opus cit. Aristófanes, *Las ranas*, pp. 232-234.

estaré croando todo el día,

hasta que os venza con vuestro koax.

Brekekekex koax koax.

Tenía que haceros cesar en vuestro koax. [330]

La inclusión de las onomatopeyas de las ranas en el texto teatral, le aporta un ritmo y carácter peculiar que descubre su verdadera dimensión evocadora en el recitado en voz alta. Sin embargo habrá que esperar a los dadaístas para que la onomatopeya pierda su carácter narrativo y adquiera plena independencia poética.

1.4.5.2.2. La liberación de la Onomatopeya. *Kikakoku*.

Las vanguardias del siglo XX conseguirán independizar a las onomatopeyas de su *significado* manejando libremente los sonidos o signos escritos (el *significante*), con la intención de transmitir únicamente un efecto sonoro adecuado para el carácter de las obras. El sonido actuará sobre el lector-oyente de un modo personal que permite la evocación poética de mundos inexistentes. Pero unos años antes, en 1897 encontramos un poema que anticipa estos conceptos: El *Kikakoku!* de Paul Scherbart.

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?

[330] Ibídem, pp. 233-234.

Futupukke - propsa pi!
Jasollu.....

En sus actuaciones, Bartolomé Ferrando suele comentar y declamar este poema, que considera un hito fundacional de la poesía sonora[331]. Se trata de un ilustre precedente de la asemanticidad publicado por Paul Scherbart en 1897 en su libro *Ich liebe dich*. En este poema los sonidos pueden llegar a parecernos, por ejemplo, procedentes de un idioma infantil, o incluso del guión de una vieja película de "Tarzán", todas las posibilidades permanecen abiertas.

1.4.5.2.3. El lenguaje secreto de los pájaros.

Mencionaremos ahora un tema onomatopéyico recurrente y pleno de metáforas, que supone el inicio del vuelo hacia la asemanticidad: la imitación del trino de los pájaros. Este motivo remite a la idea de "*una lengua común primitiva, que ha sido en llamar "idioma de los pájaros"*"[332], y que hemos hallado en numerosas piezas poéticas como puede ser el poema *Oiseautal* de Raoul Haussman, escrito en 1919:

Pitsu puit puittituttsu uttititi ittitaan
oièt pièt pieteit tenteit tuu uit
ti ti tinax troi troi toi to
Iti iti loi loi loioutiouto![333]

[Escuchar 05 *Oiseautal* en el DVD adjunto "Huellas sonoras"]

[331] Escuchese en el DVD "*Huellas sonoras"* la pista de audio "*Kikakoku ekoralaps*", Interpretado por Bartolomé Ferrando durante su actuación en el Ciclo "Poéticas para unha vida", Vigo, 9 de mayo de 2009.
[332] Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 3a edición, Ediciones Siruela, Madrid, 1998, pág. 256.
[333] Hausmann, Raoul. *Une anthologie poétique* précédé de *RH l'optophonétiste* par Isabelle Maunet-Salliet. Éditions Al Dante, Marseille, 2007, pág. 125.

O el *Supertrino* de Kurt Schwitters:

Ii
Uü
Aa
P´gikk
P´p´gikk[334]

También el francotirador creacionista que fue Vicente Huidobro, explorará en 1930 los sonidos de los pájaros a finales del canto IV de *Altazor:*

El pájaro traladí canta en las ramas de mi cerebro
Porque encontró la clave del eterfinifrete
Rotundo como el unipacio y el espaverso
Uiu uiui
Tralalí tralalá
Aia ai ai aaia i i [335]

El lenguaje de los pájaros ha sido también usado como inspiración melódica de numerosas obras musicales[336], pero lo que la poesía y la poética contemporánea busca en los trinos no es su armonía, sino "*su ininteligibilidad y su propia disolución: su liberación*" [337], aspectos dados claramente por la carencia semántica (al menos a escala humana) de esos sonidos.

[334] Schwitters, Kurt, *Poesía fonética*. Edición de José Antonio Sarmiento, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001, pág. 61.

[335] Huidobro, Vicente. *Altazor*. 1991. Edición facsimilar. Prólogo de Óscar Hahn, Editorial Universitaria, Santiago, 1991, pág. 74.

[336] Olivier Messiaen es el compositor más representativo en este sentido, pues extraía de los cantos de los pájaros motivos musicales que luego adaptaba a sus composiciones.

[337] Op. cit, Cussen, Felipe, *Del pajarístico al lenguaje de los pájaros*, pág. 101.

1.4.5.2.4. El ruido.

El compositor John Cage también tituló un libro suyo *Entre los pájaros*, y cuando en una entrevista le pidieron que se definiera en tres palabras contestó: "*una jaula abierta*"[338].

En una jaula abierta entra y sale todo, y en la de John Cage ("cage" significa "jaula" en la lengua inglesa) entró también, para compartir espacio con los pájaros, la influencia ruidista de Luigi Russolo. Este artista futurista abogó por una nueva composición musical basada en los ruidos, propuesta auténticamente revolucionaria si observamos que, aún en nuestros tiempos, instituciones como la R.A.E. definen el ruido como un "*sonido inarticulado, por lo general desagradable*"[339].

El artista futurista Luigi Russolo fue el precursor que preconizara la supremacía del ruido sobre la música a través de su manifiesto *L'arte dei rumori:*

> Para convencerse de la sorprendente variedad de ruidos basta con pensar en el fragor del trueno, en los silbidos del viento, en el borboteo de una cascada, en el gorgoteo de un río, en el crepitar de las hojas, en el trote de un caballo que se aleja, en los sobresaltos vacilantes de un carro sobre el empedrado y en la respiración amplia, solemne y blanca de una ciudad nocturna; en todos los ruidos que emiten las fieras y los animales domésticos y en todos los que puede producir la boca del hombre sin hablar o cantar. [340]

La aceptación del ruido como elemento musical fue una opción radical del futurismo que transformó para siempre las artes sonoras[341], y que no tardó

---

[338] Cage, John, *Escritos al oído* [en *Diario: Cómo mejorar el mundo (sólo se conseguirá empeorarlo) Continuación 1973*-1982], traducción de Carmen Pardo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia 1999, pág. 189.

[339] Op cit. Diccionario de la lengua española

[340] Russolo, Luigi, edición original: *L'arte dei rumori*, Edizioni Futuriste di "poesia", Corso Venezia, 61. Milano, 1916. Edición en español: "El arte de los ruidos", Centro de Creación Experimental, Cuenca, 1998. En http://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html

[341] Encontraremos esta idea no sólo en las composiciones de John Cage, sino también en la música concreta de Pierre Schaeffer, en la poesía letrista de Isidore Isou, etc.

en reencarnarse en los sonidos de la voz humana en forma de onomatopeyas contemporáneas.

A esa tipología onomatopéyica pertenece el primero de los muchos poemas sonoro-visuales bélicos que presentara Filippo Tommaso Marinetti en 1914. *Zang Tumb Tumb* da nombre a una recopilación en la que se reedita el mítico *Bombardamento*[342]. Marinetti usa las onomatopeyas como principal recurso expresivo para describir la batalla de Adrianápolis en la que estuvo presente como "guerrero futurista". Traduce los sonidos de las armas y el fragor de las explosiones en una composición tipográfica en el que las fuentes varían de forma, dirección y tamaño adecuándose a sus características sonoras originales.

[Escuchar 02 *El bombardeo de Adrianápolis* en el DVD adjunto "Huellas sonoras"]

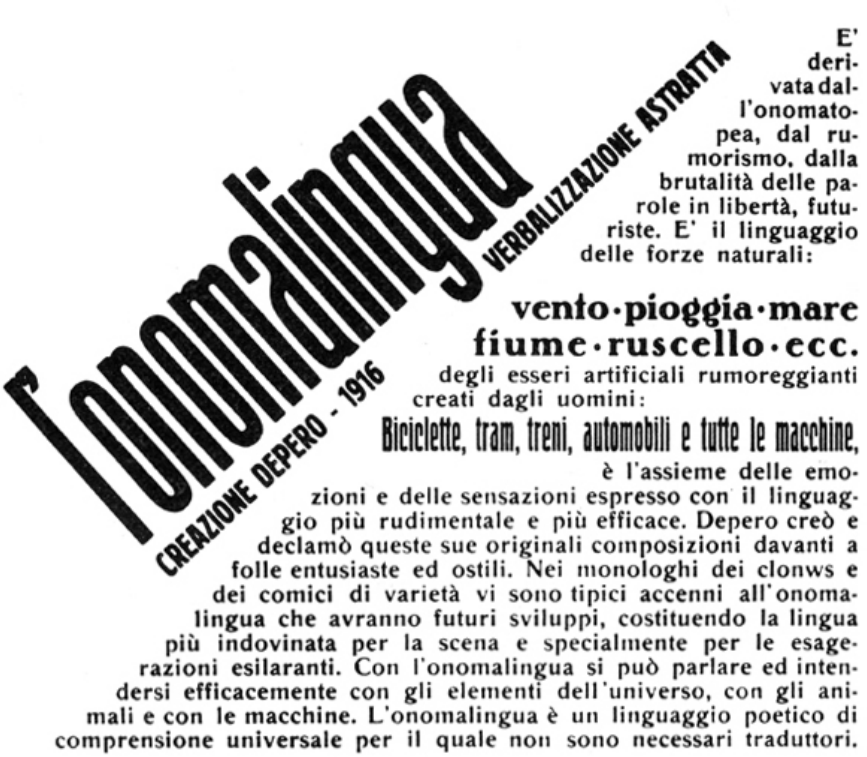
Portada y contraportada de *Zang Tumb Tumb* realizada por F.T. Marinetti, 1914.

[342] Este poema, que recoge las impresiones de Marinetti sobre el sitio de Adrianópolis durante la primera guerra balcánica (1912-1913) en la que participó como voluntario, había aparecido anteriormente en la revista *Lacerba* en 1913 con el nombre de «*Adrianópolis asedio orquestra*».

Así, al uso de las onomatopeyas de las armas y sus estragos, y de la reproducción visual del caos destructivo de la guerra, Marinetti añade la abolición de la sintaxis, la anulación del yo, la aplicación de técnicas de collage tipográfico y la imitación de los rasgos físicos y psicológicos de los objetos mediante la disposición del texto. Todo esto hace de *Zang Tumb Tumb* una obra para ser vista pictóricamente o declamada más que leída en el sentido tradicional.

Fortunato Depero fue otro artista futurista que investigó el potencial artístico de la onomatopeya, llegando a crear en 1916 toda una lengua basada en ella: la *Onomalingua.* Según leemos en un impreso del mismo Depero, con la onomalingua "*se puede hablar y entenderse eficazmente con los elementos del universo, con los animales y con las máquinas. La onomalingua es un lenguaje poético de comprensión universal para el cual no es necesario un traductor*."

[Escuchar 03 *Anihccam del 3000: Canzone rumorista* en el DVD adjunto "Huellas Sonoras"]



L'onomalingua, Fortunato Depero, 1916.

La influencia de la onomatopeya ruidista del futurismo se dejará sentir a lo largo de todo el siglo XX. En 1927, al otro lado del océano, el ultraísta uruguayo Alfredo Mario Ferreiro jugando con los sonidos maquinistas en su poema *Tren en marcha*, editado en el libro *El hombre que se comió un autobús*:

Toto-tócoto
trán trán.
Toco-tócoto
trán-trán.
Recatrácata, paf-paf.
Búúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúú
Chucuchúcuchu
Chás-chás,
chucuchúcuchu
cháschás.
Tacatrácata, chuchú
tracatrácata, chúschú.
Chucuchúcuchu
Chás-chás,
racatrácata, paf.paf.
Chiquichíquichiquichi
chiquichíquichiquichi
chiquichíquichiquichi
Chiquichíquichiquichi... [343]

[343] Ferreiro, Alfredo Mario, *El hombre que se comió un autobús. Poemas con olor a nafta.* Ed. ARCA, Montevideo, 1969.
http://www.archivodeprensa.edu.uy/alfredo_mario_ferreiro/textos/bibliografia/elhombreque.pdf

1.4.5.3. Mallarmé. La conquista del espacio.

Con Mallarmé estamos en uno de los grandes momentos de la poesía experimental: la desemantización de la palabra se convierte en algo tangible, la ruptura del vínculo entre el signo fónico-visual y su significado conceptual se hace por fin efectiva.

El hito histórico sucede en 1897, cuando Stéphane Mallarmé publica su *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.* Este revolucionario poema libera a la palabra de "*la esclavitud que el significado le exigía"*[344] y la sitúa al mismo nivel que posee el espacio en blanco del papel sobre el que se escribe. Con Mallarmé nos situamos en el inicio oficial de la experimentación poética moderna.

> La obra dispone de una sintaxis abierta, en donde el silencio blanco juega con el sonido de la palabra, y enlaza su sonoridad con el espacio de la página y del universo.[345]

Fernando Millán, que afirma que la poesía comunica algo más que ideas, nos recuerda que Mallarmé llegó a decir que "l*a poesía se hace con palabras, no con ideas..."*[346]*.* Por otro lado, los poemas propuesta conceptuales *fluxus* como los de Yoko Ono o los que encontramos en la revista *Texto* Poético de Bartolomé Ferrando, se realizan en el mundo de las ideas aunque su aspecto formal sea el de una combinación de palabras. En la poesía, el medio de expresión es siempre la palabra, como presencia o como ausencia, completa o fragmentada, pero siempre la palabra en su forma visual o sonora. En la poesía las sonoridades y los colores juegan un rol tan importante como los significados que transportan las palabras.

---

[344] Op. cit. Ferrando Colom, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*, 2000, Pág. 29

[345] Ibídem, pág. 30.

[346] Op.cit, Millán, Fernando, Campal, Boso, Castillejo. *La escritura como idea y transgresión***.**

1.4.5.4. La abolición de la sintaxis.

La sintaxis provee al lenguaje de una estructura preestablecida que determina y condiciona el significado de las frases. Romper con ella abrirá una fisura en la literatura tradicional. La poesía experimental seguirá hurgando en la fragmentación de la sintaxis avanzando así hacia la desemantización del lenguaje.

La fuerza de la sintaxis se manifiesta claramente si observamos que, aunque las palabras usadas en una frase carezcan de significado semántico, si mantienen cierto sentido gramatical y sintáctico, dan como resultado frases creíbles, dotadas de cierta lógica. Jakobson nos comenta a este respecto:

> La palabra no es de ningún modo un grupo de sonidos cerrado, completamente automatizado e indivisible. [...] Vemos por consiguiente que los fonemas, incluso tratándose de palabras que ignoramos, nos permiten atribuir a tales palabras un lugar potencial en nuestra lengua e interpretarlas como palabras distintas, o sea de distinto significado.[347]

Es el caso del ejemplo que el mismo Jakobson nos cita atribuyendo su invención al filósofo Rudolf Carnap:

> Unos pirotes carulean eláticamente. [348]

Siguiendo el razonamiento de Jakobson, podemos observar que en esta frase sin aparente sentido pero con una sintaxis correcta, es tal la fuerza de su significado intrínseco que somos capaces de captar el significado gramatical, o correlativamente la función sintáctica, de palabras con radicales sin sentido, porque conocemos las desinencias gramaticales de estas palabras.

[347] Op. cit, Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, pp. 102-103.
[348] Ibídem, pág. 106.

1.4.5.4.1. Marinetti. Palabras en Libertad.

El año 1912, Filippo Tommaso Marinetti vuelve a jugar en está imparable partida de dados obteniendo como resultado esa invención que denominó "*Palabras en Libertad*", acercándose "*al límite marcado por el lenguaje, al borde de su integración o disolución en lo visual, en lo icónico*"[349] .

El fundador del futurismo crea un género poético en el que dinamiza el lenguaje alineando sustantivos e infinitivos y propone la abolición de la sintaxis y la puntuación, así como el uso de tipos de letra con distintos tamaños y colores. "*Ya no existe el lenguaje, hay que volverlo a encontrar*"[350].

Como sucediera con la obra clave de Mallarmé, la composición plástica del poema es también una partitura musical: palabras con distintas tipografías sugieren timbres de voz diversos y la disposición y calidad de las letras conduce el recitado del poema sugiriendo voces simultáneas y alteraciones de tono.

La poesía experimental, a través del futurismo de Marinetti, comprendió que la ruptura con la sintaxis era un paso esencial si querían crear formas nuevas con el lenguaje. En 1915 encontramos en Zurich al dadaísta Hugo Ball, que un poco antes de fundar su "Cabaret Voltaire", y tras recibir del mismo Marinetti un ejemplar de *Parole en libertà*, escribe:

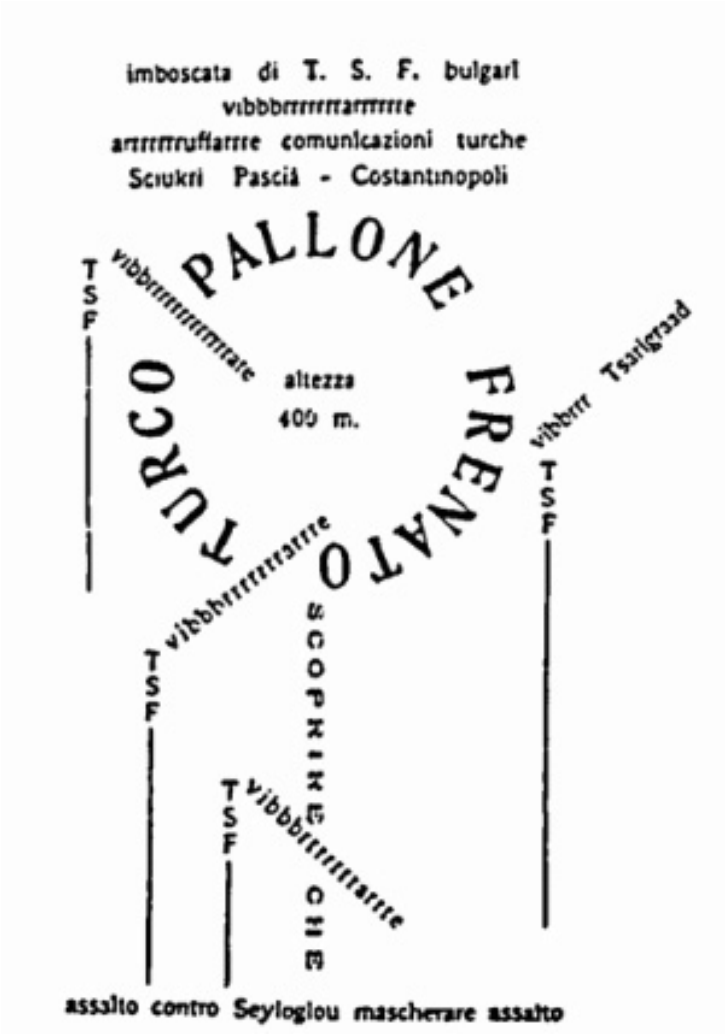
> La sintaxis se ha sacado de quicio.
>
> [...] Desactivando la sintaxis o la asociación susceptible de ser atacada se preserva la suma de lo que constituye el estilo y el orgullo de un escritor, como el gusto, la cadencia, el ritmo y la forma.[351]

En efecto, el movimiento futurista nacido con la publicación del primer *Manifiesto Futurista* de F.T. Marinetti en 1909, además de ser una exaltación

[349] Op. cit., Ferrando Colom, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*, 2000, Pág. 39.
[350] Comentario de Hugo Ball acerca de "*Parole in libertà*". Op. cit. Ball, Hugo. La *huida del tiempo*, pág. 64.
[351] Op. cit. Ball, Hugo, *La huída del tiempo,* pág. 64 (9.VII.1915).

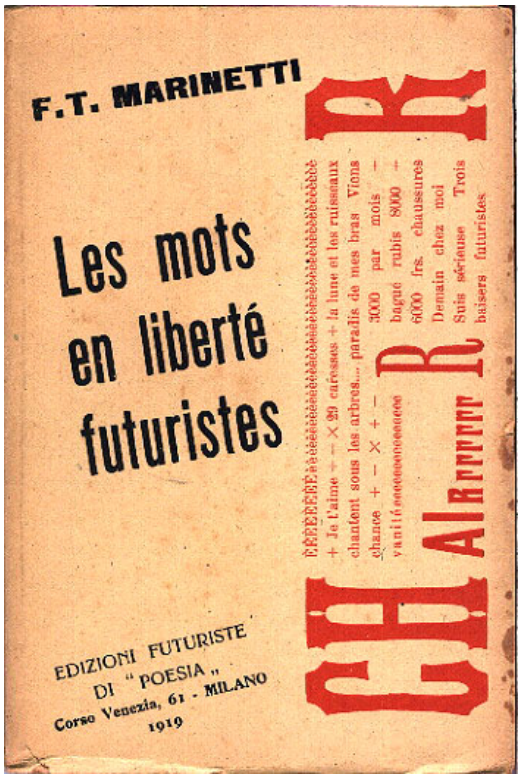
de la civilización moderna, de la máquina y la velocidad, supuso un rechazo de la tradición en todos los ámbitos culturales.

En el campo literario ello significó la absoluta oposición hacia la sintaxis tradicional, la supresión de los adjetivos limitadores del poder expresivo de los nombres y la abolición de la puntuación, elemento considerado inútil en el nuevo discurso basado en la combinación fulminante de palabras y conceptos, no a partir de la lógica sino apoyándose en la analogía.



Globo cautivo turco. Página perteneciente al *Zang Tumb Tumb* de F.T- Marinetti, 1914.

Estas características se resumen en la fórmula de Marinetti "*mots en liberté*" que utiliza para describir una literatura capaz de reproducir de un vistazo a la realidad moderna y en continua transformación.



« Les mots en liberté futuristes », F. T. Marinetti, 1919. Cubierta del autor.

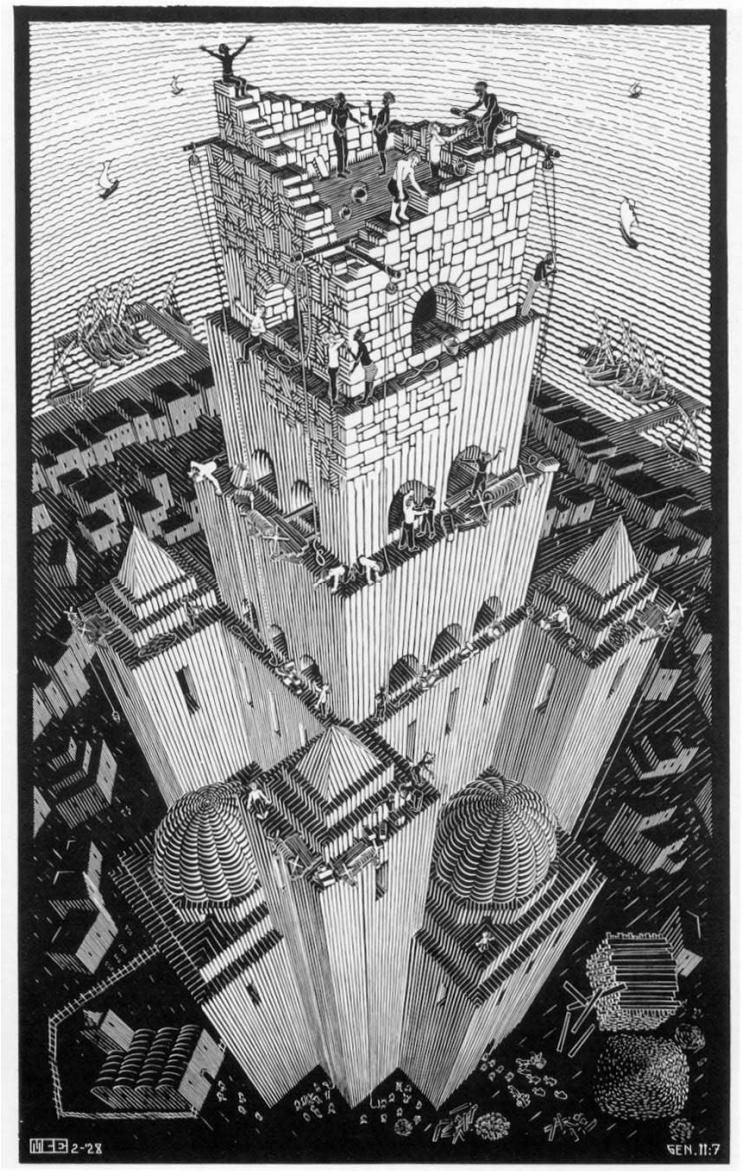
La palabra va y vuelve hacia y desde la obra plástica, se integra en ella y renace cargada de nuevas energías. El signo cobra cada vez más importancia, y su aspecto formal invade los dibujos, pinturas, poemas y músicas. El no significado se abre paso a través del arte.

> La verdadera agramaticalidad priva de información semántica a una expresión. Cuando más olvidados parecen las formas sintácticas y los conceptos relacionales que todos ellos vehiculan, menos factible resulta el test de la verdad del mensaje, y sólo la entonación de la frase mantiene juntos unos *mots en liberté* [...] las expresiones enteramente desgramaticalizadas son absurdas, sin sentido.[352]

[352] Jakobson, Roman, *Boas view of grammatical meaning*, (*La significación gramatical según Boas*), en W. Goldschmit, ed., The Antropology of Franz Boas: Essays on the centennial of his birth (AA, LXI, Nº 5, Parte 2 (1959), 139-45), Memoir 89 de la American Anthropological Association. Traducción de Jem Cabanes.
Reeditado en: Op. cit Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, pág. 343

1.4.5.5. De Babel al Cabaret Voltaire.

1.4.5.5.1. Babel.



Tower of Babel, M. C. Escher, xilografía, 62.1 cm × 38.6 cm, 1928.

Parece ser que antes de Babel, la humanidad poesía un solo lenguaje que permitía su entendimiento allá donde fueren, pero tras el castigo divino y con la incorporación de unos férreos sistemas de reglas, se interpuso entre los hombres el variado y complejo sistema de lenguas que inunda nuestro planeta.

> La verdadera riqueza de los sistemas fonológicos no reside en los esquemas estructurales de los fonemas sino más bien en los intrincados sistemas de reglas de acuerdo con los cuales dichos esquemas se forman, modifican y elaboran.[353]

La voz convertida en lengua se extendió y diversificó, condicionó las relaciones humanas y contribuyó al desarrollo y evolución de su cultura. Para que una lengua exista, es necesario que "*haya dos individuos que puedan manejarla como natural. Una lengua es ante todo un consenso colectivo*"[354], la persona que ha llegado a saber una lengua ha internalizado un sistema de reglas que relacionan el sonido y el sentido de un modo determinado.[355]

Si el dominio de una lengua conlleva la adquisición de ciertas cuotas de poder, su incomprensión causaría el efecto contrario. Esa es una de las principales ideas que encontramos latente en el mito de Babel.

> "Bajó Yahvéh a ver la ciudad y la torre que habían edificado los hijos de los hombres, y dijo Yahvéh: "He aquí que todos son un solo pueblo con un mismo lenguaje, y éste es el comienzo de su obra. Ahora nada de cuanto se propongan les será imposible. Ea, pues, bajemos, y una vez allí confundamos su lenguaje, de modo que cada cual no entienda el de su prójimo". Y desde aquel punto los desperdigó Yahvéh por toda la faz de la tierra y dejaron de edificar la ciudad.[356]

Con la división de las lenguas se produjo el desentendimiento entre los seres humanos, pero tal vez la causa de esa incomprensión sea más el producto de una actitud pasiva y apática que un desentendimiento lingüístico real.

---

[353] Op. cit, Chomsky, Noam. *El lenguaje y el entendimiento,* pág. 124.

[354] Op. cit, Daix, Pierre. *Claves del Estructuralismo, "Estructuralismo y Lingüística, Una entrevista de Pierre Daix con Emile Benveniste*", pág.109.

[355] Op. cit, Chomsky, Noam. *El lenguaje y el entendimiento*, pág. 48.

[356] *Génesis* 11, 4-8.

> Nos podemos malentender usando la misma lengua y podemos comunicarnos usando lenguas distintas. Todo depende de si existe o no un proyecto de entendimiento que vaya más allá del lenguaje.[357]

La intención final de la poesía experimental tal vez sea conseguir hacer realidad ese proyecto de entendimiento: que la comunicación poética no dependa exclusivamente del conocimiento de un lenguaje determinado.

La cita bíblica de Babel nos recuerda una historia que nos relató Lucía, una buena amiga: cuando ella era muy pequeña jugaba con una niña alemana con la que charlaba en "extranjero" a todas horas; se contaban todo lo que les sucedía y se llevaban muy bien; un día, los hermanos de Lucía observaron esta relación y le preguntaron que *"¿cómo es posible que os entendáis si tú hablas castellano y ella habla alemán*?"; le vinieron a decir que la comunicación entre ellas era imposible; Lucía les creyó y a partir de ese momento nunca más comprendió a su amiga.

1.4.5.5.2. El Cabaret Voltaire. DADÁ.

El lenguaje oral facilitó ciertos aspectos de la comunicación a nivel local, pero a nivel global, la gran diversidad de idiomas generada había dificultado la comunicación entre sus respectivos hablantes. El arte, desde antes de llamarse arte, fue el encargado de buscar sitios comunes que permitieran trascender estos problemas comunicativos, ya fuera mediante el uso de dibujos o ideogramas, música, escenificaciones rituales o el uso del "verbo", escrito o hablado.

Ya nos dijo Torodov que "*para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte*"[358], y también estamos de acuerdo con Gadamer en que cuando el arte se vale del

[357] Marina, J.A. La selva del lenguaje. *Introducción a un diccionario de los sentimientos*. Anagrama, Barcelona 1998, pág. 169.
Citado por: Op. cit., Mateu Serra, Rosa, *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*, pp. 237-238.

[358] «El arte como artificio», en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pág. 60.

lenguaje "*son, sobre todo, los poetas quienes hacen uso de de la flexibilidad de la capacidad lingüística más allá de las reglas, más allá de la convención y, no obstante, dentro de las posibilidades que el mismo lenguaje ofrece, saben expresar lo no dicho*"[359].

Tal vez al transgredir las reglas del lenguaje, al alterar e incluso vaciar sentido semántico y sintáctico, o sea, al ignorar esas reglas de algún modo, estemos accediendo a las "*zonas interválicas*" de las que nos habla Bartolomé Ferrando:

> Algo se fragmenta, se parte, y nos muestra sus pequeños trozos en los que discurre el silencio, el vacío. El detalle no embota los sentidos.[360]

En esa dirección hallaremos también a los formalistas rusos Jlebnikov y Kruchenykh, cuyo objetivo era "*llenar con la poesía el espacio entre las rimas, y ellos lo llenaban con las libres manchas de la sonoridad transracional*". [361]

También es posible pensar que la eclosión de la poesía fonética que se dio entre los dadaístas del Cabaret Voltaire tuviera que ver con la búsqueda de una interlengua común para la diversidad de nacionalidades e idiomas de los asistentes a sus sesiones. Según Jakobson, "*en los lugares en que el contacto es más directo, en la frontera, en una región mixta o en un centro de intercambio, se observa una tendencia a buscar unos medios de comunicación mutua, una lengua común*".[362] Y entonces, en la mejor tradición dadaísta... ¡qué mejor lengua común que la no lengua!

"*El dadaísta ama lo extraordinario, incluso lo absurdo*"[363].

---

[359] Gadamer, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra,* Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona 1998, pág. 138.

[360] Op. cit. Ferrando Colom, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. 2000. Pág. 191.

[361] «¡Ea, ea, marcianos!» en E. Volek (ed.), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín*, I, pág. 38.

[362] Op. cit, Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, pág. 202.

[363] Opus cit. Ball, Hugo. *La huida del tiempo*, 2005, pág. 129.

En el Cabaret Voltaire de Zurich coincidieron exiliados de distintos países que por tanto hablaban lenguajes diferentes. Aquel lugar, con la Primera Guerra Mundial fraguándose a su alrededor, debía de ser como Babel tras el castigo de Dios: un caos de idiomas. Pero antes de desperdigarse por el mundo, los artistas intentaron encontrar un lenguaje común que les permitiera interactuar, un sistema que trascendiera el idioma que cada uno de ellos era capaz de entender. La poética que practicaron tuvo como objetivo pues, la abolición de la semántica que tanto les incomunicaba.

El dadaísmo será el movimiento que profundice en la poesía fonética y la lleve hasta sus últimas consecuencias. Recordemos que años antes de que los artistas del Cabaret Voltaire acuñasen el término "dadá", Paul Scheebart había publicado su *kikakoku ekoralaps* (1897) y Christian Morgenstern el poema *Das große Lalula* (1905), auténtico dadá antes de dadá.

Hugo Ball, harto de una lengua que "*el periodismo había vuelto corrupta e imposible*", con sus poemas sonoros renuncia a la lengua del modo como lo hizo también Wittgenstein, y preconiza una retirada a la "*alquimia más íntima de la palabra*" incluso abandonando la palabra misma.[364] Sus poemas sin palabras constituyeron un zarpazo a la poética tradicional que la dejó tocada para siempre..

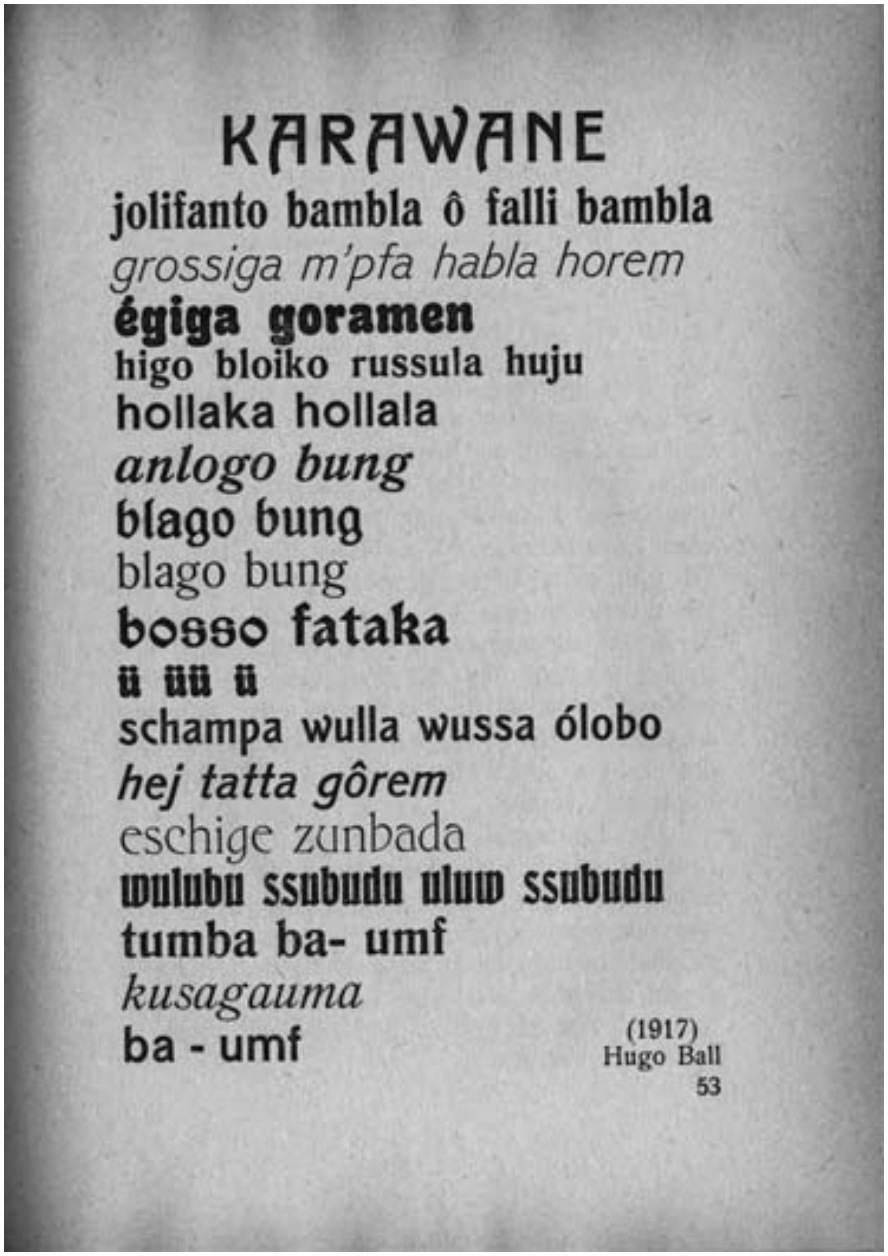
En el Cabaret participaron de forma activa los artistas Marcel Janco, Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, y el mismo Hugo Ball. La lista de colaboradores también fue inmensa: Apollinaire, Cangiullo, Cendrars, Hoddis, Kandinsky, Marinetti, Modigliani, Oppenheimer, Picasso, Van Rees, Slodki, etc.[365]

El Cabaret Voltaire desarrolló durante dos años una intensa actividad artística que experimentaría principalmente con los "versos sin palabras", la "anti-poesía" de Hugo Ball. Allí nacieron hitos como los poemas sonoros "*Gadji Beri Bimba*" de 1916 y "*Karawane*" en 1917 (compuestos y recitados por Hugo Ball), formados por palabras absurdas cuyo significado reside precisamente en su propia ininteligibilidad) o el recitativo contrapuntístico *"Poeme simultan,*

[364] Ibídem, pág. 139 (24.VI.1916).
[365] Ibídem, pág. 129.

L'amiral cherche une maison a louer" (interpretado al alimón por Huelsenbeck, Tzara y Janco en marzo de 1916).

[Escuchar las recreaciones del trío italiano *Excoco* en el DVD adjunto "*Huellas sonoras"*: 07 *Gadji beri bimba*, 09 *L'amiral cherche une maison à louer* y 10 *Karawane*]


KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

(1917)
Hugo Ball
53

Karawane, Hugo Ball, 1917.

Como hiciera Marinetti en sus *Parole in libertà*, los dadaístas introdujeron variaciones tipográficas en la escritura de sus poemas; éstas no constituían un fin en sí mismas, sino que eran una sugerencia gráfica para la entonación y modulación durante su lectura, el momento en que los poemas se representan en todo su esplendor. De esa manera, cada lectura-interpretación devenía en un hecho único e irrepetible, sometido a las condiciones circunstanciales del intérprete, del público, del espacio y del tiempo. La diferencia capital con los juegos textuales y tipográficos de Marinetti, es la ausencia total de significado en las palabras usadas. Es la consolidación absoluta de los poemas fonéticos. El dadaísmo atenta contra los fundamentos del pensamiento y se permite poner en duda el mismo lenguaje.

> Con este tipo de poemas sonoros se renunciaba en bloque a la lengua, [...] Suponía una retirada a la alquimia más íntima de la palabra, se abandonaba incluso la palabra para preservar así un recinto santísimo para la poesía. Se renunciaba a hacer poesía de segunda mano: es decir, a asumir palabras (por no hablar ya de frases) que no se hubieran acabado de inventar para uso propio, enteramente nuevas y flamantes.[366]

[366] Ibídem pag. 139-140

1.4.5.6. Zaum.

Si los futuristas italianos permitieron que las palabras liberadas de la sintaxis flirtearan libremente con sus significados, en 1913 los futuristas rusos fueron aún más lejos con la creación del Zaum, un lenguaje absolutamente inventado donde las palabras solo representan su propio sonido. Compuesto en su totalidad por palabras nunca antes escuchadas, Zaum es un lenguaje transmental que organiza la lengua alrededor de su propia sustancia fónica, un estilo de verso que expresaba la creencia de que los patrones fonológicos de las palabras son más importantes que sus significados.

Iliazd, Poema dramático en zaum, 1928.

Su principal artífice fue el poeta de tendencia constructivita Ilia Zdanevich (Iliazd), y fue secundado por los poetas Velimir Khlebnikov y Aleksei Kruchenykh.

> Alexéi Kruchenikh en su manifiesto "*La declaración de la palabra*" afirmaba que la lengua común esclavizaba y la nueva zaum hacía libres, esta lengua más conceptual que real y vacía de un sentido racional mostraba las posibilidades de un lenguaje transmental.[367]

Para los poetas Zaum, la materialidad fónica o visual del lenguaje posee una vida propia más allá de su subordinación a predeterminados significados externos. La gramática, la sintaxis y la lógica tradicionales deben ser dejadas de lado en pro de unos sonidos y signos capaces de producir por sí mismos sensaciones e ideas. Para elaborar el Zaum, adjudicaban a cada sonido una idea visual representada por unos signos o jeroglíficos que debían establecer un nivel de comunicación fuera del plano de la consciencia que permitiría que las personas se relacionaran de una manera nueva, a nivel transmental y planetario.

> Relato voceado de escritura de significantes; interpretaciones carentes de lógica lingüística, las piezas Zaum recogían, en su declamación, algunos parámetros propios de la música como la intensidad, el ritmo, la detención brusca o la curva de entonación, aproximando de este modo los dos códigos, o, tal vez, tejiendo un espacio de intercódigos nunca conocido hasta entonces. Entre la palabra y el sonido. En el intersticio entre la escritura voceada y la música. En ese espacio intermedia. En la frontera entre dos artes.[368]

[367] Sousa, Pere, *Poesía Fonética (las vanguardias históricas)*, En disponibilidad Web: http://www.poesiavisual.com.ar/escritos/poesia_fonetica_vanguardias_historicas.html**#5**

[368] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El Arte Intermedia, convergencias y puntos de cruce*. 2003. Pág. 11.

1.4.5.7. Les mots et les images.

Con esta obra, René Magritte abre un auténtico precipicio entre la palabra (*significante*) y el objeto al que representa (*significado*).

Les mots et les images, René Magritte, publicado en *La Révolution surréaliste,* nº 12, 15 de diciembre de 1929.

Publicada en *La revolution surréaliste*[369], junto a otras como *La clef des songes* (1930), *Les mots et les images* indaga en todo lo que la lengua y el signo escrito tienen de arbitrario. Los surrealistas nunca llegaron a abandonar

[369] *La Révolution surréaliste*, no. 12, 15 diciembre 1929.

el valor semántico de las palabras ya que, dando por hecho que el inconsciente funciona a través de combinaciones de visualizaciones conceptuales, necesitaban de la palabra y su imagen para exteriorizarlo. Magritte puso de relieve que las palabras y las imágenes deben ser liberadas de la necesidad obsesiva de dar sentido a las cosas para usarlas o dominarlas.

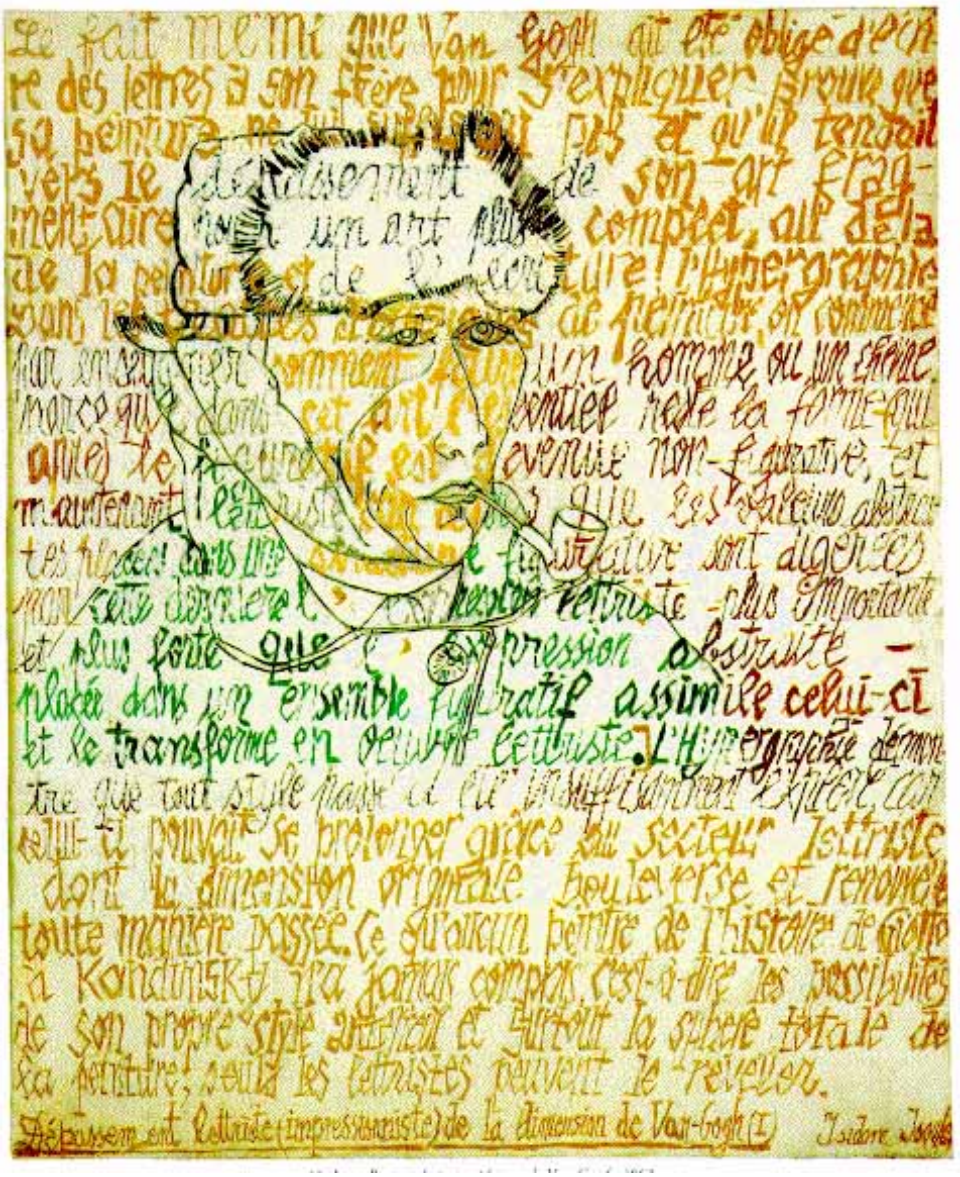
El uso no semántico de las palabras desencadenará durante todo el siglo XX una intensa serie de reflexiones a propósito del valor real de la comunicación, así John Cage escribe:

> El hecho de que las palabras, cuando comunican, no surtan efecto, nos indica que necesitamos una sociedad en la que no se practique la comunicación, en que las palabras se conviertan en sin sentidos como ocurre entre los enamorados, en que las palabras se conviertan en lo que eran originalmente: árboles y estrellas y demás elementos del medio ambiente primigenio. La desmilitarización del lenguaje: un serio compromiso musical.[370]

[370] Op. cit, Cage, John. *Escritos al oído*, 1999, pág. 174.

1.4.5.8. Letrismo.

En 1942 Isidore Isou crea el letrismo y con él, la letra se libera definitivamente de la palabra atomizando absolutamente el lenguaje.



Retrato hipergráfico de Van Gogh, Isidore Isou, 1962.

Las letras y los signos se usan en base a su propia materialidad y componen obras plásticas a partir de unas leyes propias ajenas a las de la sintaxis o la semántica tradicionales. Ejemplos revelantes de esas reglas son la "*Ley de las palabras características*", que otorga a algunos vocablos cierto valor sonoro al tiempo que desprecia cualquier posible significado; y la "*Ley de la fuerza del silencio*", que potencia el espacio en blanco y el aspecto rítmico de

las ausencias. La continua deconstrucción de los versos le permitía encontrar cadencias rítmicas que convertían sus recitados en auténticas piezas percusivas.

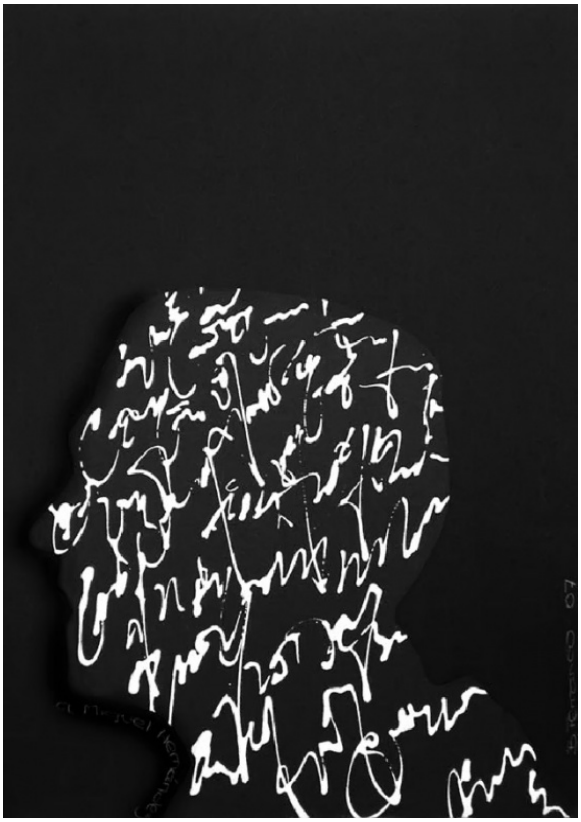
Para la traslación del letrismo al medio visual, Isou usó diferentes tipografías que incluían no solo letras latinas sino también las procedentes de alfabetos y signos de cualquier otro sistema de escritura, incluidos aquellos directamente inventados. Desarrolló también lo que llamó “hipergrafías”, donde mezclaba indistintamente imágenes y palabras. El movimiento letrista jugó con la indescifrabilidad de los grafismos como una forma de subvertir las bases mismas del sistema simbólico occidental.

Composición letrista de Isidore Isou, 1974.

El letrismo incorpora también sonoridades cercanas al ruido (herencia de las investigaciones ruidistas de Russolo) como alientos, ronquidos, estallidos, oquedades sonoras o gruñidos que enriquecen el lenguaje poético sonoro y lo

aproximan a las formas musicales.[371] Posteriormente se produce una nueva vuelta de tuerca cuando el ultraletrismo[372] renuncia totalmente al uso de la letra empleando en sus composiciones sólo esos elementos vocales-ruidistas y evidenciando la no presencia de la palabra o la letra.

El letrismo no murió con su fundador Isidore Isou. Encontramos ecos suyos en muchos autores contemporáneos, incluido por supuesto Bartolomé Ferrando, cuyos recursos vocales son en ocasiones deudores de los letristas, y que no duda en participar con una auténtica hipergrafía en la exposición "Miguel Hernández, 100 años", celebrada en la Galería Setba de Barcelona en 2010 y comisariada por Josep Sou.



A Miguel Hernández, Bartolomé Ferrando, 2009.

[371] Fuente: Opus cit. Ferrando Colom, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. 2000. Pág. 103.

[372] El ultraletrismo surgió en 1953 como producto de la asociación de François Dufrêne y Gil Wolman tras abandonar el letrismo.

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

El "antipoeta" Nicanor Parra pudo ser en algún momento sospechoso de ultraletrista: sabemos que en cierta ocasión utilizó la ausencia de las palabras para gritar su existencia. Jorge Edwards nos cuenta que en la época de la dictadura de Pinochet en Chile, "*en una plaza pública, anunció que iba a leer un soneto censurado. Guardó silencio durante el tiempo aproximado de la lectura de catorce versos, impertérrito, y recibió una ovación que recuerdo todavía*".[373]

La recitación del *Soneto censurado* semeja un parafraseo del silencio sonoro que John Cage creó en 1952 con su pieza *4' 33"*. A Cage no le movió la ironía política que impulsó a Parra a callar, pero compartía con él la necesidad de abrir los oídos del mundo hacia aquellos semiescondidos sonidos cotidianos a los que no solemos prestar atención.

[Escuchar 15. *4'33''* en el DVD adjunto "Huellas Sonoras"]

Cage define lo experimental como una música en la que se investiga sin que se conozcan los resultados sonoros a priori[374]. Esta es una posición que rompe con uno de los principios básicos de la composición dentro de la estética moderna: "*la concepción de la obra como resultado de la plasmación en escritura de un pensamiento musical o de un mensaje original, que el creador pretende comunicar*"[375]. Como extremo de esa indeterminación, John Cage crea en su *4' 33"* un vacío musical que genera un bloqueo de las expectativas de la audiencia. La expectativa de escuchar música queda frustrada, pero la

[373] Edwards, Jorge, *Nicanor Parra: El demonio de la poesía*, Letras Libres, Diciembre de 2002, http://www.letraslibres.com/index.php?art=8477

Otra descripción del evento se la debemos a Elvio Gandolfo en su prólogo del libro de Parra, Nicanor, *Parranda Larga,* Antología poética de Nicanor Parra, Editorial Alfaguara, Madrid 2010, pág. 12.

[374] Cage, John, *Pour les oiseaux*. Entretiens avec Daniels Charles, Belfond, Paris 1976, pág. 42.

[375] Op. cit Kaiero Claver, Ainhoa, *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, pág.221.

predisposición a la escucha se mantiene y nos fuerza a hacerlo de una manera particular descubriendo así los ruidos y sonidos que se producen a nuestro alrededor y que antes nos pasaban desapercibidos.

Para Nicanor Parra es el lenguaje coloquial lo que hay que descubrir; el material con el que reconstruye la poesía son las palabras no literarias a las que sacude, agita y mueve de un sitio para otro buscando su descontextualización: "*el antipoeta traslada discursos de lugar; no sólo retazos del discurso coloquial, también fragmentos y estructuras de otros tipos de discurso no literario: comercial, periodístico, psicoanalítico, administrativo, litúrgico, etc.*" [376] En el habla cotidiana encuentra su tema principal: la incomunicación, la incapacidad de la sociedad urbana moderna de escuchar:

> Ya que no hablamos para ser escuchados
>
> Sino para que los demás hablen
>
> Y el eco es anterior a las voces que lo producen.[377]

Es decir, que la finalidad encubierta del habla es servir de pretexto para que los otros hablen para, a su vez, no ser escuchados.[378]

El *soneto censurado* no llega a negar el valor semántico de la palabra, pues el uso que hace del silencio parece amplificar el poder de ésta; se diría que más bien condensa todas las palabras del mundo en un puñado de segundos mudos.

Elvio Gandolfo, que también recuerda ese poema silencioso de Parra, nos descubre además la existencia de otros cuatro sonetos del poeta "*donde las letras son reemplazadas, todas, por pequeñas cruces de cementerio*"[379].

---

[376] Schopf, Federico, *Las huellas del antipoema*, Archivo Chile, Web del Centro de Estudios "Miguel Enríquez", CEME pág. 3.
http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/np/s/npsobre0019.pdf

[377] Parra, Nicanor, "Sólo de piano", *Poemas y antipoemas*, Nascimento, Santiago de Chile 1954, pág. 97.

[378] Op. cit, Schopf, Federico, *Las huellas del antipoema*, pág. 7.
http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/np/s/npsobre0019.pdf

[379] Gandolfo, Elvio, Prólogo de Parra, Nicanor, *Parranda Larga,* Antología poética de Nicanor Parra, Editorial Alfaguara, Madrid 2010, pp. 9 a 16.

Esta sustitución de las letras del poema por signos pertenecientes a otro código nos remite a sus contemporáneos dedicados al concretismo y tiene su antecedente más "sonado" en el *Poema fónico mudo* de Man Ray (1924). ´

[Escuchar 01 *Lautgedicht (Poema fónico mudo)* en el DVD adjunto "Huellas sonoras"]

Man Ray, *Poema fónico mudo*, 1924

No vemos-oímos en esta ocasión la estructura de un soneto, pero la analogía con la pieza de Nicanor Parra está servida. Las palabras han desaparecido tras sus tachaduras, negadas por inservibles en el caso de Man Ray y censuradas (¿por la dictadura?) en el caso del poeta chileno. La diferencia entre las dos obras estriba en que allá donde Man Ray busca la negación del lenguaje, Parra descubre las trazas semánticas más escondidas e indecibles.

Juntando el sentido político con el gráfico, Fernando Millán realizó en la España del franquismo diversos poemas con textos tachados a los que denominó "textchones". Sus primeros textchones datan de 1965 y 1966, pero es en 1968 cuando hallamos la primera publicación de uno de ellos. Está

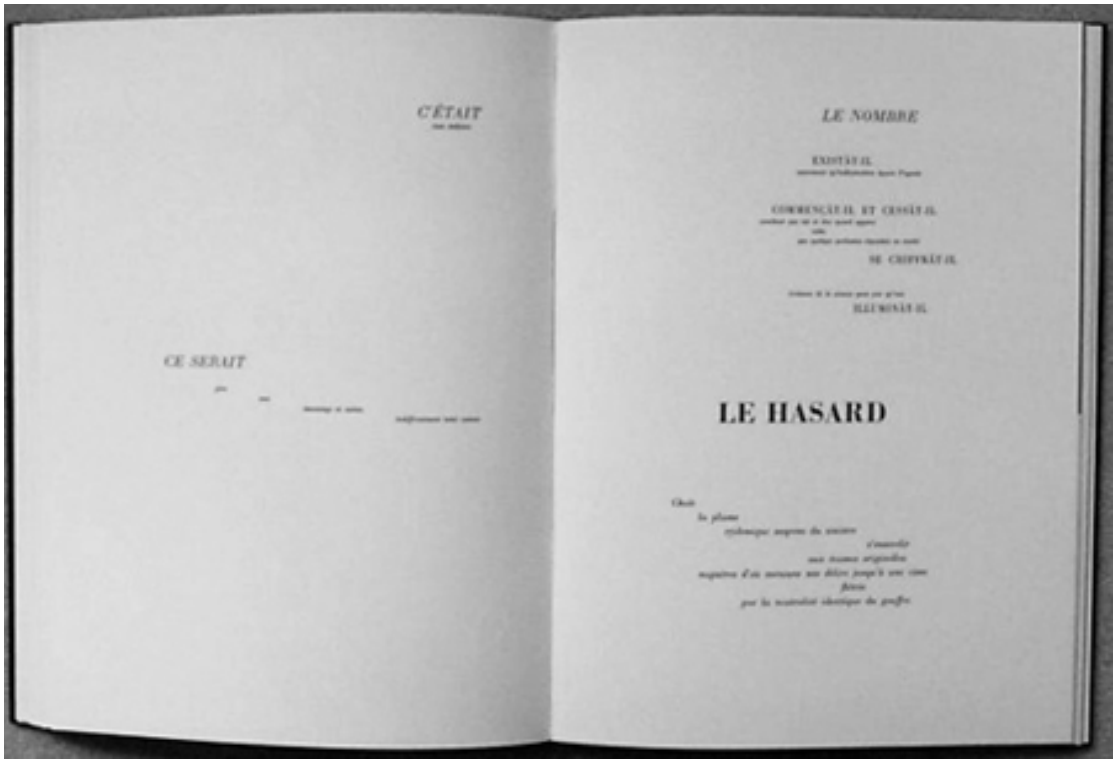
editado en formato de postal, y sus colores son el rojo y el amarillo, en clara referencia al contexto político del momento.

Textchón, Fernando Millán, 1968.

En la tachadura, de los textchones o de todo un libro, la fragmentación verbal y visual es sistemática. Es una constante que, como bien dice Millán, llega a convertirse en una técnica. Este proceso en apariencia espontáneo, es característico de un espíritu de vanguardia. En virtud de la tachadura se están cuestionando significados fijos e inmutables en el arte y en la escritura y, de una manera derridiana, se está deconstruyendo cualquier relación unívoca entre sujeto y objeto, entre texto y lector, entre cuadro y espectador, entre un género y otro. El lenguaje escrito deja de ser representativo de una manera tradicional. Las letras, palabras, textos y en definitiva libros, a través de los que vemos el mundo y nos vemos, constituyen en la tachadura una vieja escritura que pide ser "excrita" y "reescrita". Se busca, en consecuencia, una nueva

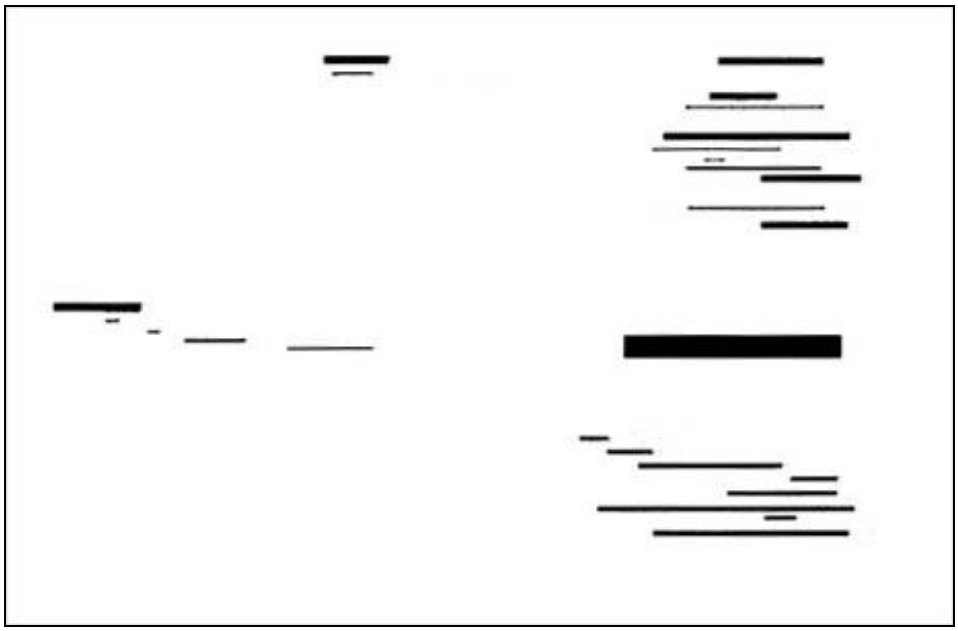
recepción ante la obra de arte en la que se acepten complejidades y aperturas diabólicas.[380]

También encontramos una clara referencia a Man Ray en una obra de Marcel Broodthaers, reconocido poeta visual que a menudo acostumbra a revisitar en sus piezas a autores clásicos como Marcel Duchamp, René Magritte o Stéphane Mallarmé. En 1969 realizó un trabajo en el que revisitaba el libro de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* reemplazando el texto del poema con bandas negras. Así conseguía enfatizar el espacio en blanco del papel como silencio, concepto que tanto importaba a Mallarmé.



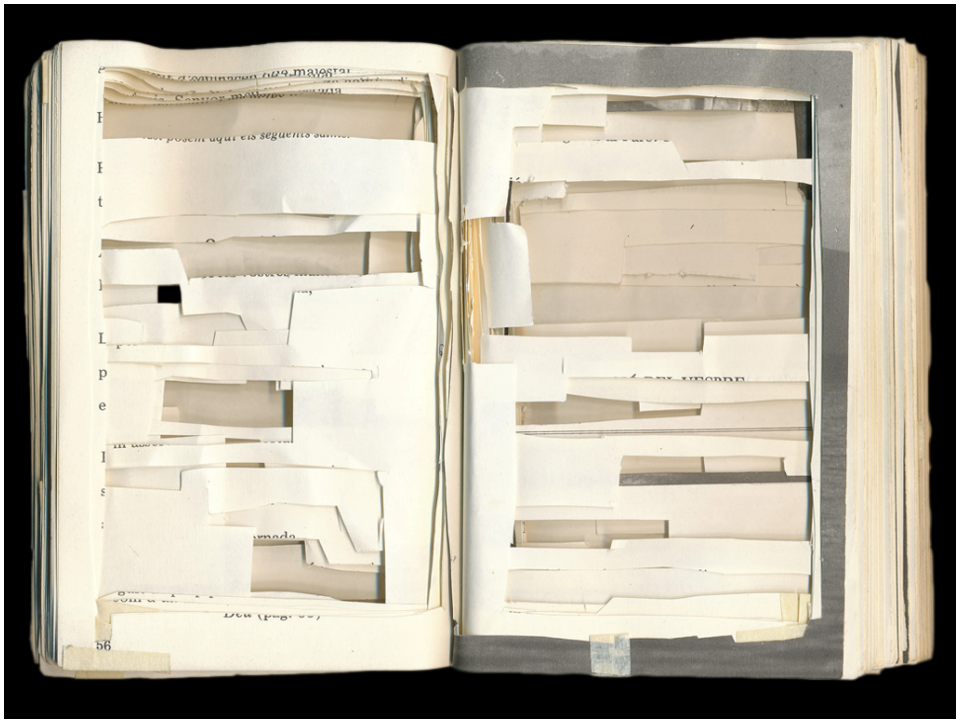
Un coup de dés jamais n'abolira le hazard. Stéphane Mallarmé, 1897.

[380] López Fernández, Laura. *Un acercamiento a la Poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán.* Espéculo, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, 2011. En disponibilidad Web:



Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image. Marcel Broodthaers, 1969.

En la misma línea, provocando la toma de conciencia de lo que no está (en este caso el texto), encontramos formando parte de la serie *Kenosis*, el libro *Preguen*, de los artistas Asunción + Guasch.



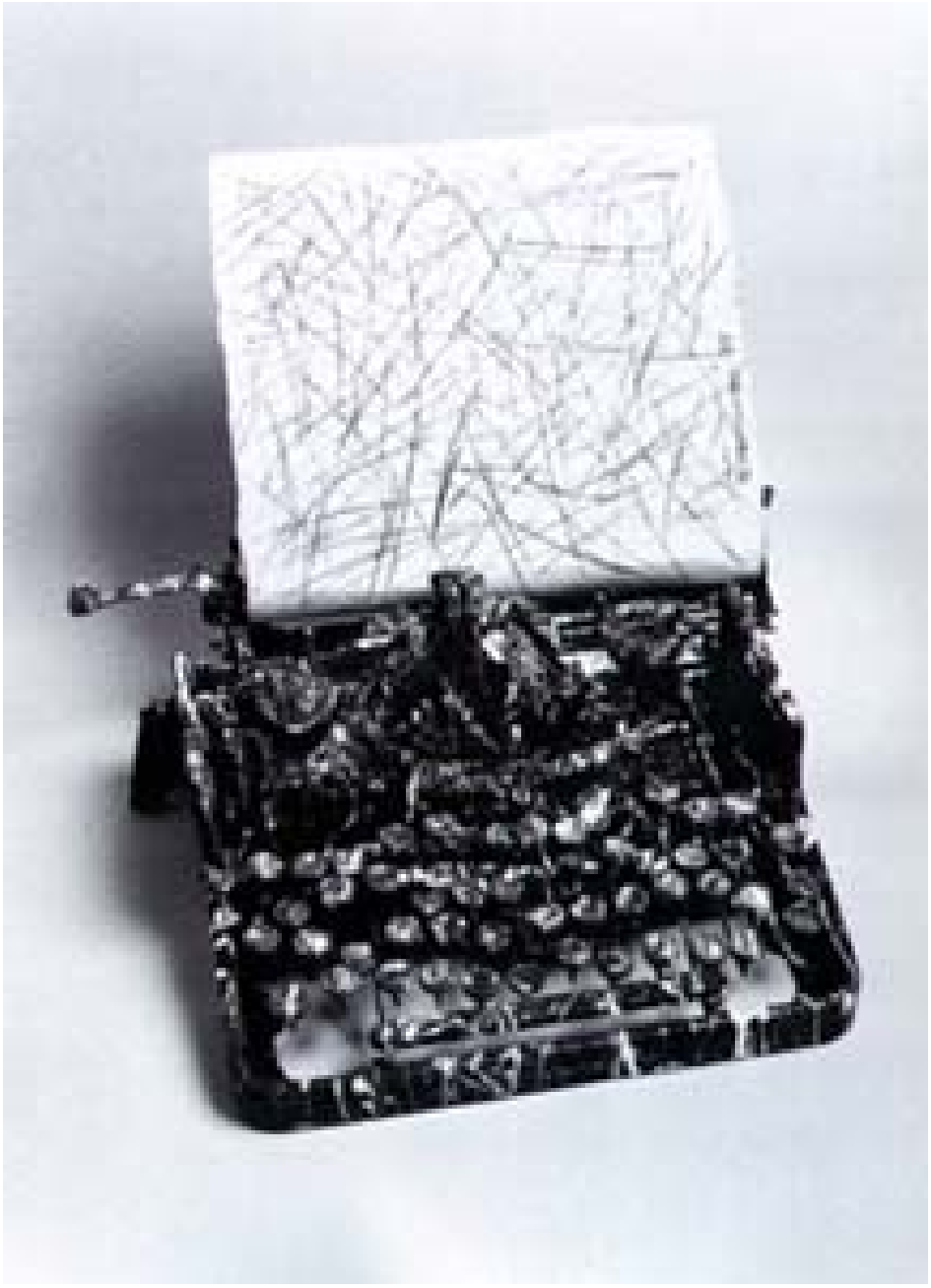
Preguen, libro-objeto de Asunción+Guasch, 2006.

Preguen es un ejemplar único creado en 2006 que elimina el texto de las páginas mediante su vaciado, dejándolas plagadas de huecos que permiten ver los vacíos de las páginas precedentes y posteriores. Ventanas a lo invisible que de pronto adquieren más presencia que lo visible.

Y dando una nueva vuelta de tuerca a la poética surgida de la negación del lenguaje, encontramos tres obras de Bartolomé Ferrando que escenifican la guerra librada. Se trata de dos poemas objeto creados con una máquina de escribir como soporte y un poema visual de corte concretista en el que asistimos a la desintegración de la letra “A”.

Debate. Bartolomé Ferrando, 1996.

Este poema objeto, datado en 1996, lleva por título *Debate*, y nos muestra la máquina de escribir como campo de batalla de esa “guerra” contra la rigidez del lenguaje. El segundo poema que nos interesa fue publicado en el número 3 de su revista *Texto Poético.*



Página 3 de la revista *Texto Poético* numero 9. Bartolomé Ferrando, 1999.

En él, el texto que debiera haber mecanografiado la máquina de escribir de un presunto poeta, es sustituido por un caos de trazos cual estela de balaceo, que no permite la existencia de letra alguna. La máquina de escribir está prácticamente destrozada. Es de alguna manera el paisaje que nos queda después de la guerra.

Y la tercera obra es *Hacia el anonimato*.

Hacia el anonimato, collage, Bartolomé Ferrando, 1992.

Se trata de un poema visual que tiene como protagonista a la letra "A", "*la primera del alfabet, el principi de tantes coses*"[381] según Joan Brossa, y nos muestra su fragmentación en otras letras "A". El signo mordido por el propio signo nos sirve como representación de la negación del lenguaje a través del mismo lenguaje, de la autodestrucción del significante en busca de una nueva no-identidad, un anonimato que abre puertas a la creación.

[381] AA. VV. *Joan Brossa prestidigitador de la paraula*, Guión: Gloria BordónsIniciatives Àudio-Visuals S.A., Barcelona 1991.

1.4.5.10. La síntesis entre el significante y el significado. Poesía concreta.

Una vez eliminado el "significado" de las palabras la poesía jugó con esa materia del signo gráfico-sonoro que es el "*significante*", y desaparecido éste, abolida la materia del lenguaje mediante su negación, no hubo más remedio que retroceder para profundizar en las líneas de investigación que quedaron en el camino.

A partir de 1952, el relevo poético es tomado por los poetas concretos[382], que recuperan el signo-letra y el signo-palabra y los utilizan como materia prima de unas composiciones en las que el espacio gráfico actúa como agente estructural.

> En pocas palabras inauguran el poema sin versos, geométrico y con un gran énfasis en la simetría, no a la manera de los poemas de figuras de la antigüedad o de los Caligramas de Apollinaire, en donde las formas visuales redundan la expresión verbal, sino enfatizando las unidades mínimas de expresión (propio del constructivismo: en este caso, la palabra), estableciendo la sintaxis visual. Las palabras no se articulan de acuerdo a la continuidad en el verso sino por el lugar que ocupan en el espacio.[383]

La materia prima de la poesía concreta es en definitiva la palabra: completa y fragmentada; su sonido, su forma visual y también, si resulta necesaria, su carga semántica. La poesía concreta recoge todos los avances de la experimentación poética y los aglutina en una denominación controvertida que, más que describir un género poético, simplemente la distingue de la

[382] Se considera al grupo *Noigandres* (con su revista de mismo nombre) los responsables de la concepción de la poesía concreta. Fueron sus fundadores los poetas Dêcio Pignatari, Augusto de Campos y su hermano Haroldo de Campos.

[383] Padín, Clemente, *A 50 años del nacimiento de la poesía concreta*, Ponencia a presentar en el Coloquium sobre los 50 Años de la Poesía Concreta, Universidad de Stuttgart, Alemania, Noviembre, 2006.

"Escáner cultural, Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias", año 8, nº 89, Noviembre de 2006.

Sitio Web: www.escaner.cl/padin

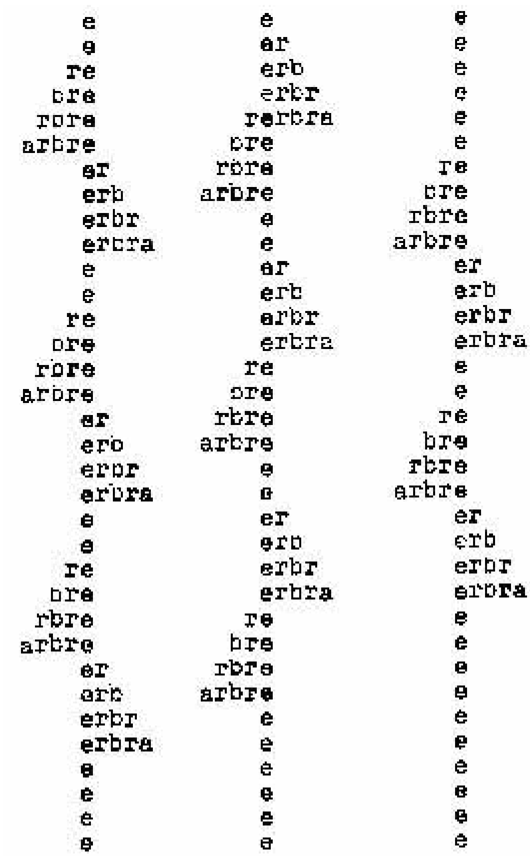
poesía discursiva dominante hasta Mallarmé. Las palabras, las letras y las ideas tienen aquí un múltiple juego sensorial, semántico y mental que abre infinitas posibilidades a los poetas al no verse constreñidos por una normativa reguladora del lenguaje a utilizar.

> El concretismo exploró el carácter matérico de los elementos mínimos del lenguaje escrito, como la palabra, la letra o el fonema, construyendo con sus partículas una estructura de superficie que nos invita a que realicemos una cierta combinación entre ellos, o quizá a que los entremezclemos unos con otros, visualizando, mediante esta labor de relación, uno o varios de sus semas.[384]

Es de este modo como hallamos obras concretas que nos remiten a los caligramas griegos (como *el huevo* de Simias de Rodas en el III a.d.c.)...

Ovonovelo, Poema concreto de Augusto do Campos, 1956.

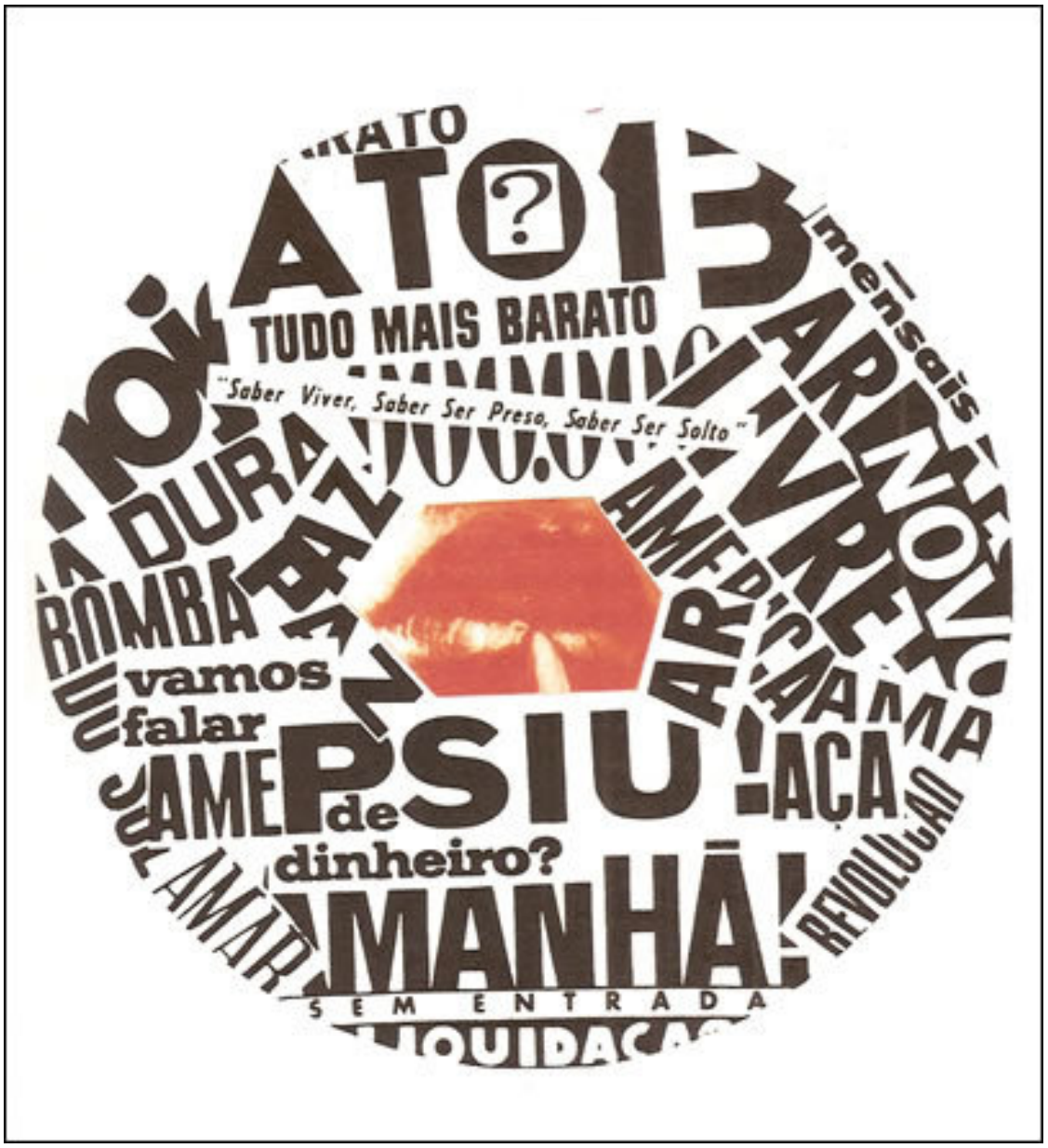
[384] Op. cit., Ferrando Colom, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*, 2000, Pág. 114.



Arbre, poema espacialista de Pierre Garnier, 2008.

... o a los de Apollinaire de principios del XX, aunque observamos que en su construcción no emplean obligatoriamente un texto discursivo completo como en aquellos casos, sino que predominan los confeccionados mediante una construcción arquitectónica de la(s) palabra(s) que los definen y sus elementos más o menos atomizados y permutados.

En otras ocasiones creemos estar ante un experimento dadaísta o futurista, como en el siguiente poema de Augusto do Campos realizado con la técnica de collage y que utiliza tipografías potentes y variadas al estilo de las "palabras en libertad" de Marinetti o de ciertas obras del dadaísta Raoul Haussmann:



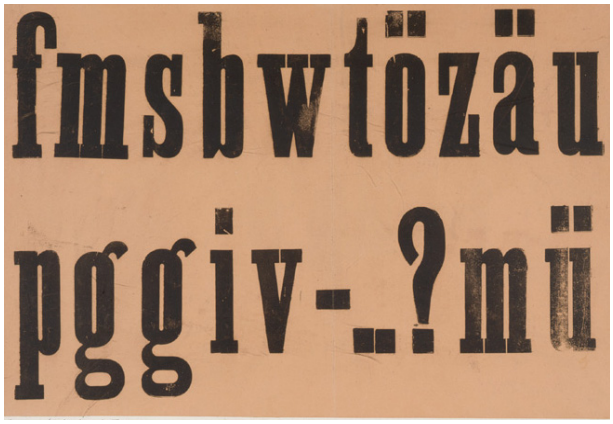
psiu! poema concreto de Augusto do Campos, 1965.

Este poema contiene palabras con significados específicos, pero como nos sugiere su onomatopéyico título, interesa más por el sonido visual proyectado que por la transmisión de esos significados. Como sucediera con los futuristas y dadaístas, la forma se antepone a la función, pero eso no quita para que exista un juego semántico de fondo que multiplica las posibles lecturas del poema.

Simultaneltat i quimismes lírics, Marinetti 1915.

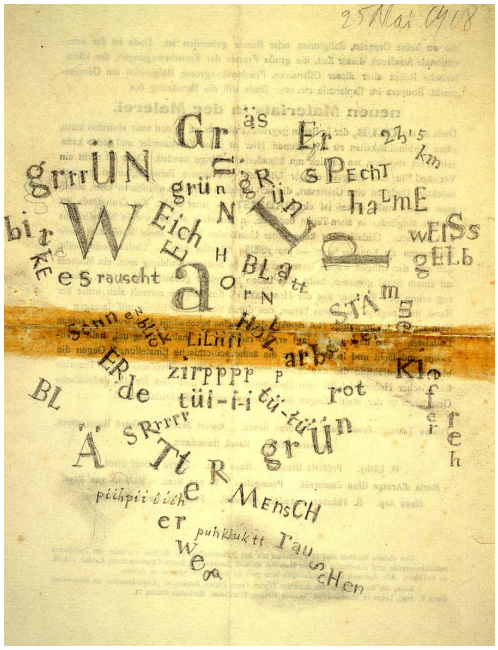
Estrictamente hablando, en 1915, Marinetti parecía más radical en los planteamientos de algunos de sus poemas al prescindir completamente del significado semántico. Pero la novedad concretista es precisamente que esa conjunción de cualidades formales y semánticas relanza los poemas más allá de su apariencia, hacia un territorio interválico que no es patrimonio exclusivo de las palabras.

Dadaístas como Raoul Hausmann con sus poemas optofonéticos, también experimentaron con las dos bazas: la del *significante* como elemento exclusivo de sus composiciones...



fmsb, Raoul Hausmann, 1918.

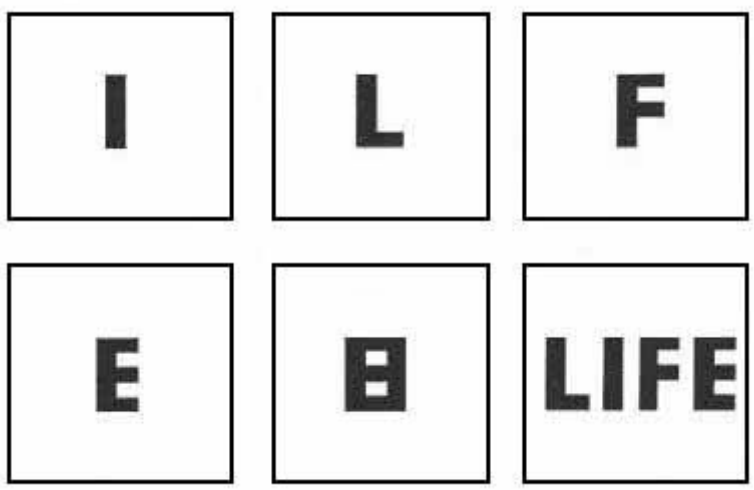
...y la del *significante* como elemento que resalta desde unas palabras que, aunque fueron elegidas más por su valor visual y sonoro que por el semántico, contienen cierto *significado* que obviamente influye en su interpretación.



Grün[385], Raoul Hausmann, 1918.

[385] "Grün" significa "verde" en alemán.

De modo que si el concretismo poético, vanguardia de la poesía experimental desde mediados del siglo XX, era capaz de usar conjuntamente para sus poemas el factor semántico o su negación (que ya fue reconquistada por las vanguardias de inicios de ese mismo siglo), parece evidente que el logro de la asemanticidad ya había sido absolutamente integrado en la misma semanticidad como recurso habitual en las obras de ese movimiento. Ambos conceptos son combinados de manera extrema hasta el punto de llegar en ocasiones a ser indiferenciables, como en esta obra de Pignateri:

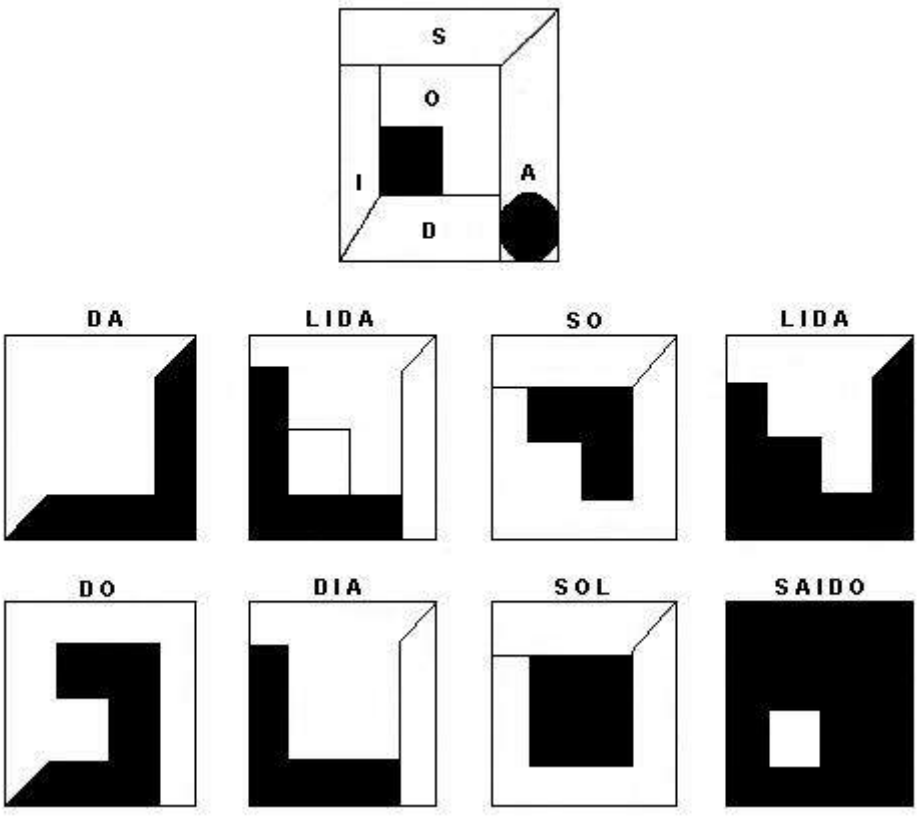


Life, Decio Pignatari, 1956.

La poesía concreta investiga variados juegos visuales y conceptuales hasta que llega a la consecuencia radical del Poema/Proceso: es en 1967 cuando el brasileño Wlademir Dias Pino rompe con la poesía concreta e intenta con esta nueva tirada de dados dejar de lado a la palabra en tanto forma exclusiva de la poética empleando en su lugar signos pertenecientes a otro tipo de lenguajes:

> Sus aportes teóricos y la idea de que el poema no se "escribe" solamente con palabras sino con signos de cualquier lenguaje provoca una extensión del concepto "literatura" (definido, hasta ese momento, por el uso determinante y exclusivo del lenguaje verbal) y deriva en una concepción de la

literatura basada en la Semiótica, es decir, una literatura que admite la expresión de sus contenidos a través de otros lenguajes, con o sin la exclusión de lo semántico – verbal [...] El Poema/Proceso no pretende terminar con la palabra [...] lo que el Poema/Proceso reafirma es que el poema se hace con el proceso y no con palabras.[386]



Solida, una de las versiones de este Poema proceso de Wladimir Dias-Pino, 1962.

Frente a la concepción estructural de las interrelaciones, donde todos los elementos se integran estáticamente, el Poema/Proceso busca la relación dinámica entre los diferentes elementos que lo constituyen, de modo que cada uno de ellos se vea influido por el anterior e influya a su vez en el siguiente. El movimiento y reordenamiento generado de este modo renueva el sentido del poema en cada "lectura".

[386] Ibídem.

1.4.6. RECAPITULACIÓN.

La palabra nació a partir de un gesto visual o sonoro del ser humano que pretendía establecer comunicación con sus congéneres. Esta comunicación se basaba en la relación entre el gesto (signo) y un significado asociado a él. Con el desarrollo del lenguaje hablado y escrito, la palabra siguió llenándose de significados y sirvió de base para una poética fundamentada en los contenidos implícitos en los signos, y ornamentados con ciertos aspectos sonoros, métricos, rítmicos, musicales y gráficos que alcanzarían su cumbre con la poesía lírica. En cierto momento los artistas intuyeron la necesidad de escapar de la esclavitud del significado semántico del lenguaje para explorar las posibilidades expresivas del signo.

La conquista del signo puro supuso la difuminación de las señas de identidad de la poesía, al mixturarse con otras artes como la plástica, la música (cuyo catálogo de material sonoro se había ampliado paulatinamente hasta incluir cualquier tipo de sonido o ruido en sus composiciones) o el teatro. Se abrió una puerta a la creatividad de los artistas que parece seguir inagotable en la actualidad.

La desemantización de la palabra provocó la aparición de nuevas formas artísticas apenas intuidas antes del XX. El signo gráfico y sonoro, que había nacido como un utilitario y funcional intermediario de la palabra, descubrió al mundo sus cualidades ocultas y le regaló, a través de la poesía experimental, el aliento vital de la creación poética.

Concluiremos este apartado con unas palabras del diario de Hugo Ball que describen de un modo un tanto mágico y místico, el efecto que supuso el proceso de la desemantización de la palabra, un suceso que en la actualidad tenemos asumido y apenas damos importancia, pero que en su época fue objeto de apasionadas intervenciones.

Con la renuncia a la frase por amor a la palabra, el círculo en torno a Marinetti comenzó resueltamente con las *Parole in libertà*. Sacaron la palabra del marco oracional (la imagen del mundo), que se le había adjudicado automática e irreflexivamente, nutrieron el consumido vocablo de la gran ciudad con luz y aire, le devolvieron su calor, su movimiento y su despreocupada libertad original. Nosotros, por nuestra parte, fuimos todavía un paso más allá. Intentamos otorgarle al vocablo aislado la plenitud de un conjuro, el ardor de un astro. Y resulta extraño: el vocablo llevado a plenitud mágicamente conjuró y alumbró una nueva frase, que no estaba ligada ni condicionada por ningún tipo de sentido convencional. Acariciando cientos de pensamientos a la vez, sin indicar su nombre, esta frase hizo resonar el ser irracional, original y lúdico, pero abismado, del oyente; despertó y fortaleció las capas más profundas de la memoria. Nuestros ensayos tocaron ámbitos de la filosofía y de la vida, con los que nuestro entorno, desgraciadamente tan racional y precoz en su prudencia, apenas podía permitirse soñar.[387]

[387] Ibídem, pág. 134 (18.VI.1916).

1.5. EL FONEMA Y EL GRAFEMA EN LA POESÍA EXPERIMENTAL

El ser humano habla, proyecta con su voz cadenas sonoras dotadas de significado que le permiten comunicarse; en un momento dado aprende a fijarlas en un medio gráfico, las escribe y de pronto descubre que en el lapso existente entre el hablar y el escribir, en ocasiones, surge algo que es considerado arte. Pero ¿dónde está la esencia de ese "arte"? ¿Tal vez en los mecanismos que consiguen que nuestra mente cabalgue en el espacio entre los dos medios? ¿Qué hay en esa línea que separa el habla y la escritura, y en la que hace sus equilibrios la poesía experimental?

> Hay que codificarse, para poder burlar los códigos, hay que entrar en los códigos.[388]

La lucidez de Barthes nos da una primera pista para desenmarañar esas cuestiones: para que pueda darse el hecho de la poesía experimental los códigos del lenguaje deben ser burlados una y otra vez; y con ese objetivo, una de las estrategias más utilizadas en la práctica de la investigación poética es la manipulación de las relaciones existentes entre el medio sonoro (habla) y el medio visual (escritura) del lenguaje. En este capítulo indagaremos en los juegos que se establecen entre ellos, identificando el habla con el fonema y la escritura con el grafema.

> Siendo los fonemas elementos lingüísticos, se sigue que no puede definirse correctamente ningún fonema sin recurrir a los criterios lingüísticos, es

[388] Opus cit. Barthes, Roland, *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*, pág. 125.

decir mediante su función en el lenguaje. Ningún criterio extralingüístico, sea físico, fisiológico o psicológico, puede ser relevante.[389]

La poesía experimental fonética bebe de la fuente del lenguaje, así que seguiremos prudentemente la anterior recomendación de Louis Hjemslev y basaremos gran parte de nuestros comentarios en la lingüística saussuriana[390] y en los conceptos que, sobre el fonema, expuso el lingüista y filósofo Roman Jakobson en el transcurso de dos conferencias dadas en Copenhague en mayo de 1939.[391] Sin embargo nuestra intención es hablar de arte antes que de lingüística, así que no dudaremos en contradecir esa cita para aplicar criterios extralingüísticos en nuestro estudio allá donde la ocasión lo requiera.

Veamos en primer lugar lo que la lingüística puede decirnos acerca del fonema y el grafema teniendo presente que muy a menudo, lo aplicable a uno fácilmente será trasladable al otro mediante un mero intercambio de medio (del sonoro al escrito y viceversa).

[389] Epígrafe perteneciente a la comunicación de Louis Hjelmslev al II Congreso Internacional de Ciencias Fonéticas (Londres, 1935), *The proceeding of the Second International Congress of Phonetic Sciences* (Cambridge 1936), pág. 49.

[390] Ferdinand de Saussure inauguró la lingüística moderna con la publicación póstuma de su *Curso de lingüística General* en 1917.

[391] Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general.* Traducción de Jem Cabanes, Seix Barral, Barcelona 1975, pp. 97-138.

1.5.1. LA CONCEPCIÓN LINGÜÍSTICA DEL FONEMA Y EL GRAFEMA.

Si como nos dice Barthes, "*la insignificancia es el lugar de la verdadera significancia*[392]", tal vez encontremos algo de luz fijando nuestra atención en las partículas más insignificantes de que dispone el lenguaje.

1.5.1.1. El fonema.

Los fonemas están tan integrados en el lenguaje que, durante siglos, permanecieron invisibles perdidos en la maraña de sonidos y significados del habla. Desmenuzando en fragmentos cada vez más pequeños el código de la lengua hablada, la lingüística saussuriana topó con el límite marcado por una unidad fonológica mínima: el fonema, cuyas combinaciones –basadas en ciertas arbitrariedades y reglas preestablecidas– levantan las estructuras de creciente complejidad (morfemas, sintagmas y frases) que constituyen el lenguaje.

Jakobson nos dice del fonema que es la "*impresión mental de un sonido*", una unidad sonora compleja que tiene a la letra como signo equivalente en la lengua escrita y que no posee por sí mismo ningún significado semántico concreto[393].

Al atomizar la palabra, sus significados asociados desaparecen, las cualidades del fonema como signo pasan a un primer plano y lo convierten en elemento fundamental para que la poética experimental juegue con las paradojas del lenguaje y burle sus convenciones.

[392] Op. cit, Barthes, Roland, *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*, pág. 154.
[393] Op. cit, Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, pág. 137.

1.5.1.2. El grafema.

El equivalente visual de la lengua hablada es la lengua escrita, y su mínima unidad, a menudo correlativa al fonema[394], recibe el nombre de grafema. Se incluyen entre los grafemas las letras, los numerales, los signos de puntuación, los caracteres chinos y japoneses, etc.

Diferentes representaciones del grafema “A”.

Con el uso de los tipos de imprenta, el carácter personalizado y subjetivo de la escritura manual desaparece y es reemplazado por un sistema visual de origen industrial y carácter unívoco. Los grafemas impresos son ampliamente usados como símbolo visual de modernidad por numerosos artistas plásticos y, en manos de los poetas, les sirven para crear piezas que transitan el espacio existente entre lo visual y lo sonoro.

Joc, Bartolomé Ferrando, editado en 2006.

[394] No siempre coinciden fonema y grafema: por ejemplo el grafema “1” se describe sonoramente con la secuencia de los fonemas correspondientes palabra “uno”(/uno/), el fonema /ch/ se describe gráficamente con dos grafemas (“c” y “h”), en castellano el grafema “h” no se corresponde con ningún fonema, los grafemas chinos no se describen necesariamente con un sólo fonema, etc.

1.5.1.3. Habla versus escritura.

> ...la escritura vela y empaña la vida de la lengua: no es un vestido, sino un disfraz.[395]

La invención del alfabeto fonético permitió a gran parte de la humanidad transcribir el habla a un medio escrito mediante la combinación de un reducido número de grafemas (letras, números, etc.) que representaban a los fonemas.

Según Saussure, el habla y la escritura son dos sistemas de signos[396] distintos. Para él, el único objeto de la palabra escrita es la representación de la palabra hablada, de lo cual se deduce que el sistema-escritura debería estar subordinado al sistema-habla, "*pero la palabra escrita se mezcla tan íntimamente a la palabra hablada de que es imagen, que acaba por usurparle el papel principal; y se llega a dar a la representación del signo vocal tanta importancia como a este signo mismo*".[397]

Tenemos así que la lengua escrita se arroga un prestigio inmerecido sobre la hablada. ¿Por qué sucede esto? Argumenta Saussure varios motivos para que la imagen gráfica acabe por imponerse a expensas del sonido: que la imagen gráfica de las palabras nos impresiona como un objeto permanente y sólido; que en la mayoría de los individuos las impresiones visuales son más firmes y durables que las acústicas y que la lengua literaria agranda la importancia de la escritura.[398] Debemos tener en cuenta también que la lengua evoluciona sin cesar, mientras que la escritura tiende a quedar inmutable. De aquí que la grafía acabe por no corresponder ya a lo que debe representar.[399]

---

[395] Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2009, pág. 58.

[396] "*Entendemos por signo el total resultante de la asociación de un significante con un significado*". Ibídem, pág. 104.

[397] Ibídem, pág. 53.

[398] Ibídem, pp. 54-55.

[399] Ibídem, pág. 56.

El hecho de que un sistema secundario ocupe el espacio del sistema principal que le da sentido, provoca una larga cadena de confusiones y ambigüedades que, según los lingüistas, sólo pueden resolverse recuperando cada sistema su orden jerárquico original. Sin embargo, la poesía experimental no duda en aprovechar esas contradicciones para conseguir sus objetivos artísticos.

1.5.1.4. Relaciones entre el Fonema y el Grafema.

> El lenguaje poético, a partir de cierto momento, quiere convertirse en material sensible, imagen o sonido, y no ser sólo soporte de ideas e instrumento de comunicación.
>
> [...] el significante pasa al primer plano tras siglos de jugar un papel de mero auxiliar.[400]

Jakobson[401] nos dice que "*el grafema contiene una imagen óptica en el plano del significante y un fonema en el plano del significado*"[402], es decir que, por ejemplo, cuando miramos-leemos una letra (grafema) automáticamente aparece en nuestra mente su imagen sonora (fonema).

Si, como hemos visto, el fonema es la imagen mental de un sonido, tal vez podamos extrapolar (basándonos en la confusión jerárquica entre el medio hablado y el medio escrito) y parafrasear a Jakobson: "*el fonema contiene una imagen acústica*[403] *en el plano del significante y un grafema en el plano del significado*". Esto parece ser cierto cuando efectuamos una transcripción desde el medio oral al escrito: si escuchamos un sonido identificable como un fonema,

---

[400] Deco, Francisco, *Algunas consideraciones sobre las vanguardias poéticas de la segunda mitad del siglo XX*, EPOS, XXII (2006) págs. 253-269, pág. 258. En disponibilidad Web: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2006-80801EC7-D2B6-9046-F74E-8CD280B6AFC6&dsID=algunas_consideraciones.pdf

[401] Op. cit, Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, pág. 115.

[403] "*La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica*". Op. cit Saussure, Ferdinand de, Curso de lingüística general, pág. 103.

lo que aparece en nuestra mente en esta ocasión es un símbolo gráfico, la letra o grafema correspondiente que escribiríamos en el papel.

Tenemos pues que el fonema es un componente segmental del lenguaje que carece de significado pero que existe como signo, sin embargo las relaciones que se establecen entre el grafema y el fonema nos permiten hablar de cierta presencia de significado en los fonemas, pues "*la imagen óptica funciona como significante y el fonema como significado*".[404]

Lo que hablamos lo podemos escribir; lo que escribimos lo podemos hablar. El salto del lenguaje desde el medio sonoro al escrito y viceversa resulta totalmente natural en la sociedad alfabetizada llegando a confundirse el uno con el otro.

En pocas palabras podemos decir que, en determinadas circunstancias, el fonema nos remite al grafema tanto como el grafema nos remite al fonema. Esta ambigüedad e intercambiabilidad entre el fonema como signo acústico y el grafema como signo gráfico, parece ser la esencia de las experiencias poéticas de vanguardia que pretendemos tratar.

[404] Op. cit Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, pág. 117.

1.5.2. EFECTOS FÍSICOS Y PSÍQUICOS DEL USO Y ABUSO DEL ALFABETO FONÉTICO.

Necesitamos incluir ciertos factores extralingüísticos que nos permitirán apreciar tanto el contenido como el alcance real de la revolución esbozada por la poesía experimental. Es por eso que introduciremos en este estudio las ideas de ese visionario que fue Mc Luhan.

1.5.2.1. El alfabeto como extensión del hombre.

Según Mc Luhan el alfabeto (como el lenguaje, la radio, la prensa, etc.) es una tecnología, y las tecnologías son prolongaciones de nuestro sistema físico y nervioso cuyo fin es aumentar nuestro poder y rapidez[405]. Deducimos de ello que cualquier alteración en el funcionamiento de la tecnología-alfabeto puede ocasionar alteraciones en nuestro sistema físico y nervioso (es decir: en nuestro propio cuerpo y psique). Estos efectos fueron evidentes, por ejemplo, con el salto histórico dado por la escritura al pasar, desde los medios pesados que eran la piedra y la arcilla, a un medio ligero como el papiro y el papel: además de evitar numerosos dolores de espalda al aligerar el soporte, "*el avance resultante en cuanto a velocidad y espacio creó el Imperio Romano*"[406].

La innovación que supuso la nueva concepción lingüística iniciada por Saussure y las sucesivas relecturas del uso del alfabeto fonético hechas por los poetas experimentales, debió desencadenar inevitablemente una cascada de cambios nerviosos y físicos (perceptibles en distintos grados) en los cuerpos y mentes de los usuario habituales del lenguaje alfabético.

No en vano el manifiesto futurista firmado en 1912 por los rusos Maiakovski, Kruchenykh y Khlebnikov se llamó *Bofetada al gusto público*. Su contenido iconoclasta, provocativo y falto de "*fórmulas en positivo*" cosechó feroces críticas y comentarios entre sus coetáneos, así que debió acertar en el

[405] Opus cit. Mc Luhan, Marshall*, La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, pág. 122.
[406] Ibídem, pág. 182.

blanco.[407] Esa estrategia de la provocación fue llevada al límite por los dadaístas, que sin embargo escondían elementos en positivo detrás de su continua negación del arte. Como nos dice Hans Harp, los dadaístas buscaban "*un arte elemental para curar al hombre de la locura de la época y un nuevo orden para restablecer el equilibrio entre el cielo y el infierno*"[408].

Sus palabras nos evocan la figura del chamán que pretende obligar a la naturaleza "*mediante la recitación o el canto de una expresión verbal determinada, al cumplimiento de lo que de ella se desea, la curación de una enfermedad, la presentación de la lluvia o el buen éxito de una partida de caza*"[409]. La función de aquellos primeros artistas permitiría llamarles "*técnicos en el remedio de la precariedad y la impureza de la existencia humana*"[410], frase usada por Laín Entralgo para definir a los chamanes de las sociedades primitivas.

De hecho, el componente sanador y mágico del chamán ha estado siempre presente de alguna manera en las piezas poéticas experimentales. Paul Auster nos dice del fundador de DADA, Hugo Ball, que "*en su deseo casi místico de recuperar lo que consideraba un habla primitiva, Ball vio en esta nueva forma de poesía* [se refiere a sus 'poemas sin palabras'], *puramente emotiva, un modo de capturar las esencias mágicas de las palabras*"[411]. Mucho más cercano al cristianismo que latió siempre en Ball, su amigo Herman Hesse lo describe así: "*Más bien lo que Ball buscaba incesantemente era alcanzar la suprema realidad, la vida más fervorosa, el lugar donde surge Dios*"[412].

Este afán de mejorar el mundo a través del arte es un sentimiento que encontramos en muchos poetas experimentales. También nos cuenta Isidore Isou que al inventar el movimiento letrista, tenía como auténtica pretensión

---

[407] Información extraída de *Velimir KHLEBNIKOV Antología poética Selección*, traducción, presentación y estudios críticos de Javier Lentini**,** LAIA Literatura, Barcelona 1984. (http://lahabitacion301.blogspot.com/2009/07/bofetada.html)

[408] Cita de Harp, Hans encontrada en Sousa, Pere, *Poesía Fonética (las vanguardias históricas)*, http://www.poesiavisual.com.ar/escritos/poesia_fonetica_vanguardias_historicas.html#5

[409] Opus cit. Laín Entralgo, Pedro, *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*. Pág. 76.

[410] Ibídem, pág. 31.

[411] Auster, Paul, *Huesos Dadá*, prólogo a la edición del libro de: Opus cit. Ball, Hugo, *La huída del tiempo*, pp. 11-12.

[412] Hesse, Herman, *Algunas palabras sobre la huída del tiempo*, presentación a la edición de 1931 de *La huida del tiempo*, en Op. cit. Ball, Hugo, *La huída del tiempo*, pág.21.

"*generar un método por el que el aspecto creador del ser humano permitiera el acceso a una sociedad paradisíaca*"[413].

1.5.2.2. La burla de los códigos.

Los artistas que desde finales del XIX hasta nuestra época han buscado provocar una influencia psíquica y/o física en el ser humano mediante el uso poético del lenguaje, abandonaron el uso de la palabra en cuanto unidad entre "*significante*" y "*significado*". Pulverizaron el lenguaje accediendo a sus componentes más minúsculos, el fonema y el grafema, y encontraron en el juego que se establece entre ellos la esencia de su arte. Pero ¿cómo funciona esa esencia? Creemos que Ferdinand de Saussure, el fundador de la lingüística moderna, nos habría dado tempranamente la respuesta en su *Curso de lingüística general*:

> Se lee de dos maneras: la palabra nueva o desconocida la deletreamos letra a letra; pero la palabra usual y familiar se abarca de una sola ojeada, independientemente de las letras que la componen.[414]

En esta observación puede subyacer otro de los mecanismos esenciales que pone en marcha la poesía experimental en su lucha para burlar los códigos del lenguaje. Entendemos, a partir de la transcripción de los cursos de Saussure, que las letras (cada una de ellas) dejan de ser perceptibles en el proceso de lectura si lo que leemos son palabras que nos resultan conocidas; eso es lo habitual, el modo en que la poética tradicional había tratado el lenguaje. Pero si lo que leemos es una palabra desconocida "*la deletreamos letra a letra*", tomando de esa manera conciencia del material que la construye.

Ahí estaba la clave: si lo leído nos resulta ininteligible, el protagonismo se lo llevan las letras y la expresión pura surge de ellas sin necesidad de significados asociados. Tras siglos como actor secundario, el *significante* consigue pasar al primer plano. Esta circunstancia se traslada de forma natural

[413] Op. cit, Deco, Francisco, Algunas consideraciones sobre las vanguardias poéticas de la segunda mitad del siglo XX, pág. 259.
[414] Op. cit, Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, pág. 63.

al medio oral, donde el signo fonético posee su propia caligrafía sonora en forma de expresión tonal, tímbrica, rítmica y no verbal, que el hablante añade involuntariamente.

La caligrafía de un texto es capaz también de aportar información ajena al texto, y eso nos permite apreciar ciertas escrituras aunque no comprendamos su significado.

Escritura del gran calígrafo chino Wang Yizhi.

1.5.3. SIGNO GRÁFICO Y TIPOS EN LA POÉTICA EXPERIMENTAL.

El signo-fonema se revela como la unidad ideal para la experimentación poética. Su empleo, asociado con el uso del espacio (como vacío gráfico o sonoro) que propugnó Mallarmé con su *Coup des dés*[415], supuso la base principal de la revolución poética de las vanguardias.

El signo gráfico tiene su hito generativo particular con la invención de la imprenta y los tipos móviles a principios del renacimiento. La riqueza de estilos de letras creados por los sucesivos maestros impresores, fue aprovechada y renovada por los artistas del siglo XX en sus obras poéticas. La tipografía se convirtió en un material gráfico, con reminiscencias sonoras, que les posibilitaba alejar a la poesía del contenido semántico de las palabras.

1.5.3.1. La tipografía, de Gütenberg a las vanguardias.

La invención de la tipografía supone un hito en el desarrollo del material con que experimentará tanto la poesía visual como la poesía fonética y sonora. Los dos géneros se entremezclan y superponen de tal modo que a menudo resulta imposible discernir el principio de uno y el final de otro. Un poema visual que use la tipografía como material gráfico se puede interpretar sonoramente como si de una partitura se tratara. A su vez, un poema fonético suele poseer su "partitura" correspondiente (en muchas ocasiones con distintos tipos de letra) que puede llegar contemplarse como un poema visual. Si a la poesía visual la oímos en nuestra mente, a la poesía fonética la vemos a través de la tipografía de sus partituras.

Los tipos de letra móviles son unas piezas de metal fundido en forma de prisma que contienen cada una un carácter o símbolo en relieve e invertido

[415] Así lo describe Bartolomé Ferrando: "*El espacio de la página se transforma en signo hueco de sonido que convive con las huellas del lenguaje*". Op. cit. Ferrando Colom, Bartolomé, La mirada móvil. A favor de un arte intermedia, 2000, pág. 30.

especularmente. Si tras componer una página con ellos, se detectaba algún error, sólo había que sustituir el carácter erróneo, y además estos tipos podían ser usados una y otra vez. En un principio la impresión imitó la caligrafía gótica de los códices manuscritos que se realizaban en los monasterios, como sucede con la famosa *Biblia de Gütenberg*, pero rápidamente la tipografía cambió y ya durante el mismo siglo XV, el floreciente arte de la imprenta comenzó a incorporar nuevos estilos de letra (tipos) más legibles. Especialmente reseñable resulta la tipografía *romana* o *veneciana* creada por Nicolaus Jenson, que sería fuente de inspiración para maestros impresores como Claude Garamond (s. XVI) o William Caslon.(s. XVIII).[416]

De izquierda a derecha: detalle de la *Biblia de Ávila,* Manuscrito s. XIII, 10091 AD, Biblioteca Nacional, Madrid; detalle de la *Biblia de Gütenberg*, 1.454-1.455, ejemplar de la University of Texas at Austin; catálogo de los tipos de William Caslon, 1.734.

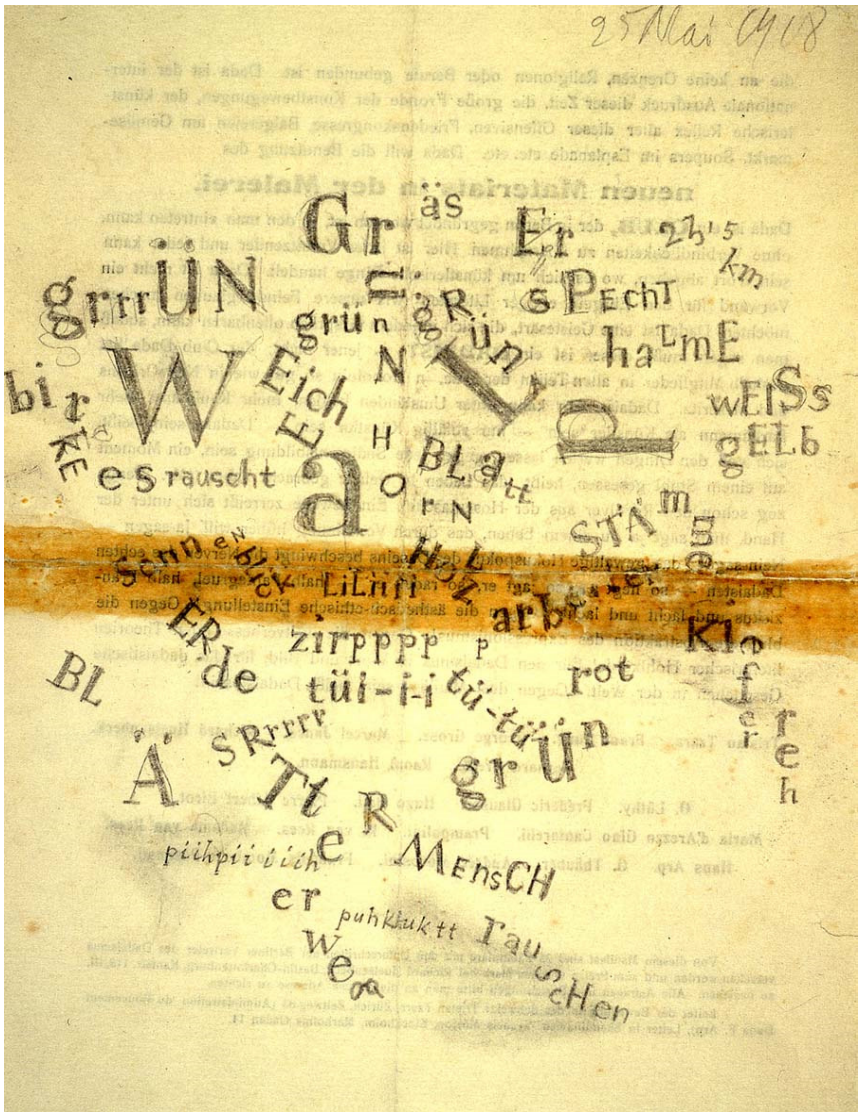
La tipografía continuó renovándose con nuevos estilos y técnicas de composición acordes a las modas y a los movimientos artísticos que fue recorriendo con los siglos. Cuando a finales del XIX comenzó el proceso de desemantización de la palabra y su atomización, los artistas volvieron la mirada hacia el signo que la representaba (*significante*) y exploraron en los tipos de letra los vericuetos expresivos que la semántica de las palabras había enmascarado.

[416] Apud *Estilos gráficos: Renacimiento y clasicismo*, artículo firmado por la Redacción de la Revista digital *Unos tipos duros*, 2.000. http://www.unostiposduros.com/?p=103

Tras la innovación que supuso la edición del *coup de* dés de Mallarmé[417] en 1897, la tipografía se convirtió con las vanguardias del XX en material visual de los poetas experimentales futuristas (Marinetti con sus *Parole in libertà*, Fortunato Depero, etc.), dadaístas (*Karawane de Hugo Ball*, los *Poemas óptico-fonéticos* de Raoul Haussman y el movimiento *Merz* de Kurt Schwitters), concretistas (con el precedente de E.E. Cummings y su consolidación con el grupo brasileño *Noigandres*) y en general, gran parte de la poesía visual creada hasta nuestros días (John Cage, Joan Brossa, Wolf Vostell, Fernando Millán, Julio Campal, Carles Santos, Bartolomé Ferrando, etc.)

Montagna + Vallate + Strade x Joffre, F. T. Marinetti, 1915

[417] En *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* Stéphane Mallarmé coloca la palabra impresa al mismo nivel que el espacio blanco de la página.



I Grün, Raoul Haussmann (1918)

Poema visual, Joan Brossa, serigrafía concebida en 1970 y realizada en 1978.

De la A a la Z (Poesía proceso), Bartolomé Ferrando, Collage, 1998.

1.5.3.2. Los alrededores de Hausmann y de Schwitters.

Cuando la poética posa su mirada en los fonemas y en los grafemas, surgen esas burlas y juegos fonéticos-gráficos que llamamos poesía experimental y que comenzamos a encontrar desde la explosión tipográfica de los futuristas. Fue Marinetti con sus "*palabras en libertad*" quien, sumando a la tradición caligrámica[418] los novísimos tipos de letra impresa de la época, potenció el protagonismo gráfico de las palabras, dotándolas de mil sonoridades visuales.

Su influencia se dejará sentir en toda la poesía experimental posterior. En un rápido y esencial recorrido podemos citar las obras de dadaístas como Raoul Hausmann con sus experimentos optofonéticos, o Kurt Schwitters y su "*poesía consecuente*"; las creaciones tipográficas en Zaum de Iliazd[419]; el

[418] "Entre los juegos poéticos de los griegos que solucionaban problemas métricos se encontraban los que lo hacían debiendo adaptarse además a la forma de una figura. (Véase lo que nos ha quedado de los poetas del siglo III a. C. Teócrito, Dosíadas y Simias). Tras ellos hay un vacío que llega al siglo IV de nuestra era, hasta Porfyrius y su *Panegyrcus.* Tras él llegan los *carmina figurata* de las épocas merovingia y carolingia (Venantius Fortunatus, Alcuino de York, Raban Maur). En la Edad Media cabría destacar además los trabajos, a partir de prosa, de trazado o de contorno realizados por judíos, que ya no resolvían cuestiones métricas sino que dibujaban figuras con las letras del texto (aún en el siglo XX se hacían y no es imposible, según Coron, que influyeran a Apollinaire). En el XVI se da una considerable producción de este tipo de caligramas y vuelven los ejercicios de versificación. El caligrama continúa en el XVII para detenerse en la ilustración y llegar muerto al XIX. Sólo Apollinaire los rescata portando una nueva expresividad a la unión de dibujo y sentido de los versos."

Opus cit. Coron, Antoine. *Avant Apollinaire, vingt siècles de poèmes figurés*, pp.25-45.

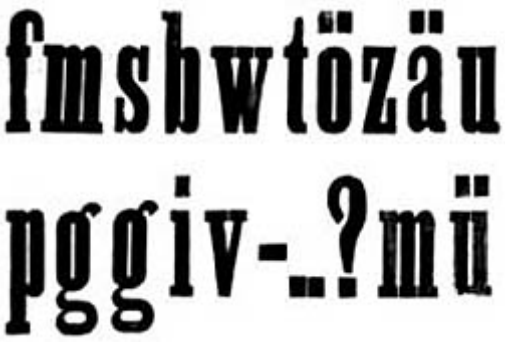
Apud Op. cit Deco, Francisco, *Algunas consideraciones sobre las vanguardias poéticas de la segunda mitad del siglo XX,* pág. 259.

[419] ILIAZD, Ilia Zdanevich, *Ledentu le Phare. Poème dramatique en zaoum,* Paris: éditions du degré 41°, Paris 1923.

letrismo de Isidore Isou en la segunda mitad de los años cuarenta y primeros cincuenta; la poesía concreta y sonora de los cincuenta y sesenta; el movimiento fluxus iniciado por George Maciunas en los sesenta; la poesía visual fraguada en los setenta con obras como los *Textos poéticos* de Bartolomé Ferrando; la polipoesía de los ochenta (Enzo Minarelli al frente), y sin duda también podamos incluir las piezas realizadas con las nuevas tecnologías que se han conformado desde los años ochenta hasta nuestros días[420].

Observemos más de cerca un par de ejemplos de obras en las que el empleo del elemento visual tipográfico consigue que "oigamos" la pieza.

1.5.3.2.1. *fmsbw*, de Raoul Hausmann.



Raoul Hausmann: *fmsbw,* 1918.

[Escuchar 04 *fmsbw* en el DVD adjunto "Huellas Sonoras"]

Si Ball utilizaba "*palabras desconocidas*" en sus poemas, Haussman usa exclusivamente las letras como signo visual y acústico en este poema compuesto en 1918. La sucesión de grafemas vocales y consonantes que llamó poemas óptico-fonéticos no contemplan la posibilidad de crear un lenguaje con sentido. Llegado a tan alto grado de intensidad visual abstracta, el

[420] Encontramos en la red numerosas piezas en las que la tipografía, junto al espacio y la dimensión temporal es la gran protagonista, como en *Typolution*, una pieza de video "colgada" en Youtube realizada por Olivier Beaudoin en 2006: http://ceslava.com/blog/videos-tipograficos/

alfabeto pasa a ser tipografía. La impresión tipográfica de los fonemas evidencia el hecho de que la escritura es una superestructura, ya que no puede darse esa pauta gráfica sin la preexistencia de un sistema fonémico.[421]

Visualmente estamos ante un poema con identidad propia, compuesto por letras impresas con bloques de madera (linotipia) que remarcan los elementos rudimentarios del lenguaje utilizados: las letras como grafemas. En el juego poético de las letras es donde tenemos la gran revolución; años después del *fmsbwt,* Isidore Isou, el gran poeta sonoro posterior a las vanguardias, llegará a proponer el letrismo como "*la langue primordiale, primitive et originelle d'où toutes les autres langues se sont extraites*"[422].

Es en el momento de su lectura cuando la obra de Hausmann se relanza en su nueva dimensión sonora, la del mundo de los fonemas que, pese a carecer de significado semántico, repentinamente semejan palabras con su propia acentuación, entonación y ritmo. La audición de *fmsbw* es susceptible de ser interpretada como una frase o secuencia de frases en la que los fonemas han usurpado el lugar que debiera corresponder a las palabras. El mismo Hausmann nos lo explica:

> Yo pensaba que el poema es el ritmo de los sonidos ¿Porqué las palabras? De la serie rítmica de las consonantes, diptongos y contra-movimientos de su complemento de vocales, resulta el poema, que debe orientarse simultáneamente óptica y fonéticamente. El poema es la fusión de la disonancia y de la onomatopeya. El poema surge de la mirada y del oído interiores del poeta por el poder material de los sonidos, de los ruidos y de la forma tonal, anclada en el gesto mismo del lenguaje.[423]

Esta tipología de poemas podría interpretarse como intentos sinestésicos para "oír" a través de nuestros ojos y "ver" a través de nuestros oídos. ¿Cómo oir viendo? Sostuvo Jakobson en 1939 que "*en sí, son los*

[421] Op. cit, Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, pág. 174.

[422] Isou, Isidore, *Introduction a une nouvelle poésie et a une nouvelle musique*, 2e édition, Editions Gallimard, Paris 1947, pág. 175.

[423] Citado por Sousa, Pere, *Poesía Fonética (las vanguardias históricas)*, en disponibilidad Web: http://www.poesiavisual.com.ar/escritos/poesia_fonetica_vanguardias_historicas.html#5

fonemas los portadores primarios, indistintos, de los rasgos prosódicos"[424]. Si por ejemplo vemos-leemos un interrogante, incluso tratándose de una lectura silenciosa, inevitablemente surgen en nuestra mente las variaciones entonativas características de una frase interrogativa concentradas en el momento correspondiente al signo. Este interrogante, merced a su contenido prosódico es además capaz de condicionar el sentido del resto de fonemas de la pieza. Del mismo modo podemos ver el signo del interrogante cuando escuchamos su entonación característica.

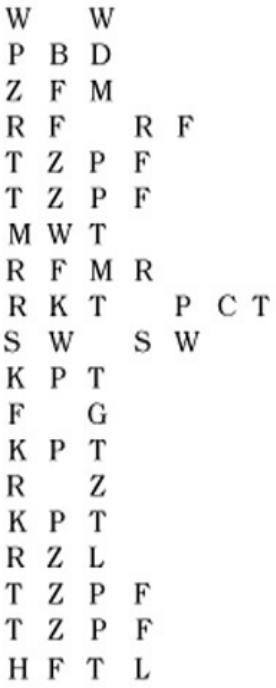
> Correlativa a la distinción entre dos fonemas tenemos una distinción de significado determinada y constante. A la distinción entre entonación interrogativa y entonación exclamativa corresponde una distinción, determinada y constante, en el dominio de lo expresado.[425]

1.5.3.2.2. *Poema de letras,* Kurt Schwitters.

Kurt Schwitters compuso este poema en 1924, en plena evolución desde una concepción de la poesía más próxima a la pintura hasta un cada vez más exclusivo acento fonético que culminará tres años después con la presentación de su *Ur-sonate*.

Además de la obvia ausencia de vocales, advertimos de entrada la uniformidad que impone Schwitters a la apariencia visual de las letras que lo componen. No existe el énfasis tipográfico que nos presentaba Hausmann, y las letras y las pausas se comportan como material puro de poesía, tal vez con cierta reminiscencia del uso del vacío que hiciera Mallarmé en su *Coup des dades* y plagado de ambigüedades que desplegarán todo su poder durante su declamación.

[424] Op. cit Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, pág. 136.
[425] Ibídem, pág. 113.



Poema de letras, Kurt Schwitters, 1924.

Mientras Jakobson, en sus escritos sobre poética nos dice que "la acumulación, más allá de lo usual, de ciertas clases de fonemas, o un ensamblaje constante de dos clases de textura fónica opuestas de un verso, una estrofa o un poema, funciona como una "*corriente subterránea de significación*"[426], Schwitters, paralelamente, construye su concepto de "*poesía consecuente*" en el que esa corriente de significación emerge a la superficie transformándose en el objeto principal del poema:

> La poesía consecuente se construye con letras. Las letras no son conceptos. Las letras en si mismas no tienen sonido, sólo tienen un potencial sonoro que el rapsoda actualizará de tal o cual modo. La poesía consecuente valora las letras y sus agrupaciones en el contraste resultante de su oposición.[427]

[426] Ibídem, pág. 386.

[427] Schwitters, Kurt, *La poesía consecuente* (Konsecuente Dichtung), 1924 Publicado en: G. *Zeitschrift für elementare Gestaltung*, Berlín, 10 año, n.9 3, junio de 1924, Kurt Schwitters, IVAM, Valencia, 1995.

1.5.4. RECAPITULACIÓN.

El objetivo de la poesía experimental sigue siendo básicamente el mismo que tenía la poesía más convencional, la elaboración de una función poética, pero el fenómeno nuevo que aparece con los poemas dadaístas es la posibilidad de una poética "abstracta" (o concreta como sería llamada más tarde) en la que sólo interviene el signo o "el signo del signo", sin significados semánticos que los afecten.

Los fonemas emitidos sin intención semántica y las letras convertidas en formas puras, pasan a ser el material central sobre el que se estructura y compone la nueva obra poética.

Si la poética tradicional se centraba en añadir una ornamentación retórica al discurso, esta nueva poeticidad consiste en una revalorización total del discurso y de cualquiera de sus componentes[428]. Es por eso que Schwitters llega a afirmar que "*a la declamación le da igual si su material es o no poesía, se puede declamar el alfabeto, que en sí no es más que una forma práctica, y conseguir un resultado artístico*".[429]

[428] Op. cit, Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general,* pág. 394.
[429] Op. cit Schwitters, Kurt, *La poesía consecuente* (Konsecuente Dichtung).

1.6. VOZ, PROSODIA Y ELEMENTOS PARALINGÜÍSTICOS EN LA POESÍA EXPERIMENTAL FONÉTICA.

> La voz es el órgano prominente de la comunicación, el más eficaz que el espíritu posee. El uso de la voz es ya de por sí es un acto, un gesto de arte, una actividad artística.[430]

En este capítulo intentaremos desenmarañar los variados recursos sonoros que los creadores de la poesía experimental fonética tienen a su disposición. La poesía fonética se basa principalmente en las cualidades acústicas de la voz, aunque también hace uso (a menudo inconscientemente) del lenguaje no verbal. La semántica clásica, la que habla del significado de las palabras, no suele tener cabida en estas producciones a no ser como elemento irónico que produzca algún tipo de contraste o color. Más importancia adquiere la parte gráfica, utilizada casi siempre como peculiar sistema de notación de la pieza, llegando a ser en ocasiones tan relevante como su interpretación sonora.

Ya hemos comentado algunos aspectos del factor gráfico en el capítulo anterior (*1.5. El fonema y el grafema en la poesía experimental*), así que en éste nos centraremos en lo que el lingüista Fernando Poyatos llama "*triple estructura básica de la comunicación*": los elementos *lingüísticos* (lenguaje verbal en sí, lo que decimos), los elementos *paralingüísticos* (características sonoras de la voz y prosodia), y los elementos *kinésicos* (el lenguaje no verbal). Al mismo tiempo intentaremos describir el efecto que causan en el oyente. En la última parte analizaremos brevemente varias piezas del género que nos parecen auténticos paradigmas del uso de estos recursos.

[430] Minarelli, Enzo. *La voz triunfante.* Revista Digital Universitaria, 10 de enero 2008, Volumen 9, Número 1, ISSN: 1067-6079, pág. 2

Respecto a la prosodia, conviene apuntar que el lenguaje verbal consiste en secuencias de palabras y frases que nos muestran un nivel *segmental* (formado por fonemas agrupados en morfemas, sintagmas y construcciones sintácticas) y un nivel *suprasegmental*, comúnmente llamado prosodia y compuesto por curvas de entonación, pausas, acentuaciones, etc., que facilita y complementa su reconocimiento y diferenciación en la cadena hablada[431]. La prosodia además constituye un importante elemento creativo para todas las disciplinas que usan la voz (como el teatro, el cine, la política o la poesía experimental sonora) hasta el extremo de que en ocasiones resulta más decisivo el "cómo lo decimos" que "lo que decimos".

> Carlfriedrich Claus * [...] hablaba de la existencia de elementos subliminales presentes en las conversaciones cotidianas así como de la existencia de palabras pronunciadas de paso en un comentario cualquiera, que eran capaces de producir en el otro un campo magnético afectivo. [...] Estos procesos inconscientes, presentes en cada conversación, [...] *transmiten antipatías y simpatías aparentemente injustificables, que forman un sistema subliminal de recepción y de emisión de lo no-verbal, en, entre, por encima y por debajo de lo verbal*. [432]
>
> * Barras, Vincent y Zurbrugg, Nicholas. *Poésies sonores*. Contrechamps Éditions, Genève, 1992, p. 206-207.

[431] Poyatos, F. *La lengua hablada como realidad verbal-no verbal: nuevas perspectivas*, en Briz, A. et al. Pragmática y gramaticalidad del español hablado. Libros Pórtico, Valencia 1996, p. 215-224, pág. 215.

[432] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 72.

1.6.1. LA TRIPLE ESTRUCTURA BÁSICA DE LA COMUNICACIÓN.

El lenguaje oral no sólo debe ser considerado como lenguaje formado por palabras. Junto a las palabras en sí, junto al hecho lingüístico más puro, el habla pone también en juego los elementos paralingüísticos y los kinésicos.

Según el lingüista Fernando Poyatos[433], la comunicación, que incluye tanto la comunicación verbal como la no verbal, tiene una estructura tripartita que denomina "*triple estructura básica de la comunicación*". Estaría constituida por (1) "*lo que decimos*" o elementos puramente lingüísticos, (2) "*cómo lo decimos*" o elementos paralingüísticos y (3) "*cómo lo movemos*" o elementos kinésicos. Dentro del tercer apartado se debe incluir también el "*dónde se dice*" o elementos proxémicos, o sea los relativos al uso del espacio durante el acto comunicativo.

Observaremos en esta estructura que las señales prosódicas son polisémicas y vehiculan informaciones tanto paralingüísticas como propiamente lingüísticas, y como tales resultan esenciales en la comprensión del enunciado y su interpretación condicionada por el contexto [434].

[433] Poyatos, F. *La comunicación no verbal: Algunas de sus perspectivas de estudio e investigación*, I: Cultura, Lenguaje y Conversación, Istmo, Madrid 1994.

Apud Antúnez, Isabel, *La comunicación no verbal en la filología actual,* Revista Digital "Investigación y Educación", nº 8, Abril de 2004, ISSN 1696-7208. Pág. 2.

http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_sevilla/archivos/revistaense/n8/Noverbal.PDF

[434] **Bertrand, Roxane,** *De l'hétérogénéité de la parole. Université de Provence*. Aix-en Provence, 1999. pág. 19. Inédita.

Apud Opus cit. Álvarez Muro, Alexandra, *Análisis de la Oralidad: Una Poética del Habla Cotidiana*, pág. 36.

1.6.1.1. Lo que decimos: Elementos lingüísticos.

Dentro de la estructura tripartita de la comunicación, los elementos lingüísticos son simplemente "*lo que decimos*"; esa sucesión de palabras dotadas de determinados significados semánticos que posibilitan el intercambio de información. En términos saussirianos podríamos decir que es "el *depósito de las imágenes acústicas*[435]" despojado de cualquier matiz sonoro ajeno a su significado intrínseco. Pese a todo siempre poseerá ciertos rasgos prosódicos básicos (compartidos con el paralenguaje) como pueden ser el timbre, la resonancia, la entonación, el ritmo, las pausas y la intensidad.

1.6.1.2. Cómo lo decimos: Elementos paralingüísticos.

> [...] raramente escuchamos una voz "en sí", escuchamos lo que dice; la voz tiene la misma posición del lenguaje, que es un objeto que sólo se cree poder aprehender a través de lo que se vehiculiza; pero, así como hoy gracias a la noción de "texto" aprendemos a leer la materia misma del lenguaje, de la misma manera será necesario que escuchemos el texto de la voz, su significancia, todo lo que en ella desborda a la significación.[436]

Tal vez sean los elementos paralingüísticos los que dan sentido al "*grano de la voz*" que tanto aprecia Roland Barthes. Para Barthes ese "*grano de la voz"* es la voz en sí, una percepción que "*implica una relación erótica entre la voz y el que la escucha*" y que no se puede definir científicamente, que sólo se puede describir a través de metáforas.[437] Esto puede ser cierto en un nivel casi espiritual, pero creemos que, subyacentes a esas metáforas, podemos hallar, a partir de las variables que propone el paralenguaje, factores objetivos y casi-mesurables que nos faciliten la descripción de lo que sucede durante una performance poética.

---

[435] Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Ediciones Akal, S.A. , Madrid, 2009, pág. 40. (de las fuentes manuscritas, Engler, págs. 229-240).

[436] Opus cit. Barthes, Roland, *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*, pág. 159.

[437] Ibídem, pág. 160.

Los elementos paralingüísticos son el componente vocal de un discurso que permanece una vez que hemos eliminado su contenido. Se incluyen entre ellos la entonación, el timbre, la articulación, el ritmo, la intensidad, las pausas, el silencio, etc.

Poyatos, en su colección de ensayos *Del paralenguaje a la comunicación total* nos da una precisa explicación de lo que es el paralenguaje:

> Cualidades de la voz, modificadores y sonidos producidos u originados en las ondas comprendidas entre los labios, las cavidades supragotales, la cavidad laríngea y las cavidades supraglotales, la cavidad laríngea y las cavidades infraglotales, que consciente o inconscientemente usa el hombre simultáneamente con la palabra, alternando con ella o sustituyéndola, apoyando o contradiciendo el mensaje verbal o kinésico.[438]

Poyatos también nos enumera las categorías que formarían parte del paralenguaje[439]:

a) Cualidades primarias: las que individualizan a la persona, tales como: timbre, resonancia, volumen, registros, campo entonativo, duración silábica, ritmo.

b) Modificadores, que a su vez subdivide en:

- Calificadores: equivalentes a los tipos de voz: control respiratorio (espirado o inspirado); control laríngeo (voz susurrante, áspera, etc.); control esofágico (voz esofágica), control faríngeo (voz hueca, apagada, etc.), control velofaríngeo (voz gimoteante, gruñente, etc.).

- Diferenciadores: modifican cualitativamente las palabras y sus rasgos suprasegmentales, son reacciones fisiológicas y

[438] Poyatos, F. *Del paralenguaje a la comunicación total*, en VVAA, *Doce ensayos sobre lenguaje*, Fundación Juan March, Madrid 1974, pp. 158-171, pág. 161

[439] Op. cit. Poyatos, F. *La comunicación no verbal: Algunas de sus perspectivas de estudio e investigación*, pág. 138.

psicológicas que varían funcional y actitudinalmente entre culturas: risa (de afiliación, agresión, empatía, ansiedad, etc.), llanto (de afiliación, agresión, dolor, gozo, etc.), gritos (de agresión, dolor, alarma, etc.) suspiros (de placer, nostalgia, alivio, etc.), toses y carraspeos (fisiológicos o intencionalmente comunicativos para advertir, ahogar una voz, etc.), estornudos, bostezos, hipos, jadeos, etc.

c) Alternantes: "*Cuasipalabras, identificables y clasificables fonética y funcionalmente y utilizados tan semánticamente como las palabras*": Aquí se situarían fenómenos como los chasquidos linguales, aspiraciones y espiraciones, siseos, chisteos, bisbiseos, fricciones faríngeas o nasales, gemidos, gruñidos, resoplidos, ronquidos, soplos, sorbos, jadeos, sonidos dubitativos, imitaciones de sonidos, llamadas a animales, etc. Dentro de estos puede diferenciarse entre los alternantes articulados (consonantes y vocálicos) y los inarticulados (donde se incluiría la pausa y el silencio[440]).

Podemos considerar también como elementos paralingüísticos los inacabamientos, titubeos, repeticiones, etc. que aunque pudieran parecer a primera vista apuros de la producción oral pueden ser más bien, según Blanche-Beneviste, reveladores de funcionamientos esenciales de la lengua[441].

Dentro del campo de la poesía experimental encontramos en el letrismo fundado por Isidore Isou en 1942 todo un tratado sobre la aplicación del paralenguaje con fines poéticos y sin intervención de la semántica. Albert Richard editó en 1952 el *Sistème de notation pour les letres,* donde da todos los detalles sobre la construcción de poemas letristas: la pronunciación exacta

[440] Para Poyatos, el silencio (las distintas clases de silencios) sería en realidad una manifestación a caballo entre el lenguaje y la kinésica y, desde el primer punto de vista, pertenecería a la categoría de los alternantes.

[441] Blanche-Benveniste, Claire**.** *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Gedisa, Barcelona 1998, pág. 28

de las letras, así como su duración, ataque, crescendo, silencios, etc. También propone emisiones sonoras nuevas (que pertenecerían a las categorías de modificadores y alternantes) que enriquecen enormemente las interpretaciones: castañeos de dientes, golpes en el pecho, balidos, relinchos, eructos, vómitos, aspiraciones, silbidos, gruñidos, suspiros, ronquidos, toses, chasquidos, gemidos, etc. [442]

1.6.1.3. Cómo lo movemos: Elementos Kinésicos.

Aunque la kinésica fue fundada de forma oficial por el antropólogo Birdwhistell[443], ya Cicerón nos hablaba de la importancia del gesto en los buenos oradores:

> Usará también él [el orador] los gestos de modo que no haya nada de más en ellos. En el porte sea su posición erguida y levantada; su pasearse, espaciado y no largo; su adelantarse, moderado y poco frecuente; ninguna sacudida de la cerviz, ningún jugueteo de dedos, nada de que sus artejos lleven el compás. [444]

La kinésica estudia de manera sistemática la comunicación no verbal pura o la que acompaña al habla. Podemos considerar como elementos kinésicos la expresión de la cara, la mirada, las maneras, la postura, los gestos y movimientos corporales y posicionales, los respingos, tics, la distancia personal[445], la ropa, el olor, el contacto corporal, el tacto, etc.[446] La percibimos

[442] Fuente: Op. cit., Ferrando Colom, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*, 2000, pp. 101-102.

[443] Birdwhistell, R. L., *El lenguaje de la expresión corporal*, G. Gili, Barcelona 1979.

[444] Cicerón, M.T., *El orador*, edición de A. Tovar / A. R. Bujaldón, Ediciones Alma Mater, Barcelona 1967.

Citado por Mateu Serra, Rosa, *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*, Tesis doctoral, Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica de la Universitat de Lleida, L-1098-2003 / 84-688-3556-0, Lleida 2003, pág. 145.

[445] El factor "espacio" ha dado lugar a una categoría especial (la proxémica) que, aunque Poyatos la incluye en la kinésica, nosotros preferimos dedicar un apartado propio para resaltar su creciente revalorización en las performances poéticas.

[446] Op. cit., Antúnez, Isabel, *La comunicación No Verbal en la Filología* Actual, pp. 4-5

visualmente (ej. una postura), audiblemente (ej. un chasquido de dedos) y cinestésicamente (ej. un abrazo).

Respecto al importante papel de la expresión de la cara en el proceso comunicativo nos dice Poyatos:

> Nuestro hablar se produce a través de nuestra fisonomía facial, diferente en cada persona (según diferencias culturales, ontogénicas, temperamentales e interactivas).
>
> [...]
>
> Se trata, pues, de esa 'faz hablante' compuesta de cuatro tipos de rasgos: permanentes (dimensiones craneales y características de los ojos, nariz, labios, mejillas, barbilla, dientes, etc.), cambiantes (por edad, sufrimiento, trabajo), dinámicos (o sea, activados los permanentes al hablar) y artificiales (cosmética, gafas, etc.).[447]

Un detalle interesante a tener en cuenta respecto a los elementos kinésicos es que según distintos estudios[448], los mensajes no verbales se consideran más fiables cuando existe contradicción entre lo verbal y lo no verbal, y demuestran también que todas las herramientas que utilizamos para averiguar si alguien miente o no, son no verbales.

Podríamos imaginar a una persona que mientras sube una escalera, dice una y otra vez "bajo, bajo, bajo, etc." y, al bajarla, dice "subo, subo, subo, etc.". Evidentemente comprendemos que cuando dice "bajo" está mintiendo, pues le vemos subiendo la escalera; y cuando dice "subo" de nuevo miente ya que la está bajando. Pero además se produce un inesperado intercambio en los significados de las dos palabras: "bajo" pasa a significar que "subo" y viceversa. Si prolongara un buen rato la acción, esta nueva (y "falsa") relación de palabras y significados puede consolidarse tanto en nuestra mente que,

[447] Op. cit. Poyatos, Fernando, *La comunicación no verbal: Algunas de sus perspectivas de estudio e investigación*, pp. 72-73.

[448] Zuckerman, De Paulo y Rosenthal, *Verbal and Nonverbal Communication of Deception*, Advances in Experimental Social Psychology, Volume 14, 1981, pp. 1-59.

entrando en su juego verbal, la daríamos como correcta. Si de pronto pasara a decir “subo” mientras sube, y “bajo” al bajar, probablemente nos diera la impresión de que vuelve a mentir. Las convenciones del lenguaje pueden verse replanteadas con este tipo de contradicciones entre la palabra y el lenguaje no verbal.

1.6.1.3.1. Donde lo decimos: Proxémica.

La proxémica estudia la estructuración y el uso del espacio, en especial de las distancias mantenidas por los hablantes en la comunicación no verbal, siempre teniendo en cuenta que la utilización del espacio es un factor crucial en la interpretación del discurso, ya que indica una cultura y una actitud.

Hallamos en la conducta proxémica varias distancias interpersonales en la interacción: la íntima, la personal, la social y la pública, en orden descendente de confianza.

La proxémica es un factor importantísimo en el desarrollo de las performances actuales[449], y no sólo por los variados niveles de interactividad que provoca la proximidad física entre artista y público (en ocasiones llegan a confundirse sus respectivos roles); la mayoría de los performers considera que afecta tanto el espacio a la realización de una acción que, si se interpreta exactamente igual en dos lugares diferentes, obtenemos dos acciones completamente distintas. Es obvio también que si hablamos de poesía experimental sonora, cuyo medio es precisamente el sonido, no se percibirá la voz de igual modo en un espacio abierto (un jardín, una playa, etc.) como en uno cerrado (un teatro, una iglesia, etc.). Todo espacio posee unas características acústicas únicas que convierten cada evento sonoro en algo irrepetible en otro lugar distinto.

[449] El propio Poyatos nos comenta que las aplicaciones de sus cursos sobre comunicación no verbal alcanzan, entre otros campos, a la arquitectura, las artes plásticas, el teatro y el cine.
Op. cit. Poyatos, Fernando, *La comunicación no verbal: Algunas de sus perspectivas de estudio e investigación*, pp. 67- 83.

1.6.1.4. Sobre la unidad de la Triple Estructura de Poyatos.

> Poyatos insiste en la inseparabilidad de los tres componentes (lenguaje, paralenguaje y kinésica), y remarca especialmente el hecho de que, aunque hayan sido estudiados, comúnmente se los ha tratado separadamente y ello ha conllevado un enfoque parcial e insuficiente de la comunicación[450].

Dado que nos comunicamos haciendo uso tanto de los canales lingüísticos como de los paralingüísticos y kinésicos[451], resultará inevitable aludir a los tres canales para interpretar el sentido de las actuaciones (performances) de los artistas-poetas-sonoros. Como nos recuerda Gadamer, "*en el sentido más amplio, el lenguaje refiere a toda comunicación, no sólo al habla, sino a toda la gesticulación que entra en juego en el trato lingüístico de los hombres*"[452].

Cuando comentamos cualquier aspecto lingüístico o paralingüístico de una intervención verbal, no debemos perder de vista que en el momento de su realización hubo también una matización no verbal de lo dicho. El sentido completo de una performance sonora sólo se captará disponiendo de la información completa relativa a los tres canales. Pese a ello, el tema de este artículo es básicamente el paralenguaje, así que nos centraremos en él en los siguientes apartados sin dejar de hacer menciones ocasionales a los elementos kinésicos y proxémicos.

---

[450] Op. cit. Mateu Serra, Rosa, *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*, pág. 134.

[451] Según Mehrabian (1972) comunicamos el 7% mediante canales verbales; el 38% mediante canales paralingüísticos, y el 55% mediante canales kinésicos.

Mehrabian, A. *Nonverbal Communication.* Chicago: Adeline-Atherton, Chicago 1972

Apud Op. cit., Antúnez, Isabel, *La comunicación no verbal en la filología actual*, pág. 2.

[452] Gadamer, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona 1998, pág. 131.

1.6.2. LA PROSODIA O MÚSICA DE LA VOZ.

Los rasgos prosódicos son elementos sonoros suprasegmentales (aquellos que están más allá del segmento) que afectan a la emisión, recepción e interpretación de la voz. Lejos de constituir un adorno, son precisamente los que organizan el hilo de sonido que percibimos. Adheridas al sonido, hay una serie de informaciones de naturaleza prosódica, que contienen no sólo información referencial sino también información dialectal, sociolingüística e inclusive, emotiva. [453]

Según Mora el término prosodia engloba "*todo lo que crea la música y la métrica de una lengua*" [454], y Álvarez Muro nos dice que es el auténtico organizador del hilo de sonido que percibimos, que constituye "*la infraestructura rítmica de la lengua hablada, su organización en el tiempo, y contribuye a facilitarle al hablante la retención de ciertos segmentos en la memoria*"[455].

Hablar de elementos prosódicos, es referirse a ciertas características inherentes a la voz humana, inseparables de la palabra hablada y que desaparecen al transformarse ésta en palabra escrita. Es en el habla donde la prosodia surge en todo su esplendor para transmitirnos una información que no está contenida en el "*significado*" (tal como lo describió Saussure) de lo que se dice, sino en las variaciones sonoras de los sonidos empleados para ello.

---

[453] *"Los elementos segmentales de la lengua son sonidos o secuencias de sonidos que se combinan para formar unidades analizables progresivamente más complejas, y se llaman así porque se suceden formando segmentos en la cadena hablada."*
Quilis, Antonio, *Fonética Acústica de la lengua española*, Gredos, Madrid 1981, pág. 386.
En disponibilidad Web: http://elies.rediris.es/elies15/

[454] Mora, Elsa, *Caractérisation prosodique de la variation dialectale de l'espagnol parlé au Vénézuéla*, Tesis Doctoral, Université d'Aix en Provence 1996, pág. 15.

[455] Op. cit. Álvarez Muro, Alexandra*, Análisis de la Oralidad: Una Poética del Habla Cotidiana*, pág. 38.

Al percibir el habla oímos una melodía conformada por variaciones de la frecuencia fundamental F_0[456]. El tono, el timbre, la intensidad, el ritmo, las pausas, toda la "musiquilla" de la voz, son elementos que sumados a la información no verbal (gestos, olores, contexto, etc.) son capaces de modificar radicalmente el sentido de cualquier expresión oral e incluso transmitir una gran cantidad de información compleja sin siquiera intervención del lenguaje articulado.

En las producciones de poesía experimental sonora es muy habitual que los sonidos emitidos no remitan a significado semántico alguno. Incluso en los casos en que se usan palabras reconocibles, éstas no pasan de ser meras excusas para emitir sonidos en los que su carácter poético no viene dado por su significado (al menos no totalmente), sino más bien por su situación contextual, espacial y temporal, y por los recursos prosódicos que pone en juego el artista.

Entre esos recursos señalaremos como especialmente destacables la entonación, la duración, la intensidad, la pausa, el silencio y el ritmo. El juego que se establece entre ellos determina en gran medida la estructura del hilo discursivo de la voz.

1.6.2.1. La entonación.

Al hablar de entonación nos referimos a la melodía o variaciones de la altura de la frecuencia fundamental F_0 que hallamos en los distintos segmentos de la cadena hablada, entendiendo que para percibir la entonación es necesario tomar en cuenta un conjunto de otros parámetros acústicos, como la duración o variaciones de longitud, la intensidad o volumen sonoro y el ritmo[457].

[456] Los sonidos complejos, como la voz humana, pueden descomponerse en una serie de sonidos sinusoidales simples. Se llama fundamental al más grave de los sonidos de una serie de sonidos de un sonido complejo descompuesto de ese modo. Los demás se llaman sonidos armónicos o parciales.

cf. Léon, Pierre R., *Phonétisme et prononciations du français*, Nathan, Paris 1998, pág. 32.

[457] Op. cit. Álvarez Muro, Alexandra, *Análisis de la Oralidad: Una Poética del Habla Cotidiana*, pág. 36.

La entonación es el recurso más común y el más elemental de la prosodia, "*puede haber enunciados sin forma gramatical, pero sin entonación no*"[458]. Sin entonación, el oyente escucharía una cadena ininterrumpida e inmodulada de voz, pero con ella apreciamos una primera función cohesiva o integradora que divide el hilo fónico en parcelas, en unidades de entonación, algo así como percibir olas sucesivas en vez de un mar informe de información. Cada ola sería una unidad de entonación, y ésta estaría comprendida entre dos pausas.[459]

Los contrastes en la entonación producen diferencias de sentido. Esto se da cuando la parte final de la frecuencia fundamental (el entonema) es descendente o ascendente, lo que depende de la disminución o el aumento de la vibración de las cuerdas vocales. La entonación ascendente representa un enunciado con sentido incompleto, no acabado; mientras que la entonación descendente confiere un sentido completo a lo dicho.[460] Se puede apreciar este fenómeno en el caso de la pregunta (entonación ascendente), donde la respuesta (entonación descendente) del interlocutor terminará la emisión, dado que pregunta y respuesta forman una díada inseparable[461].

En el nivel sociolingüístico, Obediente[462] observa que la entonación refleja el origen geográfico del hablante, el grupo socioeconómico al que pertenece e incluso, características psicológicas.

El carácter expresivo y emocional también es una aportación de la entonación:

> La entonación expresiva estaría superpuesta a la entonación comunicativa básica, o sea al significado gramatical. Varios mecanismos se utilizan para marcar expresividad: la desviación entre los puntos extremos del patrón melódico, el registro, el contorno, la intensidad y la duración del control

[458] Op.cit. Quilis, Antonio, *Fonética Acústica de la lengua española*, pág. 426.

[459] Quilis define el grupo de entonación como "*la porción de discurso comprendida entre dos pausas, entre pausa e inflexión del fundamental, entre inflexión del fundamental y pausa, o entre dos inflexiones del fundamental, que configura una unidad sintáctica más o menos larga o compleja (sintagma, cláusula, oración)*". Ibídem, pág. 419.

[460] Ibídem, pág. 411.

[461] Cf. Obediente, Enrique, *Fonética y Fonología,* Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, Mérida 1998, pág. 214.

[462] Ibídem, pág. 209.

melódico tienen valores simbólicos en la expresión de las emociones. Por ejemplo, un registro alto puede evocar alegría, mientras que un registro bajo puede indicar tristeza, la duración indicar énfasis, etc.[463]

1.6.2.2. La duración.

Se produce cuando el hablante alarga perceptivamente una palabra o grupo de ellas, o sea cuando se pronuncian con una duración mayor de la esperada. Este hecho prosódico consigue resaltar el elemento que se quiere focalizar.

1.6.2.3. La intensidad.

El aumento o la disminución de la intensidad vocal durante la emisión de una unidad de entonación producen efectos expresivos como puede ser la aparición del tono imperativo, el de cortesía, de ruego y otros. Navarro Tomás opina que "*en español es mayor el contraste de tono e intensidad entre el mandato y la súplica que entre la recomendación y el ruego, y mayor asimismo entre estas últimas que entre la invitación y la petición*"[464].

1.6.2.4. La pausa.

La pausa es una interrupción de la información que hacemos cuando hablamos.

Para algunos autores, la pausa es "*aquella unidad de tiempo donde no hay fonación*"[465], o sea el equivalente a un silencio, pero algunas pausas pueden también manifestarse por un sonido, o incluso por una variación en los rasgos del habla.

---

[463] Op. cit. Álvarez Muro, Alexandra, *Análisis de la Oralidad: Una Poética del Habla Cotidiana*, pág. 43.

[464] Navarro Tomás, Tomás, *Manual de pronunciación española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid 1963, pág. 185.

Citado por Haverkate, Henk, *La cortesía verbal. Ensayo pragmaligüístico.* Gredos, Madrid 1994, pág. 164.

[465] Obediente, Enrique, *El habla rural de la cordillera de Mérida: Léxico y fonetismo*. Boletín antropológico. 26:53-90. Universidad de Los Andes, Mérida 1992, pág. 215.

1.6.2.4.1. Pausa silenciosa.

Es la pausa más obvia, su función principal es la de separar unidades o grupos de información, y junto a los acentos y enfatizaciones conforma la estructura rítmica del discurso. Una pausa silenciosa larga se convierte en un silencio, elemento que comentamos en un próximo apartado.

1.6.2.4.2. Pausa Sonora.

Se manifiesta mediante un sonido que tiene la propiedad tanto de unir como de separar segmentos del hilo fónico. Es el caso, por ejemplo de las hesitaciones de un hispanohablante con sonidos como [m:], [ehte:], [ehte:] [em:, [am:][466].

1.6.2.4.3. Pausa Virtual.

A menudo, las pausas vienen marcadas, antes que por verdaderos silencios, por modificaciones de la altura, de la intensidad o del tempo [467]. Martinet llamó *pausas virtuales* a este tipo de pausas, "*esto quiere decir, que la pronunciación normal ante una pausa puede mantenerse allí donde la pausa es, por así decirlo, virtual y no realizada*"[468]. En realidad, lo más significativo de las pausas virtuales parece ser la función sintáctica que éstas cumplen; por encontrarse ellas al final de un enunciado importante como el párrafo, o del discurso mismo y servir para deshacer ambigüedades, como en el caso de "*que#eso no me gusta; queso# no me gusta"*. [469]

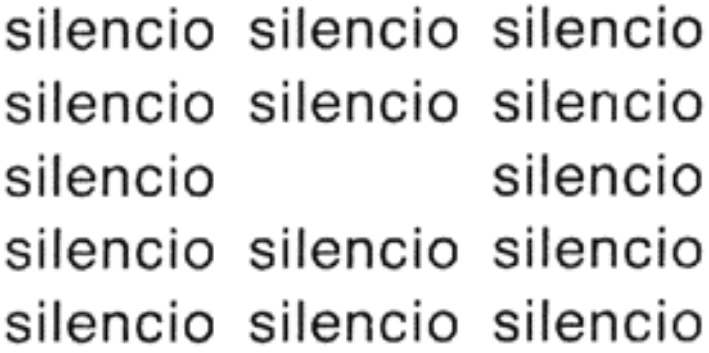
[466] Blondet Serfaty, María Alejandra. *Estudio acústico-prosódico de los fenómenos de hesitación: análisis contrastivo entre los dialectos andino y central*, Trabajo de Grado para la obtención del título Magister Scientiae en Lingüística, Universidad de Los Andes, Mérida 1999, pág. 51.

[467] Cf. Op. cit. Obediente, Enrique, *Fonética y Fonología*, pág. 215.

[468] Martinet, André, *Sintagma y sintema*, en *Estudios de sintaxis funcional,* Gredos, Madrid 1978, pág. 83.

[469] Cf Léon, Pierre R. *Phonétisme et prononciations du français*, Nathan, Paris 1998, pág. 101.

1.6.2.5. El silencio.



Silencio, Eugene Rominger, 1954. [470]

> Vivimos en un mundo en el que el poder más terrible es el ruido. El silencio es el lujo más caro. Tienes que ser muy rico para no oír la música del vecino. Los niños tienen terror del silencio, pero los mayores también. Por eso nos ponen música en los ascensores.[471]

Hemos visto que la pausa puede ser un silencio, pero el silencio posee una identidad propia que le permite asumir funciones prototípicas. Los enfoques que nos interesan al respecto se refieren a una percepción del silencio con funciones comunicativas específicas antes que como un periodo de ausencia de comunicación. Pese a todo, ese tipo de silencio no comunicativo es imposible, ya que "*la ausencia de algo puede ser tan*

[470] Gomringer, Eugen, *Silencio* ("Silence"), 1954. Fuente: Bann, Stephen, *Concrete Poetry: An International Anthology* , London Magazine 1967.

[471] Mora, M. *George Steiner, el último sabio, propone el humor y el silencio como recetas para vivir*, Entrevista a George Steiner, El País, 17/1/2001, pág. 32.

elocuente como su presencia"[472]. En el momento en que concentramos nuestra atención en el silencio, ya nos está transmitiendo algo[473]. En realidad, una de las manifestaciones del silencio es el uso del callar como modo de hablar indirecto. Dice Ponzio:

> El callar no es solamente mutismo. El callar no ha salido del lenguaje. Sino que es también hablar indirecto, palabra irónica, parodia, sonrisa.[474]

Jensen nos enumera cinco funciones comunicativas del silencio, cada una con su parte positiva y negativa:

a) De conexión. Para unir o desunir personas.
b) De afectación. Para indicar tanto respeto o aceptación como indiferencia, odio u hostilidad.
c) De Revelación. Para revelar o esconder información.
d) De evaluación. Para indicar asentimiento o disentimiento.
e) De actividad. Con tres subfunciones: las pausas antes de iniciar un discurso (actitud de reflexión antes de hablar), el silencio como actividad mental o el silencio como ausencia de actividad[475]

Por su parte, Bruneau nos habla de tres formas de silencio:

---

[472] Op. cit. Poyatos, Fernando, *La comunicación no verbal: Algunas de sus perspectivas de estudio e investigación*, pág. 82.

[473] Decía Sartre: "*callarse no es quedarse mudo, sino resistirse a hablar y, por eso, hablar todavía*".

Citado en Amorós, A., *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1991, pág. 132.

[474] Ponzio, A., *El juego del comunicar. Entre literatura y filosofía*, Episteme, Valencia 1995, pág. 51. Citado por Op. cit. Mateu Serra, Rosa, *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*, pág. 49.

[475] Jensen, J. V., *Communicatives functions of the silence*. *ETC*, v. XXX n. 3, September 1973, pp. 249-257.

Citado por Op. cit. Mateu Serra, Rosa, *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*, pág. 30.

a) Psicolingüístico. Donde se encuentran los momentos de duda o indecisión. El autor nos habla de los silencios rápidos y cortos (menores de dos segundos, propios de la linealidad del lenguaje y necesarios para su gramaticalidad) y los lentos y largos ("*silencios mentales obligatorios estrechamente asociados a los procesos semánticos de decodificación del lenguaje*").

b) Interactivos. Propios del proceso de una conversación, manifestados al tomar decisiones, al ejercer un control, al expresar emociones internas, etc.

c) Socioculturales. Correspondientes a las distintas concepciones del silencio en las diversas culturas.[476]

Y Laín Entralgo, distingue dos tipos de silencios:

a) Silencios Positivos. Aquellos que conducirían a la mudez patológica o al no saber qué decir.

b) Silencios Negativos. Que divide en tres tipos:

- Silencio Presignificativo, que ejerce como "suelo" de la palabra.
- Silencio Significativo, con el que se quiere decir algo.
- Silencio Transignificativo, aquel aplicado a la imposibilidad de expresar lo que se siente y, por tanto, "signo del abismamiento".[477]

[476] Bruneau, T. J. *Communicative Silences: Forms and Functions*, en The Journal of Communications, 23, Marzo de 1973, pp. 17-46.

Citado por Op. cit. Mateu Serra, Rosa*, El lugar del silencio en el proceso de comunicación*, pág. 31.

[477] Laín Entralgo, P. *Hablar y callar*, en el *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo LXXIV – Cuaderno CCLXIII. Septiembre-Diciembre de 1994. Pp- 453-465.

Citado por Op. cit. Mateu Serra, Rosa, *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*, pág. 31.

También nos resultan interesantes tres tipos de silencio que nos menciona el lingüista Poyatos[478]:

a) El silencio para expresar actitudes negativas (como la negación de comunicación).

b) El silencio manipulativo (causante de más ansiedad cuanto más larga es su duración).

c) El silencio como receptáculo de otros sonidos que pueden enfatizar todavía más ese silencio (unos pasos, el ruido lejano del tren, un portazo, las agujas del reloj, etc.), o a la inversa, el silencio puede llegar a enfatizar más el resto de los sonidos.

1.6.2.6. El acento.

Respecto al papel del acento en el lenguaje, recordemos primero a Jakobson cuando dice que lingüísticamente hablando, "*la acentuación de la palabra marca, ante todo, la articulación de la frase en unidades subordinadas*"[479]. Ésto nos da pistas sobre la importancia estructural y rítmica que posee la distribución de los acentos en la cadena hablada.

El acento puede definirse como la "*sensación perceptiva que pone de relieve una sílaba sobre el resto de las sílabas de la palabra*"[480].

Listerri nos señala que al articular un acento se produce un incremento de la frecuencia de vibración de las cuerdas vocales así como de la fuerza y el tiempo de salida del aire. Así, desde el punto de vista acústico, el acento se manifiesta conjunto a la melodía o entonación en cuanto que produce una variación de frecuencia percibida como una subida del tono; el incremento de fuerza (amplitud) en el fonema acentuado, lo percibimos como un aumento de

[478] Op. cit. Poyatos, F. *La comunicación no verbal: Algunas de sus perspectivas de estudio e investigación*, pp. 178-180.
Citado por Op. cit. Mateu Serra, Rosa, *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*, pág. 32.

[479] Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general.* Seix Barral, Barcelona 1975, pág. 112.

[480] Gil, J. *Fonética para profesores de español: de la teoría a la práctica*, Arco/Libros (Manuales de formación de profesores de español 2/L), Madrid 2007, pág. 533.

la intensidad subjetiva; y el incremento del tiempo se traduce en una mayor duración del fonema afectado.[481]

En sus ensayos de lingüística, Jakobson nos señala algunas de las funciones que asume el acento en distintos idiomas:

> En la mayoría de lenguas con acentuación fija de palabra la posición del acento en la palabra indica una de sus fronteras: ora el inicio de palabra (si la acentuación va ligada a la sílaba inicial), ora al final de palabra (si se trata de una acentuación constante de la última o penúltima sílaba). La colocación de la acentuación expresiva señala, como hemos visto en los ejemplos franceses, la coloración afectiva.
>
> [...] La posición de la acentuación libre en una palabra significa, pues, exclusivamente que se da una distinción, sin por ello poseer ningún significado constante propio.[482]

Se refiere Jakobson en este último párrafo a distinciones entre palabras formadas por la misma sucesión de fonemas y que sólo se diferencian entre sí por la posición o presencia del acento: “Número” y “numeró”, “paro” y “paró”, “él” y “el”, “qué” y “que”, etc.

[481] Llisterri, Joaquim, *El acento,* Grup de Fonètica - Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona.
http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_prosod/suprasegmentales_acento.html
[482] Op. cit. Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, pág. 112.

1.6.2.7. El ritmo.

EL ritmo es la sensación perceptiva provocada por la sucesión de determinados elementos en periodos regulares de tiempo[483].

En el lenguaje oral el ritmo puede ser el resultado de la distribución temporal de los acentos, los patrones melódicos y las pausas (así como su repetición, alternancia y recurrencia).[484]

1.6.2.7.1. Los acentos.

Un patrón formado por una combinación de cualquiera de las alteraciones (subida del tono, aumento de la intensidad y extensión de la duración) que el acento produce en los fonemas acentuados de las palabras, es susceptible de transmitir un sentido rítmico al hilo de la voz.

1.6.2.7.2. Los patrones melódicos.

Los patrones melódicos están compuestos por determinadas variaciones de la entonación (de la que ya hemos hablado anteriormente), y es tal vez el recurso rítmico que más acerca la voz a la forma musical.

1.6.2.7.3. Las pausas.

Ya vimos que las pausas pueden ser silenciosas, sonoras o virtuales. Su distribución en la cadena hablada tiene la facultad utilitaria de estructurarla rítmicamente a la vez que separara sus componentes para facilitar su identificación. En el caso de la poesía las pausas serían un recurso rítmico esencial que señala su métrica, y que en ocasiones se expresan visualmente con una mayor o menor cantidad de vacío o blanco en el papel, tal como propuso Mallarmé con su obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

---

[483] GIL, J. *Fonética para profesores de español: de la teoría a la práctica*. Arco/Libros (Manuales de formación de profesores de español 2/L), Madrid 2007, p. 545.

[484] Llisterri, Joaquim, *El ritmo,* Grup de Fonètica - Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona. En disponibilidad Web: http://liceu.uab.cat/~joaquim/phonetics/fon_prosod/suprasegmentales_ritmo.html

1.6.2.7.4. Las lenguas según su ritmo interno.

Existe una tipología rítmica de las lenguas que tradicionalmente las ha clasificado en dos modos[485]:

a) *Lenguas silábicamente acompasadas*. Es decir, lenguas de ritmo isosilábico, donde las sílabas tienden a presentar la misma duración (isocronía silábica) y las fronteras entre sílabas tienden a aparecer a intervalos regulares. A este tipo corresponderían lenguas como el español, el francés o el italiano.

b) *Lenguas acentualmente acompasadas*. En éstas, el ritmo es isoacentual, las vocales acentuadas tienden a aparecer a intervalos regulares (isocronía acentual). Éste es el modo del inglés, del alemán o del portugués de Brasil.

[485] Ibídem.

1.6.3. PARALENGUAJE Y PROSODIA EN LA POESÍA EXPERIMENTAL.

La experimentación poética no podía prescindir de ciertos elementos que, aunque no están contenidos en el lenguaje escrito, afectan profundamente a la interpretación y percepción de los poemas. La exploración de nuevas posibilidades formales a través la alteración de la disposición visual de los poemas, ejemplificada en los caligramas griegos del siglo V, va acompañada de una investigación sobre los factores que intervienen en su declamación o recitado, incluyendo territorios no verbales como son el uso de la gestualidad, del espacio y del tiempo.

Encontramos ejemplos evidentes de prosodia y paralenguaje en ciertas formas especiales de comunicación tales como el lenguaje utilizado por los adultos al intentar comunicarse con los bebés o en "*el lenguaje que el hombre habla con los animales y que ciertas especies domésticas, de alguna manera, comprenden*"[486]. Y también hallamos relaciones formales entre esos lenguajes y las obras de poesía experimental sonora de numerosos artistas ya clásicos. Mencionaremos algunas de esas piezas a modo de ejemplo:

1.6.3.1. *Kikakoku.*

El *Kikakoku ekoralaps* (1897) de Paul Scheerbart, es considerado por muchos artistas (Huelsenbeck y Bartolomé Ferrando entre ellos) el punto de partida de la poesía fonética. Sus sonidos remiten los idiomas infantiles, las onomatopeyas y la imitación de sonidos animales. El uso de palabras inventadas y sin sentido, pero estructuradas de una manera que recuerda a un poema lírico y dotadas de una apariencia sintáctica creíble, induce al lector a dotar a este poema de una prosodia capaz de transmitir múltiples sensaciones y sugerencias expresivas. Todo el sentido del poema está determinado por las variaciones prosódicas que se incorporan en su lectura.

[486] Op. cit. Gadamer, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*, pág. 132.

KIKAKOKU! [487]

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.....

1.6.3.2. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.

La voz consiguió pasar al medio escrito de forma espectacular cuando Stéphane Mallarmé escribió este poema en 1897: once páginas dobles en las que dibuja tipográficamente sus "versos" logrando una fascinante sensación de musicalidad.

Con el "*coup de dés"* el paralenguaje, casi antes de ser concebido conceptualmente, pasa al papel impreso y, con su lectura-contemplación consigue hacerse sonar en nuestro interior. Es un logro de la innovadora distribución rítmica de sus versos, marcada por inmensos espacios blancos que se convierten en ensordecedores silencios. Así lo describe Bartolomé Ferrando:

> "El espacio de la página se transforma en signo hueco de sonido que convive con las huellas del lenguaje.
>
> [...]

[487] Paul Scheerbart, publicado en *Ich liebe dich*, 1897.

> La obra dispone de una sintaxis abierta, en donde el silencio blanco juega con el sonido de la palabra, y enlaza su sonoridad con el espacio de la página y del universo."[488]

Al mismo tiempo, "*las diferencias tipográficas y la situación en la página determinarán también la «importancia» oral (¿debemos entender intensidad?) y la «entonación», ascendente y descendente*".[489]

Su tremendo poder se ha mantenido intacto hasta nuestros días, siendo referencia obligada de toda la poesía experimental que se ha realizado a lo largo del siglo XX. Tanto es así que Barthes no duda en afirmar que "*desde Mallarmé nosotros los franceses no hemos inventado nada, repetimos Mallarmé, ¡y hay que darse por satisfechos de que sea Mallarmé el que repetimos!*"[490].

1.6.3.3. Victoria sobre el sol.

Victoria sobre el sol (1913) es una ópera de musichall futurista estrenada en diciembre de 1913 en el Teatro Luna Park de San Petersburgo. Cabe destacar en primer lugar el espíritu de colaboración interdisciplinar con el que se proyectó esta obra y que, sin descuidar el habla, potenció los aspectos no lingüísticos de la pieza. Con libreto de Alexei Kruchenykh, prólogo de Velimir Khlebnikov, música de Mikjail Matiushin y escenografía y vestuario de corte suprematista de Kasimir Malevitch, la pieza está escrita en el lenguaje transmental *Zaum*. Recordemos que para el *Zaum* los patrones fonológicos de las palabras son más importantes que sus significados, con lo que es la prosodia y el paralenguaje lo que posibilita la efectividad de la comunicación.

La obra plantea que la realidad más cotidiana no es infalible, y llega a poner en duda incluso los principios cosmogónicos más consolidados. Es así

---

[488] Op. cit. Ferrando Colom, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. 2000, pág. 30.

[489] Deco, Francisco, Algunas consideraciones sobre las vanguardias poéticas de la segunda mitad del siglo XX, EPOS, XXII (2006) págs. 253-269, pág. 255.
http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2006-80801EC7-D2B6-9046-F74E-8CD280B6AFC6&dsID=algunas_consideraciones.pdf

[490] Op. cit. Barthes, Roland, *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*, pág. 123.

que narra la lucha de la humanidad contra el poder del sol, astro que representa los viejos valores. Los campesinos del futuro, en busca de una sociedad utópica, consiguen apuñalar y capturar al sol, teniendo que adaptarse después a su nueva vida.

El carácter experimental sonoro de la ópera se aprecia al observar, por ejemplo, la manera de cantar de algunos de sus personajes: el "Terror" cantaba solo con vocales y el "Aviador" lo hacía con consonantes.

> La palabra se ha transformado en un elemento puro, que para Kruchenykh "combina sonidos, fonemas o letras, de manera comparable a cómo la pintura dispone de formas, colores y materiales".[491]

Bocetos de Kasimir Malevich para la escenografía de *Victoria sobre el sol*, 1913.

El factor visual complementa a la perfección al lenguaje ZAUM a través de la escenografía y el extraordinario vestuario diseñados por el artista Kasimir Malevich. Inspirándose en la cultura popular rusa, Malevich analiza la relación entre la geometría y la forma anatómica del cuerpo realizando una original síntesis que es realzada con el uso estratégico de colores puros. Con este vestuario (y los decorados que lo acompañan) nos parece estar asistiendo al

[491] Op. cit. Ferrando Colom, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. 2000, pág. 149.

nacimiento del movimiento *suprematista*, identificado a menudo con el *Cuadrado negro sobre fondo* blanco que el mismo Malevich pintó en 1913, año del estreno de *Victoria sobre el sol*. El *suprematismo* rechazaba el arte convencional figurativo y buscaba la supremacía de la nada mediante la representación de un universo sin objetos basado en la abstracción geométrica más pura.

. Enumerábamos como elementos kinésicos la expresión de la cara, la mirada, las maneras, la postura, los gestos y movimientos corporales y posicionales, la ropa, etc. Es indudable que la limitación de movimientos que causaba la rigidez del vestuario de esta ópera, así como su apariencia geométrica y cromática, produce una comunicación no verbal suplementaria que se suma al factor proxémico (el condicionado por el espacio generado por la escenografía y el movimiento de los actores en ella) y a la declamación y entonación del texto ZAUM.

Bocetos de Kasimir Malevich para el vestuario de *Victoria sobre el sol*, 1913.

El argumento de fondo de esta ópera (la lucha para acabar con los valores conservadores más tradicionales y sustituirlos por un orden nuevo) tiene una traslación directa con el momento vital de los artistas que participaron en su concepción. El derrocamiento del poder del sol es también el pretendido fin del figurativismo en favor de la abstracción que preconizaba Malevich. También la lengua ZAUM en la que Khlebnikov escribió la obra pretende acabar con la imperfección comunicativa de los idiomas accediendo a un espacio de percepción situado más allá de la conciencia. Podríamos decir que el ZAUM, al carecer de significados se convierte en una lengua abstracta que quiere comunicarse accediendo a áreas de conciencia ocultas a la razón. Son la prosodia y el paralenguaje los vehículos principales para la transmisión de la información que emana de esta obra.

Por su parte, Mikhail Matiushin, compositor de la música de esta ópera, investigó también sobre la ampliación de la percepción humana, buscando su síntesis con la abstracción y llegando a teorizar sobre la existencia de una capa de información a la que llamó “plano posterior” y que pensaba que se encontraba fuera de la esfera humana pero accesible por el hombre.

En 1920-1921 El Lissitzky, otro artista ruso adscrito al *suprematismo*, retomará *Victoria bajo el sol* planeando su montaje como un espectáculo multimedia de cine, luz y aparatos de sonido qu es interpretado por figuras mecánicas.

1.6.3.4. Gadji beri bimba.

Hugo Ball, el catalizador del movimiento Dadá en Zurich, estrenó este revolucionario poema al amparo de su Cabaret Voltaire en el año 1916.

[Escuchar 07 *Gadji beri bimba* en el DVD adjunto “Huellas sonoras”]

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 ögrögööööö
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 [492]

En su libro-diario “La huída del tiempo”, Hugo Ball afirma que con esta obra ha inventado un nuevo género de versos: los “*versos sin palabras*” o poemas fonéticos[493]. Dejando de lado el tema de si fue o dejó de ser el primer poema fonético de la historia, nos interesa especialmente esta pieza porque en el detallado relato escrito por Ball acerca de su estreno, encontramos un amplio muestrario de esos elementos paralingüísticos, kinésicos y proxémicos de los que venimos hablando.

Comienza el texto de Ball describiéndonos el vestuario especial que se construyó para la ocasión. El aspecto kinésico, esto es, el más visual, teatral y menos verbal, es preparado a conciencia antes de la representación:

> Mis piernas estaban metidas en una columna redonda de cartón azul brillante, que me llegaba esbelta hasta la cadera, de modo que hasta allí tenía el aspecto de un obelisco. Por encima llevaba una enorme capa hasta el cuello, recortada en cartón, forrada de escarlata por dentro y de oro por fuera; estaba sujeta al cuello de tal manera que, subiendo y bajando los codos, podría moverla como si se tratara de unas alas. A esto había que añadir un sombrero de chamán con forma de chistera, alto, a rayas azules y blancas.[494]

Respecto al sentido proxémico, su actitud denota una gran consciencia del uso del espacio escénico. Ball, distribuyendo en el escenario varios atriles sobre los que iría leyendo el poema, se inventa una excusa teatral que le permite recorrer la escena de lado a lado durante la actuación:

[492] Hallada en la página Web “Arte Sonoro”, dirigida por José Antonio Sarmiento, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca.
http://www.uclm.es/artesonoro/hball/html/gadji.html
[493] Opus cit. Ball, Hugo, *La huida del tiempo*, 2005, pág. 137 (23.6.1916).
[494] Ibídem, pág. 137 (23.6.1916).

> En los tres lados de la tarima frente al público había dispuesto atriles y puesto sobre ellos mi manuscrito redactado con lápiz de color rojo; iba oficiando la celebración ora en uno ora en otro. [...] Todos sentían curiosidad. Así que, como no podía caminar vestido de columna, hice que me llevaran a la tarima en la oscuridad y comencé a decir [...]
>
> Había acabado entonces con el "Canto de Labada a las nubes" en el atril de la derecha y "La Caravana de elefantes" en el de la izquierda, y me volví de nuevo al caballete central, agitando las alas diligentemente. [...]
>
> Entonces se apagó, como yo había dispuesto, la luz eléctrica, y fui bajado de la tarima al escotillón, cubierto de sudor como un objeto mágico.[495]

Además, sea intencionadamente o como resultado de los nervios que suelen acompañar toda representación pública, Ball permanece en todo momento atento a las reacciones de los espectadores y modifica su interpretación con arreglo a lo que percibe en ellos:

> Muy pronto me di cuenta de que si quería seguir serio (y lo quería a cualquier precio), mis medios de expresión no estarían a la altura de la pompa de mi puesta en escena. Entre el público vi a Brupbacher, Jelmoli, Laban, la señora Wigman. Tuve miedo de hacer el ridículo y pegarme un planchazo, y me contuve.[496]

Los aspectos más relacionados con la prosodia como la entonación, dicción, ritmo, etc. están por supuesto muy presentes. El artista nos relata con humor una transición aparentemente improvisada hacia una especie de salmo religioso[497]:

---

[495] Ibídem, pp. 138-139 (23.6.1916).

[496] Ibídem, pág. 138 (23.6.1916).

[497] En el texto que su amigo Herman Hesse le dedica en la *Presentación a la edición de 1931: algunas palabras sobre la huida del tiempo*, se descubre la profunda religiosidad de Hugo Ball, que creció en el seno de una familia católica y retomó el catolicismo poco después de concluir su aventura con el Cabaret Voltaire. Dice Hesse: "*No se trataba de una piedad o de una fe cualquiera, ni de un determinado tipo de cristianismo ni catolicismo, sino de la religiosidad por antonomasia: la necesidad siempre despierta, siempre renovada, de una vida en Dios*". Ibídem, pág. 20.

Y comencé a decir lenta y solemnemente:

Gadji beri bimba [...]

Los acentos se volvieron más duros, la dicción se elevó al agudizarse las consonantes. [...] Las pesadas series vocálicas y el ritmo arrastrado de los elefantes me habían permitido incluso una última subida. Pero ¿cómo iba a rematarlo ahora? Entonces advertí que mi voz, a la que no le quedaba otra vía, adquiría la arcaica cadencia de la lamentación sacerdotal, aquel estilo del canto de la misa, tal y como suena, con aflicción, por las iglesias católicas de Oriente a Occidente.

No sé que fue lo que me sugirió esta música. Pero comencé a cantar mis series vocálicas de forma recitativa al estilo eclesiástico e intenté, no sólo seguir serio, sino además forzarme a la seriedad.[498]

Realmente Ball sí que reconoce la fuente de esa salmodia en que se convirtió su poema, pues pocas líneas después nos cuenta que por un momento se le apareció el rostro mitad asustado y mitad curioso "*de un niño de diez años que, en las misas de difuntos y en los oficios solemnes de la parroquia de su pueblo, está pendiente, tembloroso y ávido de la boca del sacerdote*"[499]. Probablemente se trataba de un recuerdo de su propia infancia.

[498] Ibídem, pp. 138-139 (23.6.1916).
[499] Ibídem, pág. 139 (23.6.1916).

1.6.3.5. *4´33"*

Pese a no tratarse de una pieza reconocida como poesía fonética, nos resulta imprescindible citar aquí la pieza de John Cage *4' 33"*, pues es un ejemplo paradigmático del uso del silencio con fines poéticos. John Cage compuso esta obra en el Black Mountain College en el verano de 1952 tras realizar un experimento en el que comprobó que "*el silencio no es acústico*"[500].

> [...] en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard escuché ese silencio que no era la ausencia de sonido sino la actividad ininterrumpida de mi sistema nervioso y de la circulación de mi sangre. Fue esta experiencia y las pinturas blancas de Rauschenberg lo que me llevó a componer 4'33'', [...] mi pieza silenciosa.[501]

Robert Rauschenberg ante una de sus *White Paintings*, 1952.

[500] Opus cit. Cage, John, *Escritos al oído*, 1999, pág. 39.
[501] Ibídem, pág. 42.

Cage observó que las pinturas blancas de Rauschenberg se manchaban con todo lo que les caía, visión que aumentaría si las mirásemos con una lupa. Este fenómeno se equipara con lo que sucederá durante la ejecución de 4′ 33″ al salpicarse el silencio con sonidos venidos desde fuera del escenario y de manera espontánea.

John Cage, Merce Cunnigham y Robert Rauschenberg en Londres, 1964. (Foto: Douglas H. Jeffrey)

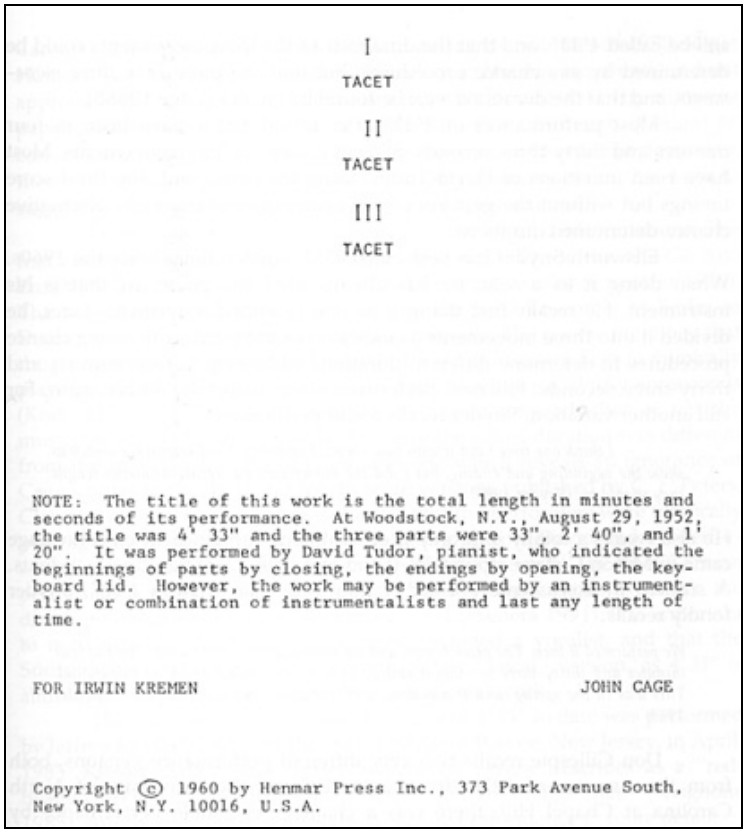
[Ver el video 15. *4'33''* en el DVD adjunto *Huellas Sonoras*]

La pieza se presenta como una obra musical, pero lo que el público escucha no es la música que tal vez esperaba: durante la ejecución, el intérprete no emite ni una sola nota de música, de hecho permanece casi estático aguantando impertérrito el silencio que surge de su inactividad. Es en esa ausencia de música donde surge la auténtica música de Cage; la música del espacio y del momento concreto (el presente) en que se interpreta la pieza.

4'33'' evidencia que "*no existe el silencio. Siempre está ocurriendo algo que produce un sonido"* [502]

Dice Chomsky que "*determinados fenómenos pueden sernos tan familiares que realmente no los vemos en absoluto*"[503]. Eso es lo que nos sucede con los sonidos cotidianos, estamos tan acostumbrados a ellos que dejamos de percibirlos. Lo que John Cage hace realmente es aplicar la idea que Viktor Slovkij expuso a principios de la década de 1920 para explicar la función poética: el "*extrañamiento*" del objeto evocado. La música (lo evocado) es llevada a "*la esfera de una nueva percepción*".[504]

Resulta interesante observar algunas de las distintas partituras elaboradas para interpretar la pieza:



I

TACET

II

TACET

III

TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN JOHN CAGE

Copyright © 1960 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016, U.S.A.

La primera versión editada de *4'33"*.[505]

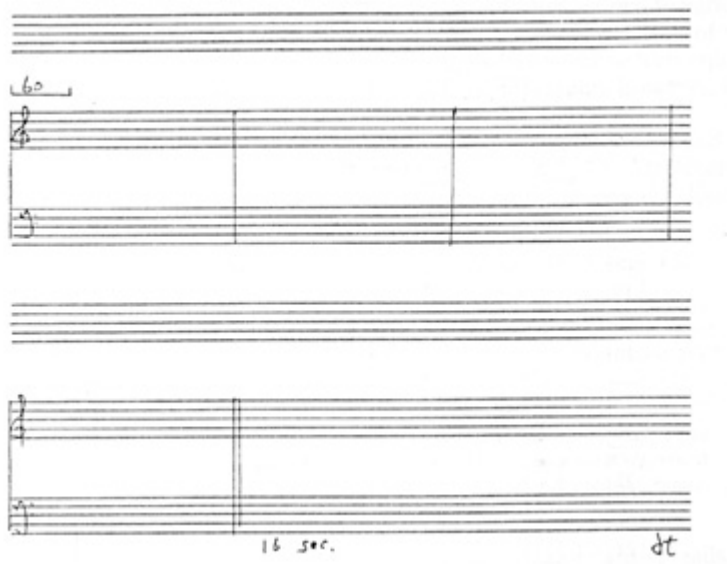
[502] Cage, John. *Silencio*. Trad. Marina Pedraza. Árdora Ediciones, Madrid 2007. Pág. 191.

[503] Opus cit. Chomsky, Noam. *El lenguaje y el entendimiento*, pág. 45.

[504] Ibídem pp. 45-46.

[505] Hallada en Fetterman, William, *4' 33", 0' 00"* :*Variaciones sobre una acción disciplinada*. Texto publicado en el libro: Fetterman, William. *John Cage´s Theatre Pieces. Notations and*

Esta versión de la partitura está escrita con notación basada en el lenguaje escrito, y en ella Cage utiliza el término musical "*tacet*", que cuando es empleado en música orquestal, indica que el intérprete debe permanecer en silencio durante un movimiento completo. Las versiones usadas por David Tudor estaban realizadas en papel pautado (sin notas musicales pero con compases y un tempo de 60 bpm) que el pianista seguía (y pasaba sus páginas) de forma atenta durante su ejecución.



Ejemplo de notación de David Tudor de 1989 de la partitura de *4'33"*.[506]

El título *4'33"* hace referencia a la duración de la obra: cuatro minutos con treinta y tres segundos de silencio, divididos en tres movimientos de 33 ", 2'40" y 1'20" [507] que, el pianista David Tudor, durante su estreno en el Maverick Concert Hall, Woodstock, New York, el 29 de Agosto de 1952, marcaba con el cierre y apertura de la tapa del piano.[508]

Tudor usó recursos evidentemente kinésicos al ejecutar esta pieza. Fettman describe la calidad gestual de su interpretación como "*el aspecto más*

Performances, Holanda, Harwood Academic Publishers, 1996. Traducción: Carmen Pardo Salgado.

[506] Ibídem.

[507] Fetterman nos cita un texto de Cage en el que éste precisa que las "*duraciones se determinarían por operaciones de azar pero que cabían otras*". Ibídem.

[508] Ibídem.

significativo de 4'33" en tanto pieza teatral, algo para escuchar tanto como para ver"[509]: Además del gesto mencionado con la tapa del piano, Tudor ponía en marcha un cronómetro, pisaba un pedal del piano en cada movimiento, prestaba suma atención en la lectura de la partitura y pasaba sus páginas, mantenía su espalda recta y su expresión muy seria y concentrada.

El silencio que Cage compone no existe. Desde el punto de vista de la paralingüística es a un tiempo el "*hablar indirecto*" de Ponzio[510], el "*silencio de revelación*" de Jensen[511], el "*silencio significativo*" de Laín Entralgo[512] y el "*silencio receptáculo*" de Poyatos.

A través de la interpretación silenciosa de la pieza surgen los sonidos ambiente que tienen lugar en el espacio donde se ejecuta (aire acondicionado, siseos eléctricos, cantos de pájaros, etc.), en el músico o músicos (tapa del piano, respiraciones, etc.) y entre el público (toses, roces de la ropa, crujidos de sillas, etc.). Tomkins hace una descripción de sus sensaciones al oír la pieza durante su estreno:

> En la sala del Woodstock, que se abría a los bosques de atrás, oyentes atentos pudieron escuchar durante el primer movimiento el sonido del viento en los árboles; durante el segundo, había un repiqueteo de gotas de lluvia sobre el tejado; durante el tercero, el público se sumó y añadió sus propios murmullos perplejos al resto de "sonidos no intencionales" del compositor.[513]

Y el propio intérprete, David Tudor lo cuenta en términos casi místicos:

---

[509] Ibídem.

[510] Op. cit. Ponzio, A., *El juego del comunicar. Entre literatura y filosofía*, pág. 51. Citado por Op. cit. Mateu Serra, Rosa, *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*, pág. 49.

[511] Op. cit. Jensen, J. V., *Communicatives functions of the silence*, pp. 249-257.
Citado por Op. cit. Mateu Serra, Rosa, El lugar del silencio en el proceso de comunicación, pág. 30.

[512] Op. cit. Laín Entralgo, P. *Hablar y callar*, pp. 453-465. Citado por Op. cit. Mateu Serra, Rosa, *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*, pág. 31.

[513] Tomkins 1968, 119. Citado por: Op. cit Fetterman, William, *4' 33", 0' 00"*: *Variaciones sobre una acción disciplinada*..

> Es... una de las experiencias auditivas más intensas que alguien puede tener. Escuchas de verdad. Estás escuchando todo lo que hay. Los ruidos del público forman parte de ella. Es catártico — cuatro minutos y treinta y tres segundos de meditación, realmente.[514]

La música callada que se produce procede de un cambio de conciencia en la escucha. "Lo que es necesario es escuchar lo que se dice de modo que la ausencia de intención de la escucha de alguna manera pueda entrar en lo que se está diciendo"[515].

Es la apertura de los oídos, es la ausencia de intención en la escucha lo que nos abre los sentidos al atronador y al mismo tiempo sutil mundo del silencio sonoro, a todos los sonidos que nos pasan desapercibidos. Cuando escuchamos sin prejuicios el silencio, los sonidos no intencionales que antes considerábamos simple ruido de fondo carente de musicalidad, cobran una nueva vida y llegan a convertirse en eventos artísticos.

1.6.3.6. Recapitulación.

La mítica *Ur-sonate* de Kurt Schwitters (cuyo subtítulo es precisamente "*sonata en sonidos primitivos*"), la poesía letrista de Isidore Sou, que incorpora sonoridades cercanas al ruido como ronquidos, estallidos, oquedades sonoras o gruñidos, y muchas de las piezas de nuestros contemporáneos Bartolomé Ferrando [516] o Llorenç Barber, son otros estupendos ejemplos de juegos prosódicos a partir de los elementos que constituyen el lenguaje.

La expresividad del sonido del lenguaje es en muchas ocasiones ajena a su semántica. Esto parece que fue comprendido por el dibujante Hergé al emplear palabras con sonoridades llamativas para ilustrar los exabruptos y

[514] Schoenberg 1960, 49. Citado por: Op. cit. Fetterman, William, *4′ 33″, 0′ 00″ :Variaciones sobre una acción disciplinada*.

[515] Op. cit. Cage, John, *Escritos al oído*, 1999, pág. 130.

[516] Como la improvisación a tres voces realizada con el nombre de "3 i no res" junto a Avelino Saavedra y Lucía Peiró en el Centro Cultural Octubre de Valencia el 24 de Octubre de 2009; en esa pieza pudimos apreciar la similitud que comparten algunos de los recursos fonéticos de Ferrando con los balbuceos de los bebés, así como el uso de una amplia gama de inflexiones vocales que aluden a determinadas actitudes emocionales y expresivas.

vilipendios arrojados por el capitán Haddock. Las palabras usadas no tienen porqué ser ofensivas, pero la actitud enojada de Haddock, el uso de signos de admiración tras cada palabra, y el hecho de tratarse de términos a menudo incomprensibles si no es con la ayuda de un diccionario, las transforma en gravísimas injurias.

Viñeta de *Tintin en el Tibet*, Hergé, 1960.

La oración puede que sea la unidad básica del lenguaje escrito, pero no la del lenguaje hablado[517]. Según Halliday[518], las unidades apropiadas de información están dadas por la entonación, o sea los movimientos de tono significativos de la voz humana[519]. Aquella prosodia que identificamos como protagonista de gran parte de la narración oral preliteraria la reencontramos en la actualidad como importante componente de lo que llamamos poesía experimental sonora.

[517] Op. cit. Blanche-Benveniste, Claire. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura,* pág. 21.

[518] Citado por Kress, Günther, *Los valores sociales del habla y la escritura*. En Fowler et al. Lenguaje y control. Fondo de Cultura Económica, México 1979, pág. 75.

[519] Información extraída de: Op. cit. Álvarez Muro, Alexandra, *Análisis de la Oralidad: Una Poética del Habla Cotidiana,* pág. 24.

Es así como para una importante fracción de la producción de la poesía experimental fonética, el significado semántico es accesorio (e incluso inexistente), cediendo el protagonismo a las cualidades acústicas, prosódicas, estructurales y gestuales del hecho sonoro, en proporciones que varían según la pieza que observemos.

La comunicación no verbal es una constante que acompaña siempre a toda representación de un poema fonético, pues la presencia física del rapsoda y su gestualidad afecta inevitablemente al espectador. Incluso en el caso de que la representación se realice a través de la reproducción mecánica de una pieza pregrabada, las dimensiones y características del mismo espacio donde se reproduce, así como sus propiedades acústicas influirán siempre en la percepción del oyente.

1.7. LA MÚSICA VISUAL.

Como amplios ecos que de lejos se confunden
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y como la claridad,
los perfumes, los colores y los sonidos se responden.[520]

Bartolomé Ferrando interpretando su pieza *Música visual III*.

[520] Baudelaire, Charles. Fragmento de *Correspondencias,* poema contenido en su libro *Las flores del mal*. EFECE Editor, Buenos Aires 1977. En disponibilidad Web:
http://www.revistakatharsis.org/poesia_y_piezas_condenadas_completo.pdf

Bartolomé Ferrando es el autor de una pieza titulada *Música Visual III* [521] que llama la atención por su sencillez, elegancia, sutileza, y sobre todo por su efectividad como motor sinestésico. Nos impresiona que con elementos tan sencillos como los que utiliza (una regadera conteniendo algo semejante polvos de talco) consiga que una acción absolutamente visual reverbere en nuestro interior tal y como lo haría la música. Son este tipo de fenómenos los que identificamos en este estudio con el término *música visual.*

En un escrito suyo perteneciente al género que Josep Sou denomina con acierto "poesía teórica"[522], Bartolomé Ferrando nos describe desde una óptica cercana a Fluxus, en qué consiste entender la música desde el punto de vista visual:

> Si consideramos que el esqueleto de ésta [de la música] se articula en base a unidades interválicas, en función de conglomerados sonoros y de variaciones de intensidad, también era posible ver la música en las distancias y separaciones existentes entre objetos, en el agrupamiento, amontonamiento o superposición de los mismos o en el brillo cromático que particularmente les caracterice, remarcándolos o silenciándolos en un espacio concreto, en un entorno común. Música de todas las cosas, de todos los elementos, de todas las situaciones […][523]

No podemos resistirnos a mostrar en este punto el poema-objeto de Joan Brossa *Charlie*. En el momento de su concepción destinaba su ironía hacia el sempiterno heredero de la corona británica, pero la magia de su autor escapa a sus intenciones iniciales y ahora, al relacionarla con la pieza de Bartolomé Ferrando, se nos antoja una perfecta descripción de la *Música Visual* desde su propio terreno.

[521] Ver la acción *Música Visual III en* el video *Poéticas para unha vida* (38:40 hasta 43:00) en el DVD adjunto "Huellas sonoras".

[522] Josep Sou distingue cuatro principales apartados en la ingente obra de Bartolomé Ferrando: Poesía visual, Poesía sonora, Performance y Poesía teórica. Opus cit. Sou, Josep. *Bartolomé Ferrando. La fractura dels marges poètics*. 2008. Pág. 65.

[523] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El Arte Intermedia, convergencias y puntos de cruce*. 2003. Pág. 32.

Charlie, Joan Brossa (1997)

La acción de Ferrando nos ha inspirado en la elaboración de este capítulo imprescindible sobre la *música visual,* en el que indagaremos sobriamente en las investigaciones de artistas y científicos del pasado sobre este concepto para centrarnos después en algunos de los más representativos artistas de nuestro entorno más cercano que la practican desde la poesía experimental.

Podríamos afirmar que la *música visual* tiene como origen la misma música, aunque como veremos a continuación, alcanza su total realización en el momento en que se independiza de ella. Trataremos esta emancipación como un proceso gradual en el que participan en distintos grados los artistas de las vanguardias históricas y de mediados de siglo XX, y canalizaremos este capítulo (tal vez tendenciosamente) hacia los logros en ese respecto por la Poesía Experimental.

El carácter intermedial de la poesía experimental favorece la aparición de fenómenos sinestésicos, tanto más cuanto que muchas de las obras poéticas de este ambiguo género funcionan a menudo como auténticas partituras de piezas sonoras. Así lo hemos visto en ciertas obras futuristas y dadaístas, en las del concretismo poético, el movimiento fluxus y en muchos de sus derivados (como el grupo español ZAJ y el propio Bartolomé Ferrando).

En la práctica de la *música visual* se genera un flujo de estímulos que es captado por el espectador a través de sus canales sensoriales. Tras esta primera y “primitiva” percepción, entra en acción otro tipo de “interpretadores” psíquicos condicionados por la memoria, las emociones, los prejuicios, etc. que

terminan de construir el poema en cada individuo. La amplia variedad de disciplinas artísticas o lenguajes de expresión con que se juega están canalizados por distintos medios (sonido, palabras, movimiento, color, formas, etc.) y generan estímulos capaces de atravesar un sentido para llegar hasta otro, provocando esas ambiguas sensaciones sinestésicas de las que hablamos.

> En relación a la PV, es evidente que la apertura de sus actores a todo tipo de soportes de expresión, y la combinación y simultaneidad de estos, esta relacionada con una intención de crear interferencias entre las diversas estimulaciones sensoriales que provocan sus obras.[524]

Como es habitual en las artes interdisciplinares, las fronteras entre los distintos tipos de *música visual* están dibujadas desde la ambigüedad, así que nos encontraremos con piezas susceptibles de ser interpretadas y analizadas desde ópticas muy distintas. Asumiendo esta situación trazaremos varios recorridos desde distintos puntos de partida que convergen en esa totalidad que es la *música visual*. Lejos de ser limpiamente paralelos, estos caminos se entrecruzan y anudan tejiendo con diversos recursos este fascinante tema. Este será el esquema del mapa que trazaremos:

1) *Sinestesia, Ciencia y Arte*. Este es el camino que sienta los antecedentes científicos y artísticos que nos permiten hablar de la *música visual*.

2) *Música visual pintada,* que nace en el arte pictórico.

3) *Música visual escrita,* que parte desde la lengua escrita.

4) *Música visual notacional*, que tiene su origen en la misma música.

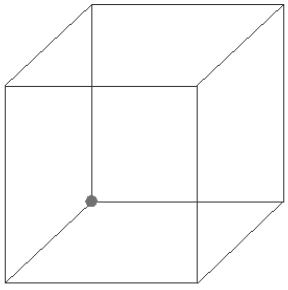
5) *Música visual poética*. Su punto de partida es la experimentación poética y es capaz de amalgamar las anteriores tipologías.

[524] Alcón Alegre, Juan. *La edición de Poesía Visual en la Red www: estado del ámbito editorial relacionado con la poesía visual en el contexto mediático de la "World Wide Web" en los años 2003, 2004*. Memoria para optar al grado de doctor, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2005. ISBN: 84-669-2702-6. Pág. 60.

1.7.1. SINESTESIA, CIENCIA Y ARTE.

Llamamos sinestesia a la estimulación indirecta de un sentido. En ocasiones, ante la ambigüedad de determinadas sensaciones, el sistema perceptivo debe optar entre dos o más hipótesis perceptivas, como cuando se plantea el texto como imagen o como sonido, o al mostrar una imagen como texto o como percepción auditiva. En esos casos tiene lugar en el receptor un proceso interno en el que los seis sentidos (incluimos el pensamiento como un sexto sentido) dudan entre un tipo de percepción u otra.

> -Déjame que te muestre otro tipo de situación imposible, en la que la mente desiste de dar una respuesta definitiva, es el famoso cubo de Necker.
>
> -Sí, yo diría que aquí hay dos hipótesis que crea el cerebro: una es que ésta cara está delante y la otra es que está detrás, y aquí no hay ninguna prueba para decir qué es lo correcto, por tanto se mantienen, y se van probando distintas hipótesis. Y cuando tú ves esto delante, esta es tu realidad perceptiva. Y entonces cambias de idea y el cerebro tiene que decir ¿qué es esto? Puede que salga hacia fuera o vaya para dentro, va probando las posibilidades. Y tu realidad perceptiva es la hipótesis que está activa en tu cerebro en ese momento. Siempre hay otras posibles hipótesis: aquí sólo hay dos, por tanto, puedes hacer cloc, cloc, cloc de una a la otra. Pero en realidad en cualquier percepción normal hay otras posibilidades bajo el ala esperando que se seleccionen. [525]



El cubo de Necker.

[525] Entrevista a Richard Gregory. *Redes* nº 238, RTVE, La 2. 2-5-2002
En disponibilidad Web: http://www.rtve.es/tve/b/redes/semanal/prg238/frcontenido.htm

La sinestesia es la base en la que se cimenta la *música visual*, y la sospecha de su existencia motivó diversas investigaciones pseudo científicas que intentaron establecer una correlación entre los estímulos sonoros y los visuales. Aunque estimamos que no lograron resultados estrictamente sinestésicos, es interesante conocer cómo se aplicaron esas teorías a diversos artefactos músico-visuales que si duda constituyen una parte importante de los precedentes de esta cuestión.

El tema clásico en el estudio de la sinestesia es el de la existencia de una correspondencia perceptiva entre color y música. Ya en el siglo XVII, Isaac Newton supuso que el espectro de los siete colores de la luz tenía una relación directa con las siete notas musicales. De hecho, uno de sus alumnos, el padre Louis Bertrand Castel, indagó en esa tesis llegando a crear un órgano visual que, mediante el uso ingenioso de espejos y velas, proyectaba colores presuntamente correlacionados con las notas musicales. Pese a la abundancia de este tipo de investigaciones podemos adelantar que en la actualidad no existe ningún estudio científico que demuestre una relación real entre las ondas sonoras y las lumínicas. [526]

> Pero el fenómeno fisiológico de la sinestesia, como bien demostró Oliver SACKS (2007)[527] o Sergio Bittencourt SAMPAIO (2001)[528], es algo personal que no podría convertirse en parámetro para el establecimiento de analogías universales entre sonidos y colores.[529]

Sin embargo, sí parece existir cierto grado de sinestesia en todos los humanos. Simplemente pensemos en un sonido de violín agudo y brillante:

[526] Lévi-Strauss, *Claude. Olhar Escutar Ler*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.p.99

[527] Sacks, Oliver. *Alucinações musicais: Relatos sobre a música e o cérebro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

[528] Sampaio, Sérgio Bittencourt. *Som e cor: Realidade ou fantasia?* Revista da Academia Nacional de Música, 2001, pp. 141-170.

[529] Freitas, Aleixandre. *Correspondéncias musicais e visuais em Prometeu de Scriabin: Abertura, Temporalidade e Traduçao Intersemiótica.* Anais do Simpósio de Pesquisa em Música: SIMPEMUS5 (5.:2008:Curitiba). Pág. 187. ISBN: 978-85-98826-18-9

difícilmente lo asociaríamos con un color oscuro y apagado. En su libro *De lo espiritual en el arte,* Wassily Kandinsky se expresa en términos parecidos.

> La cualidad acústica de los colores es tan concreta, que a nadie se le ocurriría reproducir la impresión que produce el amarillo claro sobre las teclas bajas del piano, o describir el barniz de granza oscuro como una voz de soprano.[530]

Tomando como base este tipo de intuiciones han sido muchos los artistas volcados en la elaboración de obras visuales capaces de transmitir sensaciones sonoras o musicales. Es a este apartado específico de la sinestesia al que llamamos *música visual*.

Comenzaremos con un corto paseo por los orígenes observando los intentos de asociación entre notas musicales y colores que dieron como resultado la invención de diversos instrumentos músico-visuales.

1.7.1.1. Instrumentos músico-visuales.

Los instrumentos músico-visuales son artefactos que materializan las teorías de correlación entre sonidos y colores. El resultado final de una interpretación con estos instrumentos, es un espectáculo audiovisual protagonizado por una conjunción entre notas musicales y luces de colores al que se ha dado en llamar también *música visual*.

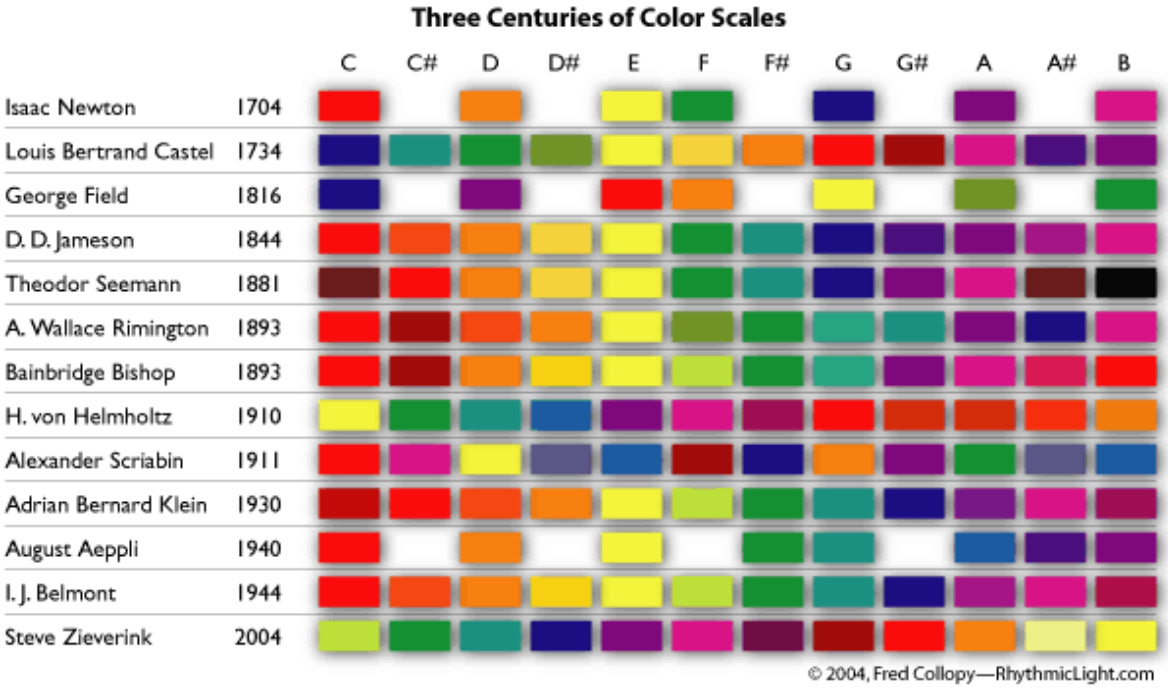
La invención en Occidente de estos instrumentos es un loable capítulo de la investigación sinestésica que han llevado a cabo diversos científicos-artistas. Sin embargo queremos señalar que, pese a su interés como antecedente, este tipo de artilugios sólo lograba acercarse a la *música visual* sinestésica cuando "sonaban" mudos, es decir proyectando juegos de colores sin producir sonido alguno.

Según cuenta el poeta e historiador Gregorio Comanini (1550-1609), el pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) parece haber sido uno de los

[530] Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte,* Premia editora, Mexico 1989, pág. 44. ISBN: 968-434-116-4

pioneros en este tema. Comanini escribe que Arcimboldo tomó como punto de partida las "*proporciones pitagóricas armónicas de tonos y semitonos*", que posteriormente se convierten en sus valores de color correspondientes, utilizando simultáneamente el método científico y su "*instinto artístico*"[531]. Venía a ser un intento de notación musical alternativa usando colores en lugar de los pentagramas y neumas de la época.

Las teorías de correspondencias de colores y notas musicales fueron muy numerosas y diferentes a lo largo de la historia. A título de curiosidad incluimos aquí una tabla con las correlaciones más conocidas.

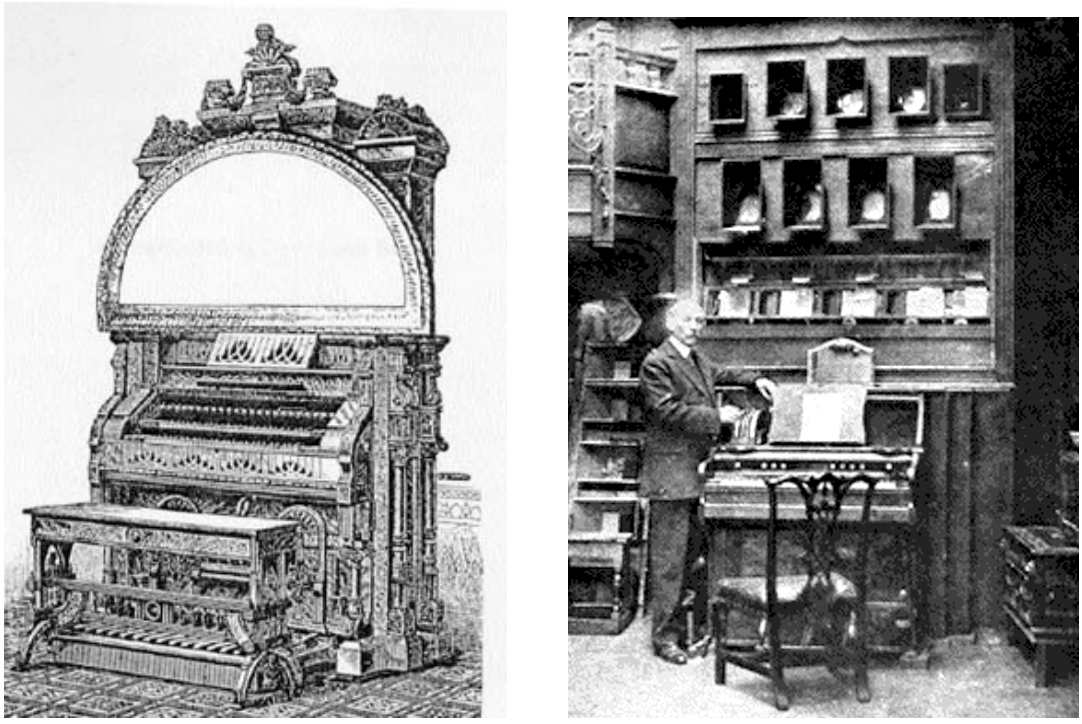


Ya hemos mencionado al matemático francés Louis Bertrand Castel (1688-1757), el creador del "clavecín ocular". Este instrumento era un clavicordio normal al que había incorporado un panel con pequeñas ventanas en el que, merced a un juego de poleas y cortinas, parpadeaban distintas luces de colores producidas con velas y espejos según la tecla que se presionaba.[532]

[531] In formación extraída de *A world history of art*. *Giuseppe Arcimboldo.* En disponibilidad WEB: http://www.all-art.org/early_renaissance/arcimboldo01biography.html

[532] Moritz, William. *El sueño de la música de color y las máquinas que lo hicieron posible.* Animacion World Magazine, edición 2.1, 1997.

Otro hito en este campo fue la patente del estadounidense Bainbridge Bishop en 1877 del "*color-organ*", un órgano de tubos que proyectaba, en sincronización con la ejecución musical, luces de colores sobre una pantalla que tenía adosada. En 1893, Bishop publicó "*A souvenir of the color organ, with some suggestions in regard to the soul of the rainbow and the harmony of light*"[533], una especie de manual donde describe su invento y la teoría sobre la que sustenta las analogías elegidas entre notas y colores.



El *color organ* de Bainbridge Bishop (1877) y el de Wallace Rimington (1895).

Poco después, en 1895, el inglés Wallace Rimington creó otro instrumento en la misma línea de los anteriores disponiendo un órgano junto a una caja con aperturas cubiertas con cristales coloreados. A través de estas ventanas unas bombillas eléctricas proyectaban, sobre una pantalla blanca, luces de colores sincronizadas con la pulsación del teclado.

En disponibilidad WEB: http://www.awn.com/mag/issue2.1/articles/moritz2.1.html

[533] Bishop, Bainbridge. *A souvenir of the color organ, with some suggestions in regard to the soul of the rainbow and the harmony of light.* New Russia, Essex County, N.Y. 1893.

En disponibilidad Web: http://rhythmiclight.com/books/HarmonyOfLight.pdf

La creación de este tipo de instrumentos continuó ocupando el tiempo de numerosos inventores en la primera parte del siglo XX, tanto sincronizando colores con sonidos como con instrumentos mudos que sólo interpretaban juegos de luces de colores, y consiguió captar la atención de creadores como el mismísimo Richard Wagner, que llegó a conocer de primera mano el instrumento de Rimington.

El compositor ruso Aleksandr Skrjabiny escribió el poema sinfónico *Prometheus* previendo que determinadas notas se corresponderían a ciertas luces de colores. Según su idea original, toda la audiencia debía vestir de blanco para que los colores proyectados se reflejaran en sus cuerpos. Para su representación Skrjabin encargó al fotógrafo y profesor de electromecánica Alexander Mozer la construcción de un dispositivo con 12 lámparas de colores que llegó a usarse en el estreno de *Prometheus* el 15 de marzo de 1911. [534]

También el compositor alemán Arnold Schoenberg trabajó con estos conceptos durante la composición de su obra *Die Gluckliche Hand* en 1909.

Como ya hemos comentado, poco de sinestesia real había en estos instrumentos, pues el espectáculo total de luz y música resultante no dejaba lugar a que el espectador recreara esas sensaciones sinestésicas, pues lo que recibía el respetable era una ilustración arbitrariamente coloreada de las obras musicales.

Los futuristas Arnaldo Ginna y Bruno Corra, decepcionados con los resultados obtenidos con un órgano de color creado por ellos mismos en 1919, decidieron aventurarse en un nuevo territorio: el cine abstracto. Los colores eran pintados directamente sobre la película buscando la creación de una sinfonía cromática capaz de describir las emociones y sentimientos que les causara la música que inspiró las composiciones. Esta vía de las películas de animación abstractas sería la que continuaran posteriormente artistas como Oskar Fischinger, Walther Ruttmann, Len Lye y Norman McLaren.

Coincidiendo con aquel momento (1910-1920) los futuristas italianos primero (con las *palabras en libertad* de Marinetti a la cabeza), y el movimiento

[534] Opus cit. Moritz, William. *El sueño de la música de color y las máquinas que lo hicieron posible.*

dadá a continuación (con los poemas optofonéticos de Raoul Hausmann, por citar un ejemplo), se sumergieron en una profunda investigación sobre las posibilidades gráficas y sonoras de la escritura y la tipografía, tema que ya hemos analizado en anteriores capítulos de este estudio.

Es aquí donde realmente comienza a fraguarse esa *música visual* que nos interesa, la que mediante determinados estímulos visuales consigue transmitirnos sensaciones relativas al universo de la musicalidad, es decir, dotadas de las cualidades de ritmo y armonía que caracterizan a ésta. Paralelamente y merced a las estrechas relaciones que mantenían músicos y pintores, el medio pictórico desarrolló una corriente de obras visuales que traducían como formas, ritmos y colores, el contenido inmaterial de diversas piezas musicales.

> La pintura introduce códigos de diferentes sistemas de notación. Hay cuadros cuyos elementos compositivos son signos musicales o coreográficos, dibujos idénticos a los trazos del recorrido de un ballet, partituras musicales similares a escritos orientales, o la fusión absoluta que se produce cuando la poesía dibuja con palabras, letras o versos.[535]

[535] Castro Cerón, María Lourdes. *Correspondencias... El carácter plástico de las formas de notación: Poesía, música y danza.* Tesis. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Madrid 2009. ISBN: 978-84-692-7620-4. Pág. 311.

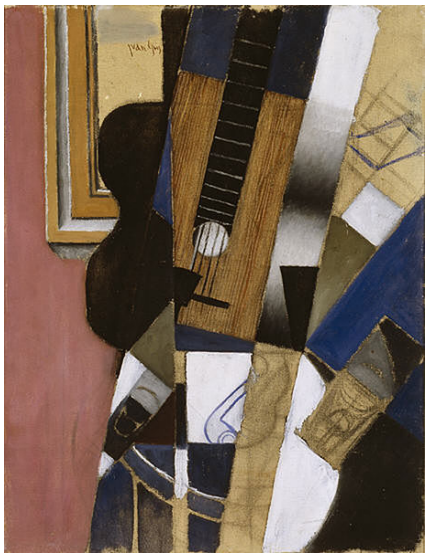
1.7.2. MÚSICA VISUAL PINTADA.

Pintura al fresco procedente de la tumba de Djeser-Kere-Somb, en Tebas, dinastía XVIII.

El hecho de que la música esté presente en casi todas las actividades sociales no puede pasar desapercibido para un arte como la pintura, que aspira a perpetuar el carácter de su época. Los artistas pictóricos han recurrido históricamente al universo musical como fuente de inspiración para sus obras. En ellas encontramos una iconografía detalladísima de los distintos instrumentos musicales empleados en las distintas eras, y valiosa información sobre los eventos y situaciones sociales en que eran utilizados.

Esta tradición la hallamos aún totalmente integrada en el arte de los siglos XIX y XX, por ejemplo en obras de impresionistas como Toulouse Lautrec, cubistas como Juan Gris y artistas pop como Andy Warhol. Las relaciones e influencias entre la pintura y la música han sido muy fructíferas pese a sus dos importantes diferencias: el uso de canales sensoriales distintos (ojo-oído), y el factor tiempo, pues mientras que la pintura es un arte estático que puede aprehenderse en un instante, la música precisa de un flujo temporal para manifestarse.

Le concert, de Nicolas Turnier, s. XVII, y *Jane Avril en el Jardín de Paris*, de H. Toulouse-Lautrec, 1893.



Guitarra y pipa, de Juan Gris, 1913, y Logo de los Rolling Stones, Andy Warhol, 1971.

Podemos intuir la relación entre música y pintura simplemente observando la terminología que ambas artes comparten. Por ejemplo, la música utiliza "color" como equivalente a "timbre", y "brillante" en el sentido de "nítido". Y la pintura adoptó de la música palabras como "armonía", "escala cromática", "acordes", etc. La poesía completa el triángulo al imbricarse en esta relación ofreciéndonos ritmo, musicalidad, armonía, colores, formas, etc. y expresando con palabras los lenguajes musical y plástico.

> [...] lo que realmente sería sorprendente es que el sonido *no pudiera* sugerir el color, que los colores *no pudieran* dar idea de una melodía y que el sonido y el color fueran impropios para traducir ideas, porque las cosas se han expresado siempre a través de una analogía recíproca, desde el día en que Dios articuló el mundo como una compleja e indivisible totalidad.[536]

Son muchas las afinidades entre pintores y músicos, y en este sentido la historia nos ha legado auténticas parejas de hecho artísticas que, además de estar unidos por una gran amistad, compartían e intercambiaban conceptos estéticos, compositivos, cromáticos, etc. Podemos mencionar la relaciones que se establecieron entre Liszt e Ingres, Mussorgsky y Victor Hartman, Delacroix y Chopin, Renoir y Wagner, Kandinsky y Schoenberg, Paul Klee y Pierre Boulez, Picasso y Stravinsky, Augusto de Campos con Vinicius de Moraes y John Cage, etc.

Músicos y pintores estaban destinados a entenderse, pues ambos aspiraban a convertir el espíritu de su tiempo en arte, y el feedback creado con esta comunicación llegará a amalgamar las dos artes hasta extremos en los que resultará muy difícil identificar donde empieza una y donde acaba la otra.

El compositor alemán Richard Wagner fue uno de los primeros en percatarse, rescatando ideas de la Grecia antigua, de "*que allí precisamente donde una de estas artes alcanzaba límites infranqueables, comenzaba inmediatamente, con la más rigurosa exactitud, la esfera de acción de la otra; que, en consecuencia, con la unión íntima de estas dos artes, se expresaría con la más satisfactoria claridad lo que no podía expresar cada una de ellas aisladamente; que, por el contrario, cualquier tentativa de ofrecer con los medios de una de ellas lo que no podría ofrecerse sino con el concurso de las*

[536] Baudelaire, Charles. *Richard Wagner y Tanhäuser en Paris*. Artículo publicado originalmente en la *Revue Européenne*, el 1 de abril de 1861.

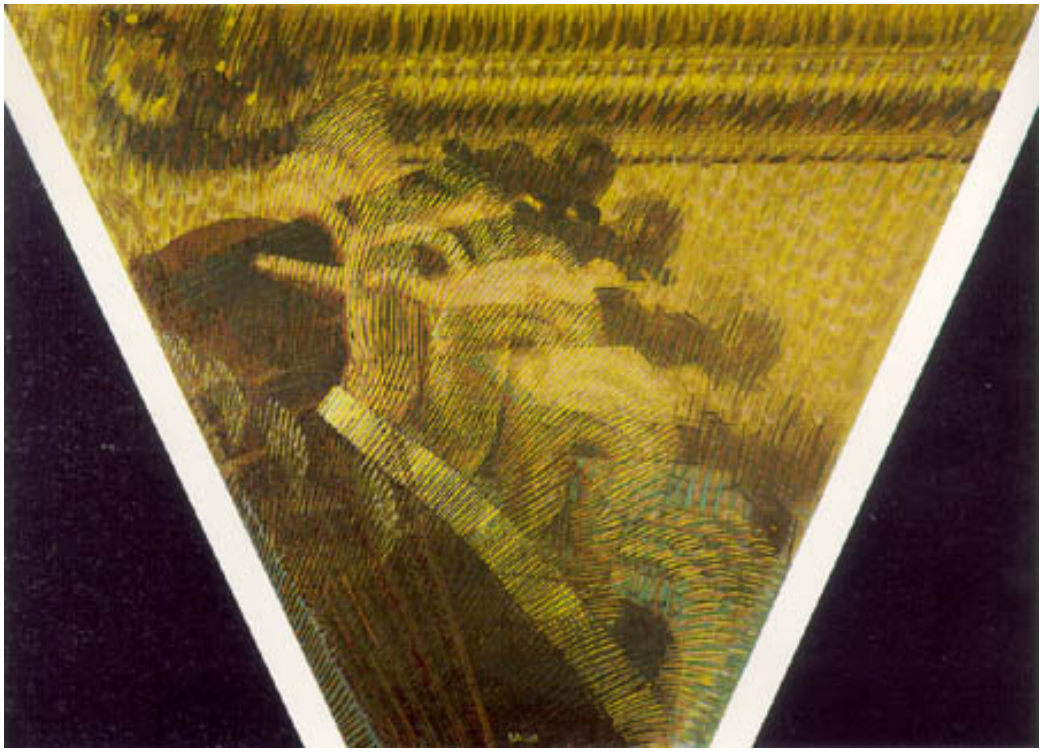
dos, había de conducir fatalmente, primero, a la oscuridad y, a continuación, a la degeneración y a la corrupción de cada arte en particular"[537].

El arte total como suma sinérgica de todas las artes fue anunciado por Wagner y Baudelaire en el siglo XIX, y de él surgieron sorprendentes mixturas artísticas que no han dejado de florecer hasta nuestros tiempos, como la *música pintada* que ahora nos ocupa. Así, tras innumerables representaciones pictóricas de temática musical a lo largo de la historia, y siguiendo el camino sugerido por el romanticismo y el simbolismo, en los albores del siglo XX los artistas de las vanguardias, pasaron a realizar una transcripción intermedial de las mismas piezas musicales con la intención de hacer realidad el sueño sinestésico de ver la música.

Importantes fueron las experiencias futuristas que trasladaron el movimiento y el sonido de su época al medio plástico. Citaremos como los artistas más paradigmáticos en este sentido a Luigi Russolo y Carlo Carrá, ambos músicos y pintores, así como a Umberto Boccioni y Giacomo Balla. Russolo escribió en 1913 su manifiesto "*L'arte dei rumori*" (*El arte de los ruidos*), el mismo año en que Carrá presentó su propio manifiesto "*La pintura dei suoni, rumori, odori"* (*La pintura de los sonidos, los ruidos y los olores*). La estrategia seguida por estos pintores consistió en la realización de composiciones muy dinámicas en las que las formas rítmicas se entrecruzan sugiriendo el transcurso del tiempo; la fragmentación de esas formas exige una contemplación secuencial del cuadro que pone en contacto la pintura con la música a través del factor tiempo y ritmo. A la vez, el uso de complejas armonías cromáticas traza analogías con las texturas sonoras del ruido industrial, urbano, o de la música, según el caso.

[537] Wagner, Richard. *Carta sobre la música*. Cita extraída de Baudelaire, Charles. *Richard Wagner y Tanhäuser en Paris*. Artículo publicado originalmente en la *Revue Européenne*, el 1 de abril de 1861.

Música, de Luigi Russolo, y *Los ruidos de la calle invaden la casa*, de Umberto Boccioni. Ambos cuadros están fechados en 1911.



Mano de violinista, 1912, de Giacomo Balla.

> Hablar de la pintura futurista nos obliga a destacar su voluntad de plasmar situaciones determinadas capaces de provocar en el receptor sensaciones diversas, móviles, excitándole perceptivamente en lugar de inducirle a adoptar una actitud meramente contemplativa y complaciente ante el lienzo coloreado.[538]

Pero quienes se erigirían como artistas fundamentales de esta vertiente de la *música visual* serían Wassily Kandinsky, Paul Klee y Piet Mondrian. Los tres tenían conocimientos musicales y en sus obras se perciben ritmos y secuencias de formas, líneas y colores que mantienen una clara correspondencia con el flujo de una obra musical. Evidenciando esta relación, resulta habitual el uso de términos musicales en los títulos de sus cuadros: *composición, improvisación, sonoridad, etc.*

Particularmente relevante es la labor de Kandinsky, que en referencia a ciertas pinturas de principios de siglo escribe:

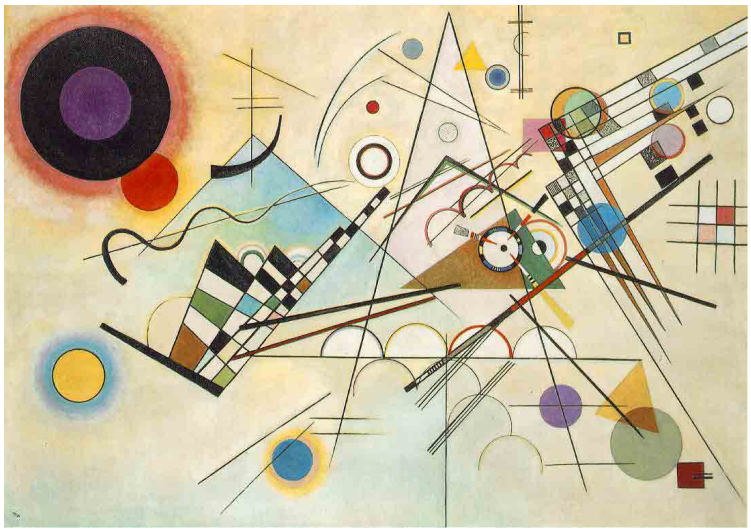
> Todas esas formas constructivas tienen una sonoridad interior simple como la de una melodía. Por eso las llamo melódicas. Destinadas a una vida nueva por Cézanne y más tarde por Holder, estas composiciones melódicas han recibido en nuestros días el nombre de composiciones rítmicas.[539]

Inspirado por las óperas de Wagner, Kandinsky desarrolla la idea del arte total al aplicar a sus obras los principios de la sinestesia de forma personal, asociando los colores tanto a sonidos y armonías como a estados de ánimo. Según él, la aspiración del artista debe ser integrar en un sólo alma lo visual y lo auditivo, y dedicará una importante parte de su libro *De lo espiritual en el arte*[540] al desarrollo de esta cuestión. En su serie *Composiciones* (el título no deja de ser una metáfora musical) intentó transmitir desde la abstracción, las mismas sensaciones que se podían sentir con la música atonal y disonante que

[538] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El Arte Intermedia, convergencias y puntos de cruce*. 2000. Pág. 11.
[539] Ibídem, pág. 18. La fuente original citada por Ferrando es: Pleynet, M. *La enseñanza de la pintura*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978, pág. 132.
[540] Opus cit. Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte.*1989.

se estaba gestando en su época (principalmente el dodecafonismo de su amigo el compositor y pintor Arnold Schoengberg).

> El color es la tecla, el ojo el macuto, y el alma es el piano con sus cuerdas. El artista es la mano que, mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana.[541]



Wasilly Kandinsky, *Composición VIII*, 1923.

Por su lado, Paul Klee (pianista y violinista virtuoso), tras empaparse, como manifiesta en sus diarios[542] de grandes de la música como Bach, Mozart, Schubert, Beethoven, Brahms o Pau Casals, aplicó con rigor estos conocimientos de composición musical a su obra pictórica, y legó un testimonio teórico, su libro *La pensée creative*[543], que influirá decisivamente en la música del siglo XX. Este escrito fue adoptado como libro de cabecera por el compositor Pierre Boulez a sugerencia de su amigo, Karlheinz Stockhausen., que llega a asegurar a Boulez que "*Klee es el mejor profesor de composición*"[544].

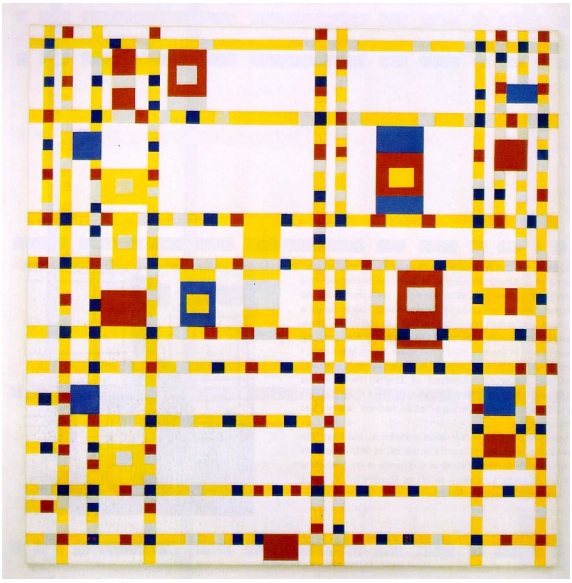
[541] Ibidem, pág, 45.

[542] Klee, Paul. *Diarios (1898-1918)*, Alianza Editorial, Madrid 1993. ISBN: 9788420670614.

[543] Klee, Paul. *La pensée créatrice / Ecrits sur l'art*, Dessain et Tolra, París, 1973.

[544] Boulez, Pierre. *"Stockhausen" en Le pays fertile / Paul Klee*, Gallimard, Paris 1990. Pág. 8. Cita extraída de: Casagrande, Christophe. *...Pierre Boulez - El país Fértil - Paul Klee*. Revista Redes: música y musicología desde Baja California; Enero - Junio de 2007, Año 2, número 1. En disponibilidad Web: www.redesmusica.org/no2

Las composiciones ortogonales de Piet Mondrian, un gran amante del jazz americano, se revelan ideales para transmitir la esencia de esa música y de la arquitectura y redes de comunicación de la ciudad de Nueva York, donde se refugió tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Su obra *Broadway Boogie Woogie*, por ejemplo, sugiere a un tiempo un mapa urbano (tal vez de metro), taxis amarillos circulando por el lienzo, luces parpadeantes, etc. y también la secuencia de los ritmos sincopados del jazz.



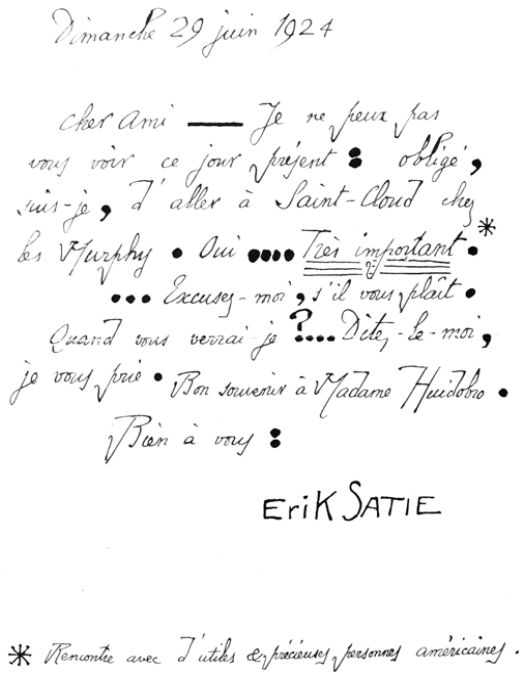
Rhythmisches, de Paul Klee (1930), y *Broadway Boogie Woogie,* de Piet Mondrian (1942-1943).

No se acaba aquí la lista de artistas que relacionan de una manera u otra sus pinturas con la música, pero consideramos que es una muestra suficientemente explícita que nos permite entrever la gran coincidencia de objetivos entre músicos y pintores, el camino de ida y vuelta que toman las distintas conquistas de cada disciplina, y la progresiva identificación conceptual, técnica y disciplinar entre las dos artes.

Los músicos pintan, los pintores musican. Erik Satie, que acostumbraba a incluir en sus partituras dibujos o comentarios extemporáneos (generalmente jocosos) que pretendían influir en la ejecución del intérprete, afirmó:

Los pintores son quienes más cosas me han enseñado sobre la música.[545]

Y dada la conexión de Satie con el mundo artístico de su época, podemos intuir que también los poetas llegaron a influir en su obra, como se adivina en su carta manuscrita destinada a Vicente Huidobro:



Dimanche 29 juin 1924

Cher Ami — Je ne peux pas
vous voir ce jour présent : obligé,
suis-je, d'aller à Saint-Cloud chez
les Murphy • Oui .... Très important •*
... Excusez-moi, s'il vous plaît •
Quand vous verrai je ?... Dite,-le-moi,
je vous prie • Bon souvenir à Madame Huidobro •
Bien à vous :

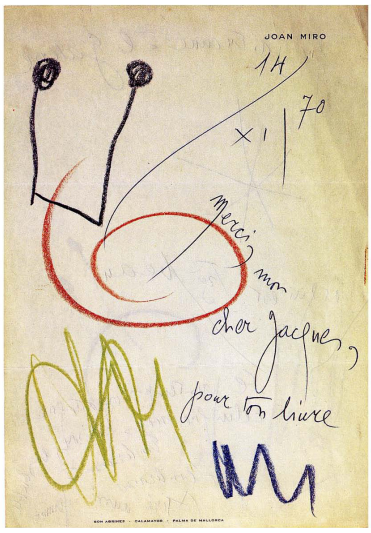
ERIK SATIE

* Rencontre avec d'utiles et précieuses personnes américaines.

Carta de Erik Satie a Vicente Huidobro, 1924.

No podemos concluir este apartado sin recordar a Joan Miró, cuya obra habla-suena por sí misma. El ritmo interno de sus pinturas y dibujos, así como la semejanza plástica con ciertos tipos de notación musical contemporánea nos permite realizar una triple lectura de sus piezas: la plástica, la poética y la musical.

[545] Templier, Pierre Daniel. *Erik Satie*. Editions d´Aujourd´hui, París 1975, pág. 20



St (1966) y *fragmento de un carta a Jacques Prévert* (1970), Joan Miró.

Cuando la pintura y la música ceden el paso la poesía, ésta coge la iniciativa tomándose a sí misma como referente y aparece la “música visual” a la que pretendemos llegar, aquella que crea sensaciones musicales a partir de sí misma, sin apoyarse en obras musicales preexistentes y utilizando ideas propias, sencillas y concentradas.

1.7.3. MÚSICA VISUAL ESCRITA.

> La literatura escrita no parece depender de lo visual puesto que el lector mira para leer, no para ver; las letras son el resultado de convenciones gráficas que sirven para penetrar en el depósito del signo, es decir en el significado.[546]

Pese a la corrección académica de esta frase, la Poesía Experimental ha logrado independizar la semántica de la apariencia del signo gráfico dotándolo de características que le alejan de la literatura más convencional acercándolo a disciplinas como la música y la danza.

La *música escrita* es la danza de las palabras y las letras sobre el papel. Las caligrafías y tipografías se convierten en coreografías con un valor plástico propio que es ajeno a su posible declamación. Si se realiza este recitado, la pieza no sólo cambia de medio (de la plástica al sonido), sino que merced a su intérprete se transforma en otra obra distinta, y pasa de ser una danza plástica a ser una danza verbal.

La musicalidad ha sido siempre una de las señas de identidad de la poesía. La similitud de las estructuras rítmicas de la música y las de los versos posibilitan su fusión de forma absolutamente natural. Esta conexión se ha mantenido invariable desde los tiempos de Orfeo hasta los más cercanos de los modernistas, para quienes la interrelación de la música y de la palabra es una realidad irrenunciable sin la cual los poemas no podrían expresar los enigmas de este mundo.

> Así, la poesía es *canto* y no *cuento*, como contemplación poética de los objetos, «la imagen saliendo de ensueños inspirados por ellos.» Lo que se pretende no es una simple relación armoniosa de sonidos para halagar el oído,

[546] Bardavio, José María, *La versatilidad del signo*. Alberto Corazón, Madrid 1975. Pág. 11.

sino potenciar al máximo las asociaciones mentales que quedan más allá de las denotaciones léxicas.[547]

De entre los variados materiales con que se construye la *música visual*, el lenguaje escrito es sin duda uno de los pilares básicos en el que ésta se apoya. La identificación de una lengua con los signos gráficos, lejos de poseer una transparencia semántica, permite la multiplicidad de sentidos de esos signos cuando se descontextualizan de la estructura más funcional del lenguaje, es decir en el momento en que la poesía interviene. De este modo, el signo gráfico es capaz de transformarse en un elemento con valor visual o sonoro propio.

La disposición de letras, sea cual sea el tipo de alfabeto y la caligrafía, en una superficie bidimensional, puede realizarse con una intención literaria y/o plástica. La descontextualización de la letra o la intención gráfica–plástica de un artífice establece analogías con otras disciplinas cuando se analiza el carácter pictórico de sus formas.[548]

Imágenes de El Lissitzky, 1928.

Esta descontextualización puede dar al signo un carácter eminentemente visual, como ocurre con los juegos tipográficos de El Lissitzky, pero también descubre los valores sonoros que la carga semántica ocultaba.

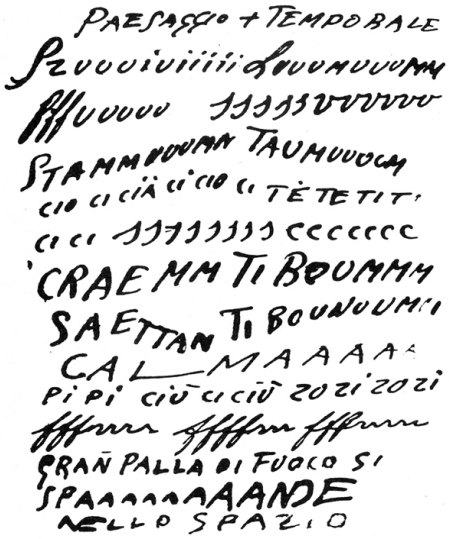
[547] Machado, Manuel. *La guerra literaria*, Narcea, Madrid 1981, p. 115. Cita extraída de: Opus cit. Castro Cerón, María Lourdes. *Correspondencias... El carácter plástico de las formas de notación: Poesía, música y danza.* 2009. Pág. 161.

[548] Opus cit. Castro Cerón, María Lourdes. *Correspondencias... El carácter plástico de las formas de notación: Poesía, música y danza.* 2009. Pág. 190.

Así sucedió con las *Palabras en libertad* de Marinetti y las obras de otros futuristas como Giacomo Balla o Fortunato Depero, cuya estructura, ritmo y forma sugería (y evidenciaba a través del uso de la tipografía y las onomatopeyas) diversas acciones, paisajes, y sonidos. También las obras de dadaístas como Scwitters y Hausmann usaban el signo gráfico como elemento de inducción sonora, creando piezas visuales que funcionaban como un auténtico sistema de notación para la interpretación de sus poemas fonéticos. En nuestro país, Joan Salvat Papasseit y Josep Maria Junoy fueron pioneros al introducir estos juegos plástico-sonoros en sus poemas.

Con este tipo de obras, en las que el hecho lingüístico era condicionado por el aspecto visual y las sugerencias sonoras, se ampliaron notablemente las posibilidades expresivas de la lengua, abriendo paso a creaciones cada vez más radicales en las que los signos gráficos encontraban nuevos usos poéticos.

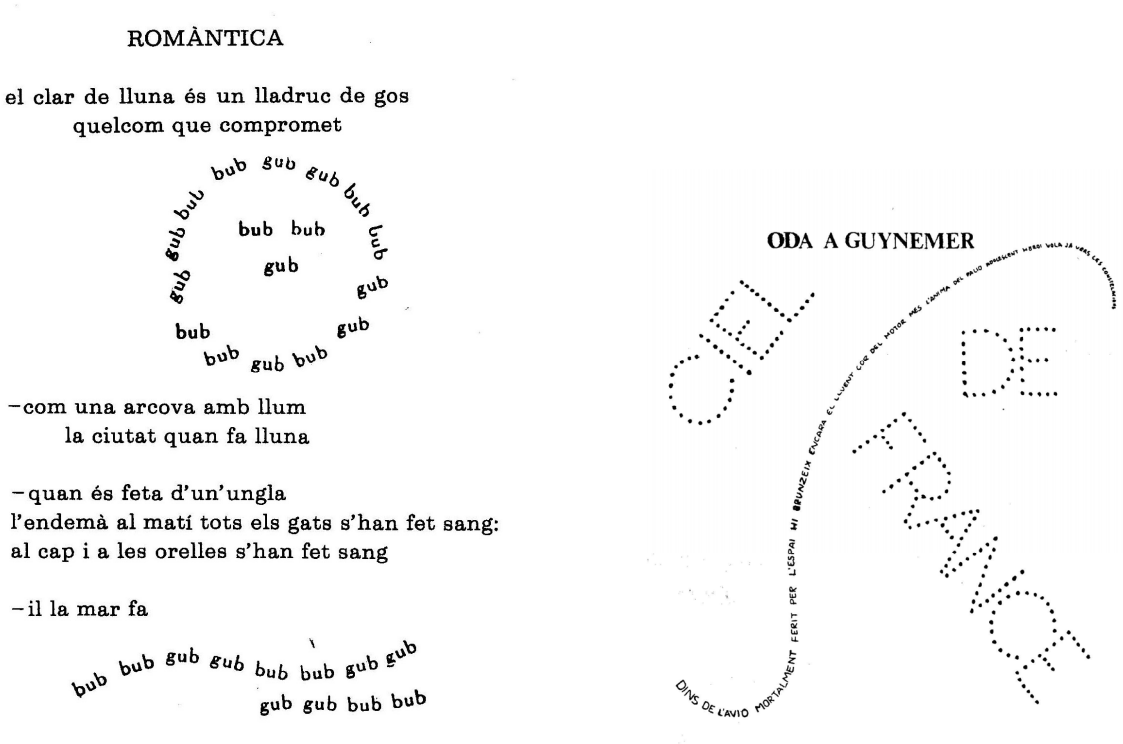
> La labor poética consiste en modificar la lengua: el poeta ha de trastornar la significación de lo signos o las relaciones entre los signos de la lengua porque esa modificación es condición necesaria de la poesía.[549]



Paesaggio temporale, Giacomo Balla, 1914. *Kp'erioum*, Raoul Hausmann, 1919.

[Escuchar 11 *Paessagio temporale* en el DVD adjunto "Huellas Sonoras"]

[549] Busoño, Carlos. *Teoría de la Expresión poética*, Gredos, Madrid 1966. Pág. 63.



Romántica, Joan Salvat Papasseit (1925) y *Oda a Guynemer*, Josep M. Junoy (1917).

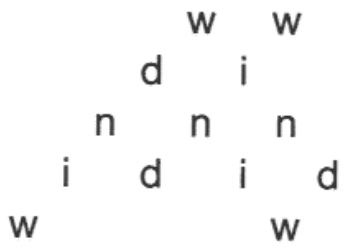
Este tipo de piezas juega con el valor fonético de los signos condicionados por su forma, tamaño y disposición. Su mera contemplación es capaz de recrear en el espectador sensaciones auditivas. Pero existe otro tipo de poemas que crean resonancias sonoras a partir de letras o palabras sin depender de su valor fonético. Las encontramos primero en el movimiento del concretismo poético y posteriormente será el movimiento fluxus, principalmente con algunas de sus performances y con sus poemas propuesta, el que dará una nueva vuelta de tuerca a esa música visual, planteando acciones y textos que metamorfosean su contenido semántico para generar universos visuales y sonoros impredecibles.

En 1958 el grupo brasileño Noigandres, publicó el "*plan piloto para la poesía concreta*" que define los poemas concretos como una serie de funciones-relaciones de su material, la palabra (sonido, forma visual, carga semántica), a través de una sintaxis analógica creando un área lingüística

específica (“verbivocovisual”) que participa de las ventajas de la comunicación no verbal sin abdicar de las virtualidades de la palabra.[550]

Pocas son las referencias musicales explícitas en la gestación de la poesía concreta, sin embargo creemos que este movimiento aporta a la música visual escrita las ideas de estructura y ritmo a través de la distribución de letras y palabras. El agente que dispone los signos del lenguaje es una refinada arquitectura que caracteriza al poema como una “*tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo*”[551] que recuerda a la teoría de la percepción de la Gestalt.

Recuperemos la analogía sinestésica que relaciona el color con las notas musicales. La poesía concreta carece de color. Salvo contadas excepciones, el cromatismo y las armonías coloristas están totalmente ausentes en las obras de este movimiento. ¿Quiere eso decir que carece de música? Es un arte en blanco y negro tal vez porque el color dificultaba y encarecía la edición de los poemas. En lugar de acordes, melodías y armonías son los ritmos, las texturas y los silencios quienes cimentan y edifican los poemas. Nos dirá Gomringer: “*el poema visual es una constelación en el espacio*”[552], y eso es lo que encontramos: disposiciones espaciales de letras y palabras que entroncan con los motivos rítmico-sonoros que articulan la música. Música desnuda de música pero música al fin y al cabo, en perfecta sintonía con la situación de la música de su época, como ahora veremos.



Wind, Eugen Gomringer, 1953.

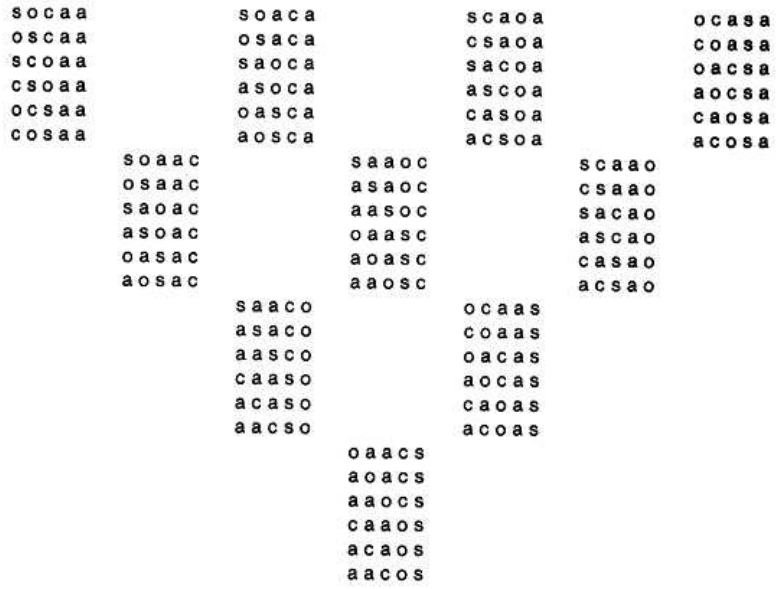
[550] Fuente: Padín, Clemente. *Tradición y modernidad en la poesía latinoamericana: el concretismo.* Ponencia leida en el XXXIX Congreso de SALALM (Seminario sobre la adquisición de materiales de librería en Latinoamérica) realizado en Salt Lake City, Utah, EEUU, del 27 de Mayo al 2 de Junio, 1994.

En disponibilidad Web: http://boek861.com/padin/03_concretismo.htm

[551] Ribero, Angel. *Poesía concreta: una introducción*, Revista de poesía *XUL,* nº 2, Buenos Aires, septiembre de 1981, pág. 41.

[552] Ibídem, pág. 41.

Pese a esa ausencia de referencias musicales en los manifiestos del concretismo, si encontramos numerosas coincidencias en los métodos de composición adoptados por la poesía concreta y la música de vanguardia, como el uso del serialismo, la aleatoreidad o las permutaciones en la elaboración de sus piezas. Además, y a título personal, algunos poetas como Décio Pignatari o Augusto de Campos, se implicaron directamente en revelar las conexiones entre su arte y el de la música.



Acaso, Augusto de Campos, 1963. Ejemplo de un sistema de permutaciones.

Augusto de Campos, crítico musical además de poeta, rescató la obra de varios poetas-músicos trovadores provenzales de la Edad Media, reflexionó sobre la música popular brasileña del siglo pasado (enfatizando en la *bossa* y en el movimiento tropicalista), y difundió la música de vanguardia elaborada en el siglo XX, destacando la obra de Erik Satie, Anton Webern, Giacinto Scelsi, Arnold Schoenberg, Pierre Boulez, y sobre todo John Cage, "*o mais completo artista inter-semiótico de nosso tempo, e poeta dos multimedia: músicopoetapintor*".[553]

[553] De Campos, Augusto. *Música de invenção,* Perspectiva, Sao Paulo 1998. Pág. 130. Información y cita extraída de: Marvila das Neves, Marcus Vinicius. *Entre Campos: A música de*

Respecto a Erik Satie, apuntemos su conexión con el espacialismo que preconizara la poesía concreta, persiguiendo a lo largo de toda su vida "*la utopía de una música tan inmóvil como un objeto situado en el espacio al que se pudiese rodear*"[554], lo que él llamaba música de mobiliario. Por otro lado, a Satie se le atribuye la novedosa incorporación de la palabra en la partitura dejando que ésta intervenga, altere y condicione al intérprete. Estas indicaciones de carácter no se limitan a señalar las habituales alteraciones de tempo (Allegro, Adagio, Lento, etc.), sino que están destinadas a influir directamente en el estado de ánimo del intérprete explicitando las verdaderas intenciones del compositor ("Muy aburrido", "Preciosamente", "Respire", "Obligatoriamente", "Sin nada de poesía", "Paso a Paso")[555]. De alguna manera a esta aportación también la podríamos denominar música escrita, pues se trata de palabras que afectan en profundidad a la ejecución musical.

En el convencimiento de que toda la música del XX gira alrededor de la figura de John Cage, de Campos le dedicó este poema acróstico en el que resuenan, en el "*barulho do silêncio",* todas las músicas creadas por los compositores que en él cita.

areJando
osOuvidos
com o barulHo do silêncio
para defeNder o novo
de Varèse a NanCarrow
de SAtie a Webern
de SchoenberG
a ScElsi

Augusto de Campos[556]

---

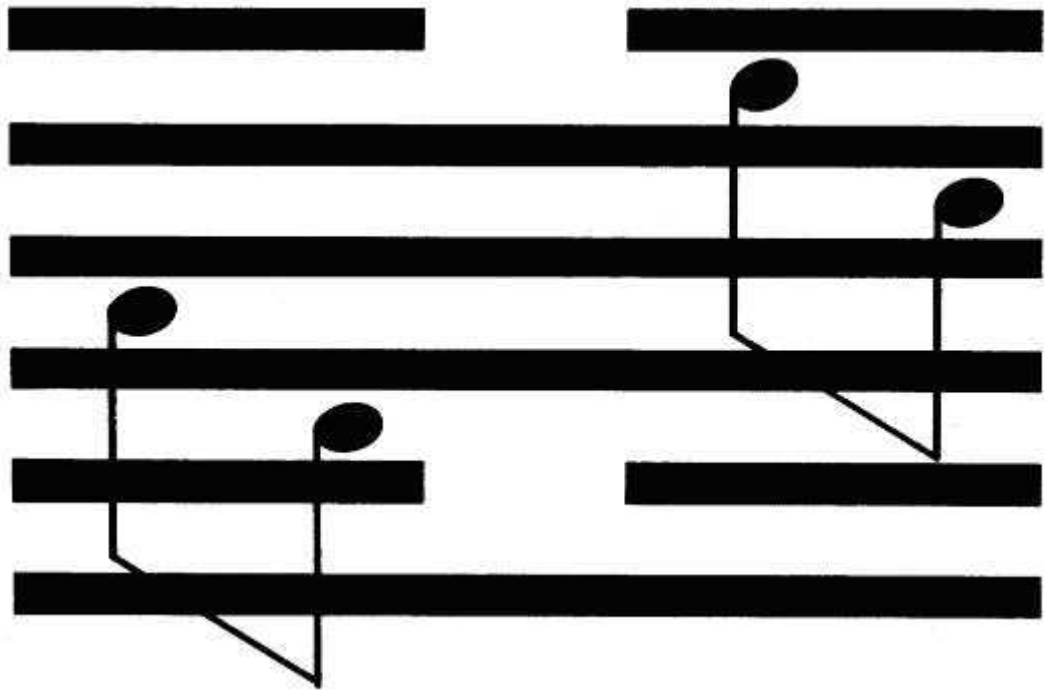
invençao na poética de Augusto de Campos, Trabajo de postgrado, Universidade Federal do Espírito Santo, Departamento de Línguas e Letras, Vitória, Brasil 2010. Pág. 44. En disponibilidad Web: http://www.ufes.br/ppgl/pdf/Marcus_Vinicius_Marvila_das_Neves.pdf

[554] Satie, Erik. *Cuadernos de un mamífero,* Trad. Carmen Llerena. Barcelona: Acantilado, 2006. Pág. 9.

[555] Ábalo, Juan Pablo. *John Cage y la traducción de métodos: aproximaciones a la música moderna.* Revista Laboratorio 3 (2010). En disponibilidad Web: http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/john-cage-y-la-traduccion-de-metodos-aproximaciones-a-la-musica-moderna/

[556] Opus cit. De Campos, Augusto. *Música de invenção.* 1988. Pág. 168.

Cage, autor de multitud de piezas percusivas (el Blanco y Negro de la música), se caracterizó por su empeño en encontrar nuevas estructuras y formas de composición al margen de la música armónica, valorando cualquier sonido por su valor intrínseco al margen del hecho musical más convencional. Entre las variadas técnicas compositivas que experimentó en la creación de sus piezas se encontraba el uso del azar por medio del sistema oracular contenido en el *I-Ching*, el libro chino *de los cambios o mutaciones* basado en la construcción de hexagramas. De Campos, traspasando las fronteras entre los lenguajes, dedicó a Cage un poema superponiendo a esa iconografía oriental los signos más característicos de la notación musical occidental.

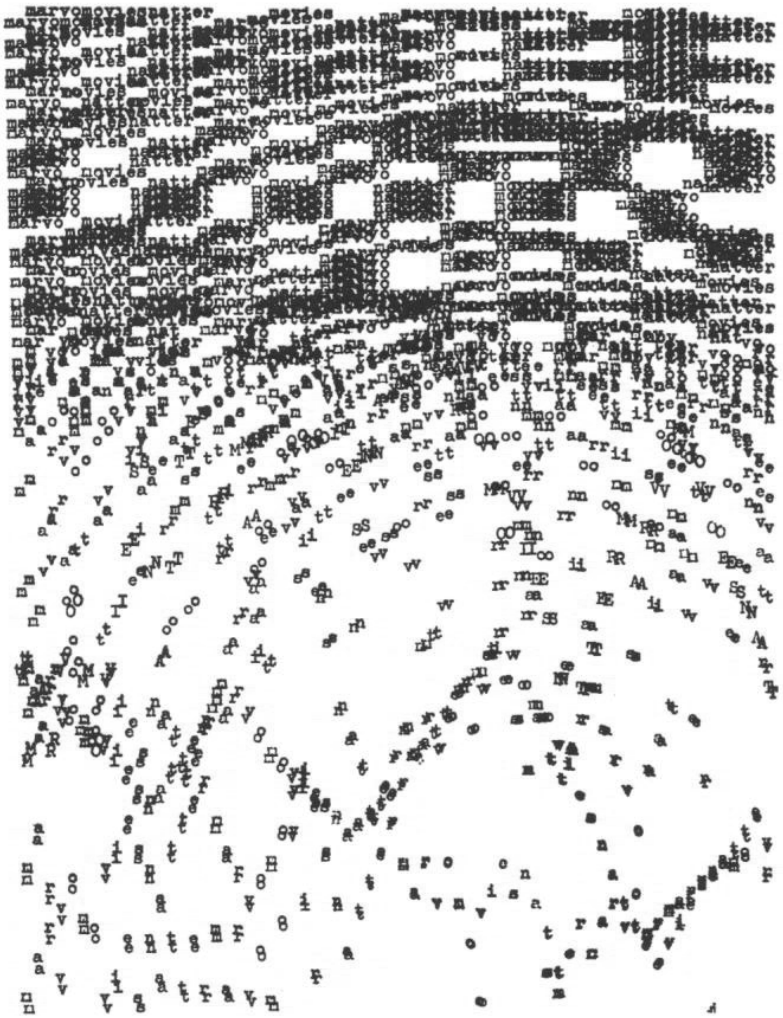


Pentahexagrama para John Cage, Augusto de Campos, 1977.

La aparente simplicidad de este poema músico-visual esconde detalles fascinantes. Si consideramos la línea inferior como la primera línea de un pentagrama musical en clave de Sol, descubrimos que las notas definidas por esas cuatro corcheas (usando la denominación de las notas musicales anglosajona) deletrean el nombre de “CAGE”: do (C), la (A), sol (G), mi (E).

Además, el significado de este hexagrama en el *I-Ching* es “la revolución”, también conocido como “la muda”, definición más que acertada de la impronta de Cage en la música del siglo XX.

Y como sucede en las obras del británico Bob Cobbing, practicante a partes iguales de poesía visual y sonora con influencia concreta, o del mismo John Cage, las facetas de poeta y músico se identifican y confunden aboliendo las borrosas fronteras entre estas artes. Entramos así en el campo paralelo de la *música visual notacional*, en la consecuencia de la inevitable evolución del arte de la notación musical.



Whisper Piece, Bob Cobbing, 1969.

1.7.4. MÚSICA VISUAL NOTACIONAL.

> Cuando el espectador observa una partitura, un caligrama, una notación coreográfica trazada sobre un papel, aprecia un carácter plástico o pictórico en su expresión. [557]

Basta contemplar ciertas partituras manuscritas clásicas para confirmar la veracidad de esta cita. El valor plástico de la notación musical es indudable, pues seamos o no capaces de decodificarla musicalmente, la mirada descontextualizada de estas "*piezas menores de arte*" [558] puede transmitirnos las mismas sensaciones que una obra artística mayor, como cuando contemplamos la caligrafía de los escritos árabes u orientales desconociendo su idioma y los significados de su simbología.

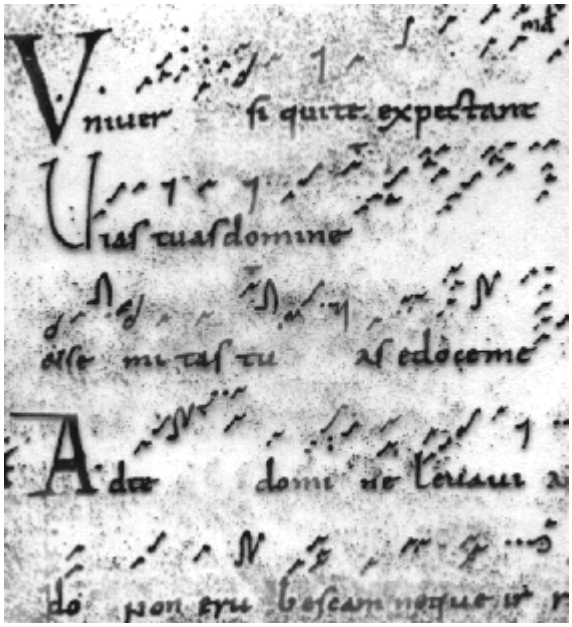
> A grandes rasgos se podrían clasificar los sistemas en: *notación fonética*, cuyos signos provienen de la trascripción gráfica de la lengua hablada –pueden ser palabras, letras o cifras– e indican los grados de la escala con el añadido de signos convencionales determinando los valores de duración y de ritmo. Por ejemplo, en Grecia, los sonidos de una escala estaban asociados a caracteres sobre los que se anotaba el texto que iba a cantarse, indicando la altura de la entonación en relación a la escala. Dentro de éstos hay también *sistemas onomatopéyicos*, usados por los músicos que asocian el sonido de los instrumentos con el de letras. Este método entronca con el concepto de la poesía sonora que traspasa el límite de la música pura aproximando la capacidad de la lengua hablada con la emisión de sonidos melódicos y musicales; y *notación gráfica*: figuras geométricas, puntos, líneas rectas y curvas, tablas u otros grafismos a los que se les haya otorgado un significado musical. Estos grafismos equivalen a aspectos del sonido, es decir, quien los puede leer sabe cómo es la pieza musical. El sistema gráfico estaba formado

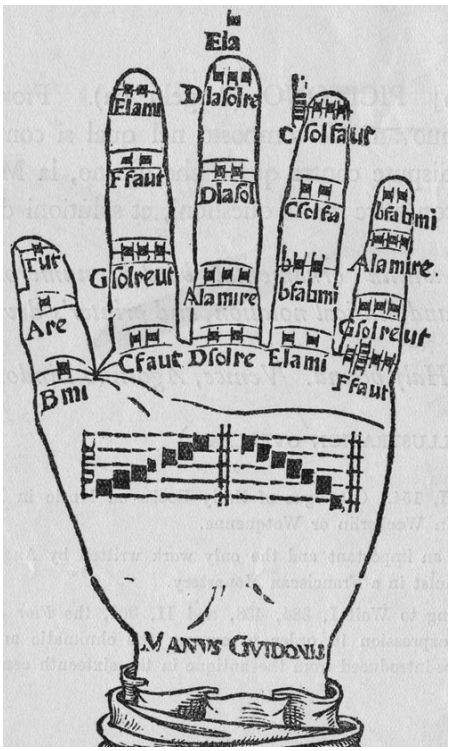
[557] Opus cit. Castro Cerón, María Lourdes. *Correspondencias... El carácter plástico de las formas de notación: Poesía, música y danza.* 2009. Pág. 30.

[558] Ibídem. Adoptamos la denominación de "*piezas menores de arte*" usada por Castro cuando se refiere a las formas de notación que poseen cualidades plásticas ajenas a su uso funcional.

por los *neumas* –posteriormente figuras o notas, según que épocas– y su evolución deja el rastro de signos visuales de calidad pictórica.[559]

La notación gráfica musical en Occidente nació en la Edad Media (siglos IX y X) al existir la necesidad de fijar los himnos cristianos con el fin de dar a cada miembro de la comunidad una copia con idéntica melodía. En un principio se trataba de unos signos gráficos (neumas) colocados sobre el texto que describían las subidas y bajadas de la melodía. La notación evolucionó revolucionariamente con la adopción del sistema de líneas (tetragrama y pentagrama) que describía con más exactitud la situación melódica de cada nota. El monje Guido de Arezzo (995-1050) es el responsable de caracterizar las partituras pentagrámicas y dotar a cada nota musical de un nombre latino propio. También creó un sistema de aprendizaje del solfeo (la *mano de Guido*) cuya apariencia gráfica le aproxima a la *música visual*.





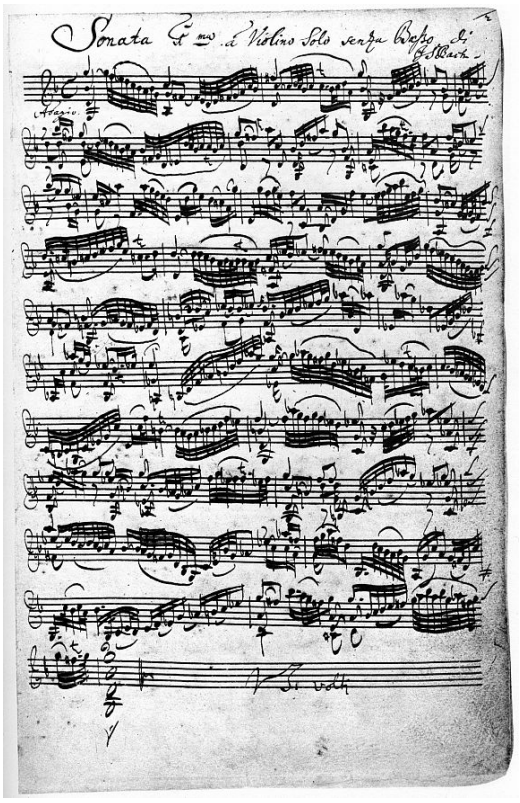
Escritura con neumas en el *Manuscrito de Laon* (930), y *Mano de Guido* (siglo XI).

[559] Ibídem. Pp. 372-373.

Sucesivamente se incorporaron al sistema notacional los distintos tipos de notas que indicaban su duración, los compases, las claves, etc. hasta alcanzar la forma que ha pervivido hasta nuestros días.

La maestría caligráfica de ciertos compositores, así como los grafismos personales que añaden a sus notaciones para suplir deficiencias expresivas del sistema, nos hace admirar sus partituras valorando su valor plástico más allá del contenido musical.

Firma del compositor y pianista Frederick Chopin.



Partitura manuscrita de Johan Sebastian Bach. *Fabricación,* Carmen Barradas, 1922.

Pese a tratarse de unas obras eminentemente funcionales (su objetivo es la perpetuación en el tiempo de un medio efímero como es el sonido), la estilización caligráfica y gráfica de estas formas de notación (ocultas al público en general dado que están destinadas a ser usadas por los intérpretes) enriquece enormemente los diversos lenguajes artísticos que se apropian de sus elementos visuales como recurso expresivo.

> El artista puro puede argüir su derecho a aprovecharse de lo que le parece adecuado, y afirmar que, al despojar el tema que se ha apropiado de cuanto convencionalmente lo envolvía, lo considera únicamente desde el ángulo del arte, y se lo apropia en su pureza plástica.[560]

Las cualidades plásticas de estas "*piezas menores de arte*", nos confirman lo que nos dice Javier Ariza referenciando a dos de los compositores más revolucionarios de occidente:

> […] Stravinsky ya había señalado tiempo atrás la idea de que la música se percibía tanto por los oídos como por los ojos. De la misma opinión es el enunciado de Cage que señala que la separación imaginaria de la escucha respecto a los otros sentidos no existe.[561]

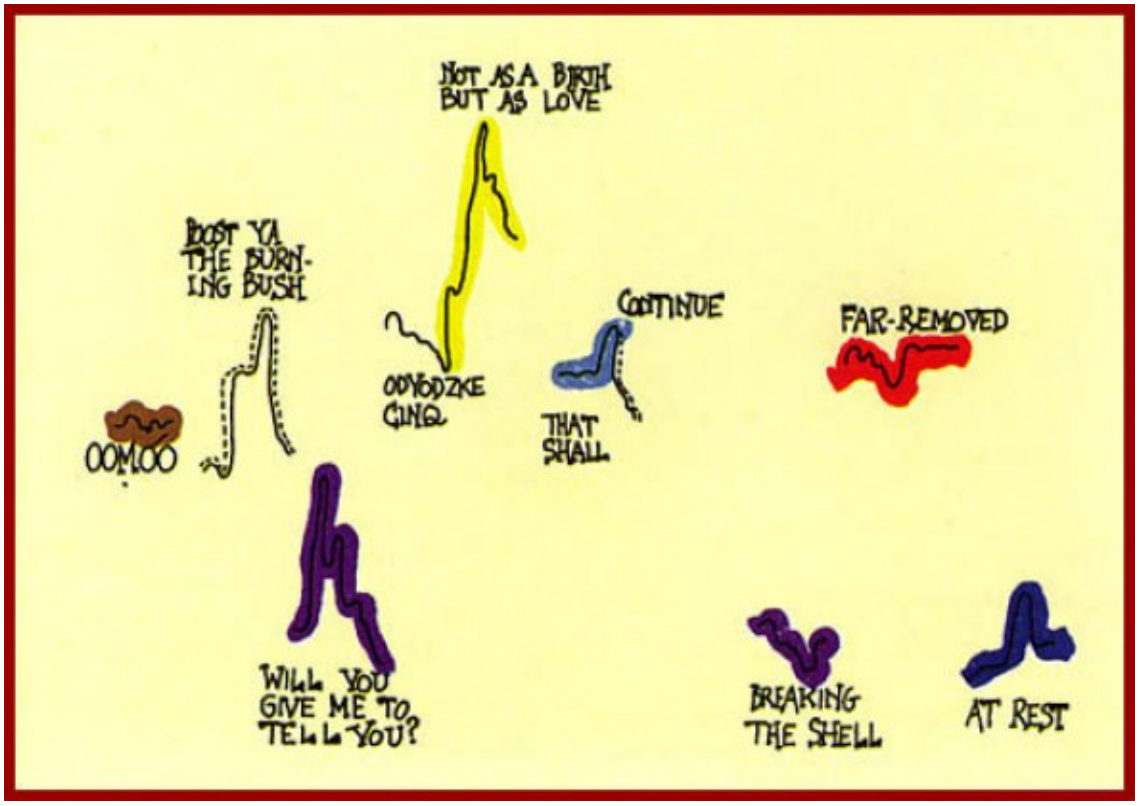
Percibimos de modo primario la música a través del sentido del oído, pero su ritmo y espíritu interno también puede acceder hasta nosotros gracias a la visión de su notación gráfica o incluso de los movimientos y gestos corporales de los músicos (incluido el director de orquesta). Pero además, lo que nos sugiere la observación de Cage citada por Eriza, es que hay algo más en la música: los sentidos se entrecruzan durante la percepción para mostrarnos un paisaje musical que puede llegar a ser frío o caliente, tener un

[560] Souriau, Étinne, *Las correspondencias de las artes,* Fondo de Cultura Económica, Méjico-Buenos Aires, 1965. Pág. 19.

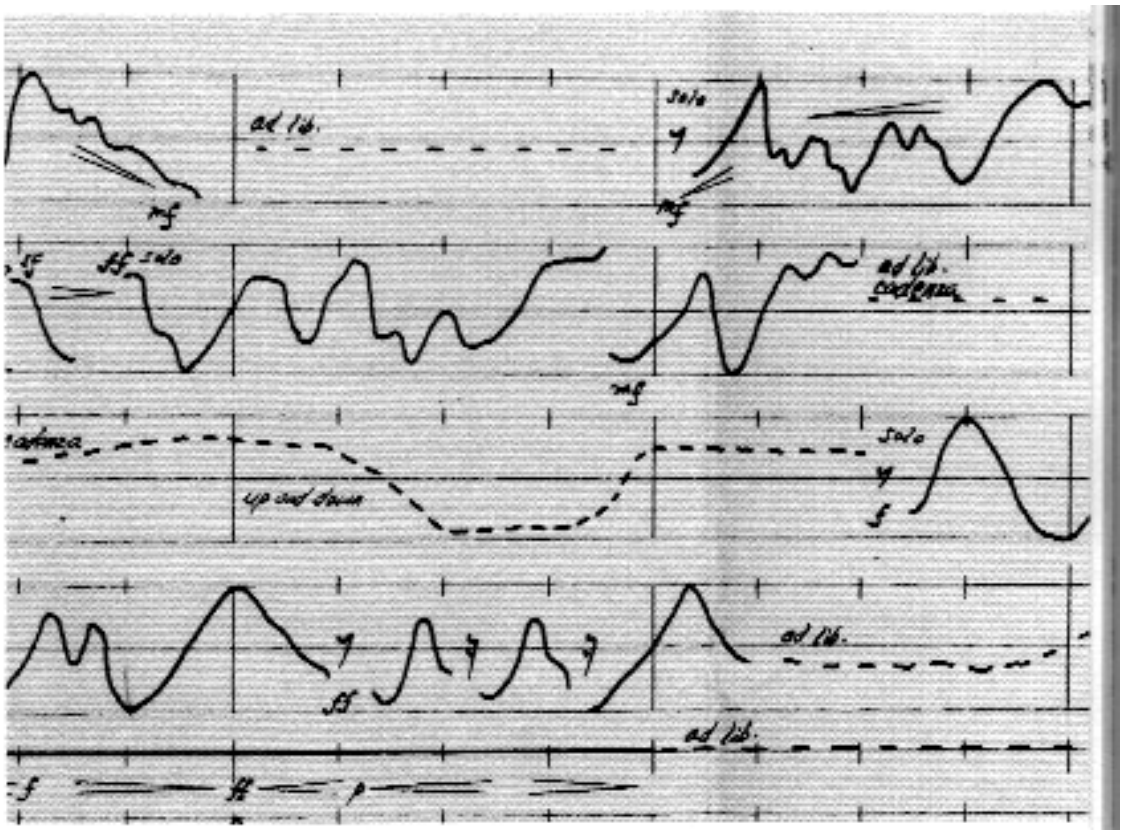
[561] Ariza, Javier. *Las imágenes del sonido.* Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2003.

aroma determinado, unas formas y colores concretos, unas emociones y sentimientos en ocasiones sublimes, etc. La producción de esas sensaciones a menudo indefinibles, y que nos invaden en determinados pasajes musicales, son el objetivo de los artistas que practican (conscientes o no de ello) la *música visual.*

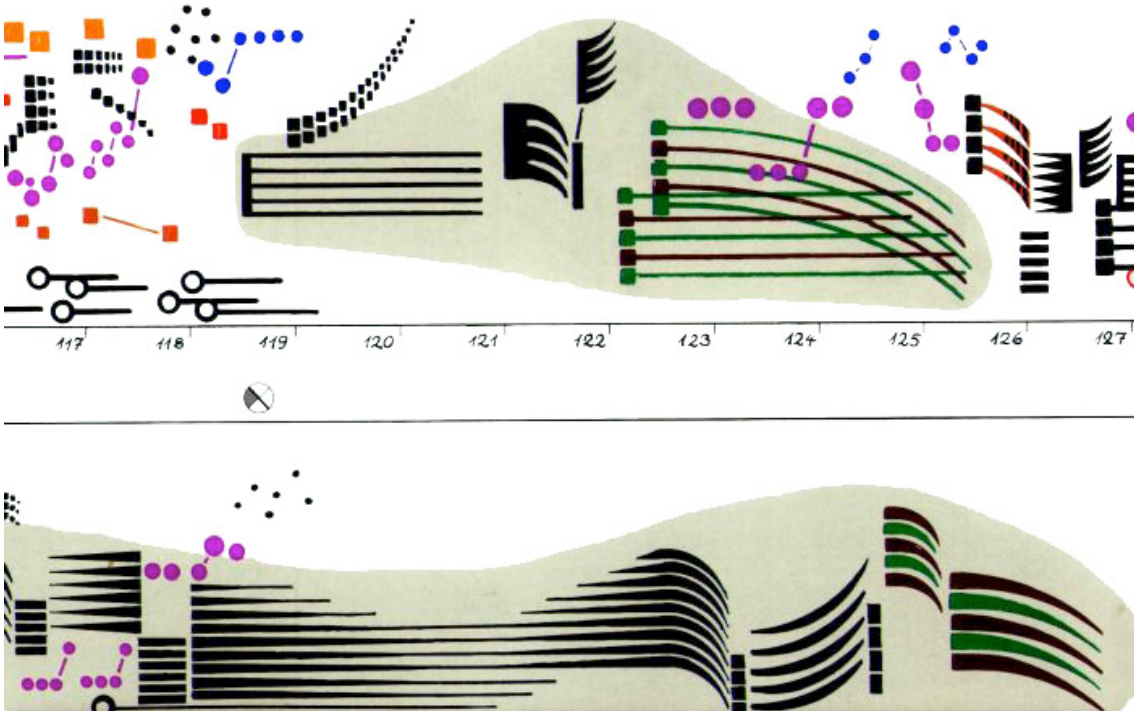
A partir del final de la década de los cincuenta, y en el ámbito de la vanguardia musical occidental (con Luciano Berio, Edgar Varesse, Karl Heinz Stockhausen, Jesús Villa-Rojo, György Ligeti y John Cage a la cabeza de la investigación) consideraron que el sistema de notación simbólico tradicional, basado en un pentagrama con notas musicales, era insuficiente para transcribir sus obras musicales y recurrieron a grafismos, colores y demás recursos provenientes de las artes visuales para realizar sus partituras.



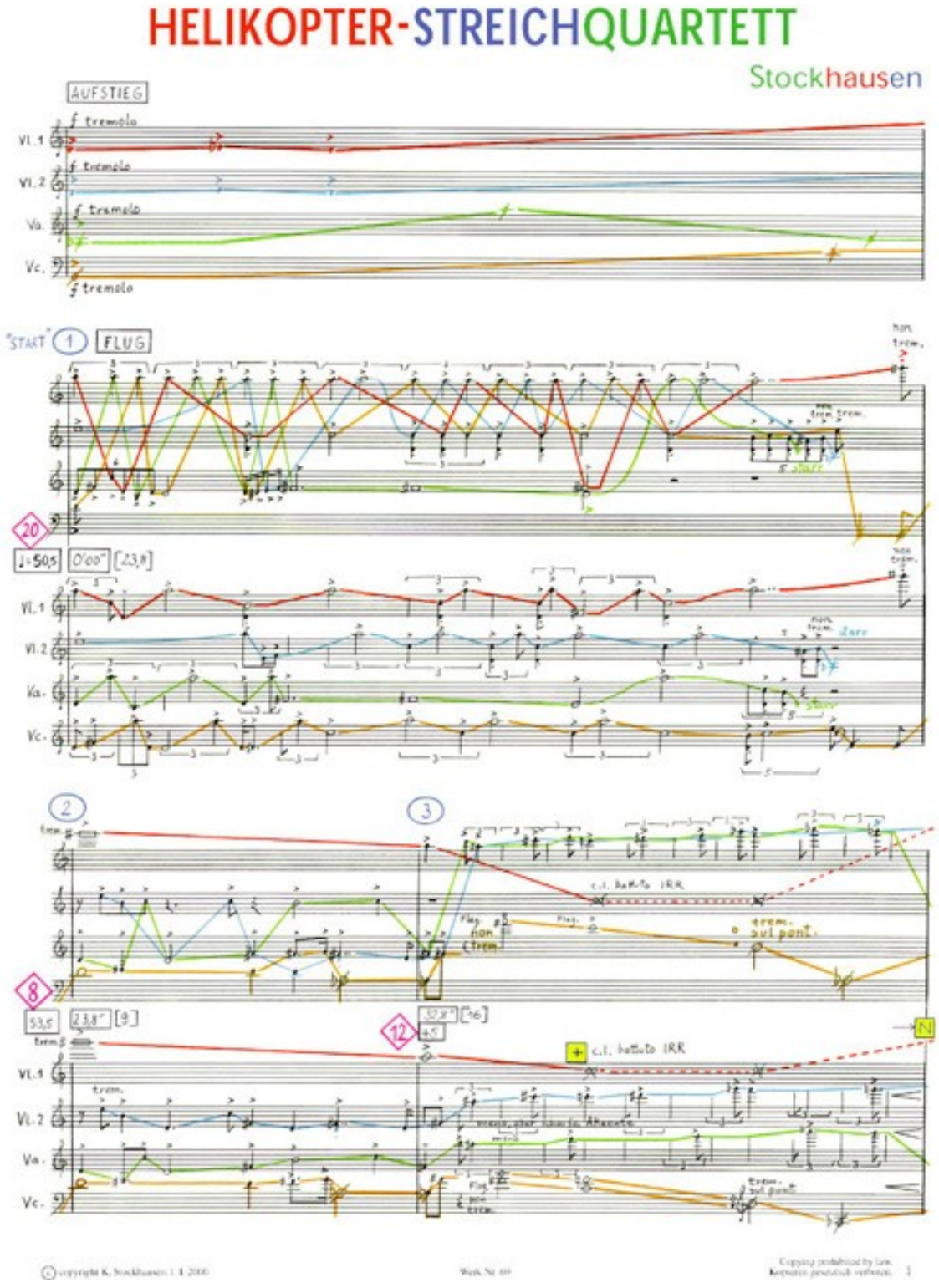
John Cage, *Aria,* 1958.



Poème électronique, Edgar Varesse (1958).



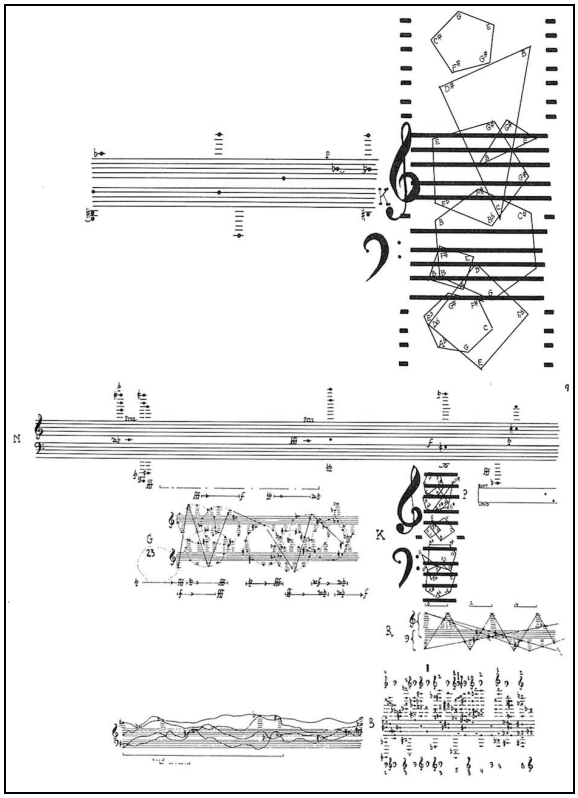
Artikulatio, György Ligeti (1958).



Helikopte-Streichquartett, pieza para cuarteto de cuerda y cuatro helicópteros con pilotos y técnicos de audio. Karl Heinz Stockhausen (1992-1993).

> Aunque cada arte posea, pues, su propia condición, su específico orden de impresiones, así como un encanto que resulta intraducible [...] cabe señalar que [...] en cada arte se observa una tendencia a asumir la condición de algún otro.[562]

A causa de los cambios en sus sistemas de composición e instrumentación, la música se ve abocada a recurrir a las artes visuales para continuar su progresión creativa, y en sus manifestaciones más extremas llegará a abandonar a la misma música para convertirse en un arte puramente contemplativo y de carácter sinestésico. Las obras gráficas así conseguidas llegan a confundirse con la poesía experimental, tanto más cuanto que muchos de estos compositores son en realidad artistas interdisciplinares que amalgaman en sus partituras música, poesía, plástica y arte conceptual.[563]



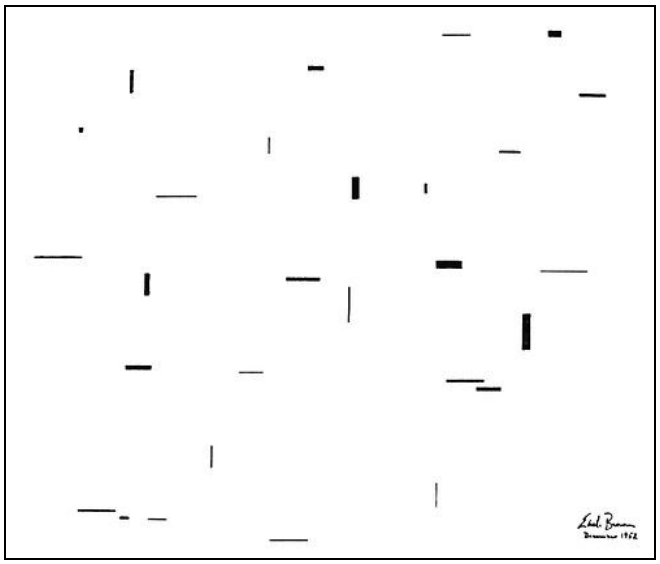
Concierto para piano y orquesta, John Cage, 1957-1958.

[562] Pranz, Mario. *Mnemosine. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid 1981. Pág. 26.

[563] Léase la tesis de Castro donde realiza una valoración plástica de las variadas notaciones existentes: Opus cit. Castro Cerón, María Lourdes. *Correspondencias... El carácter plástico de las formas de notación: Poesía, música y danza.* 2009.

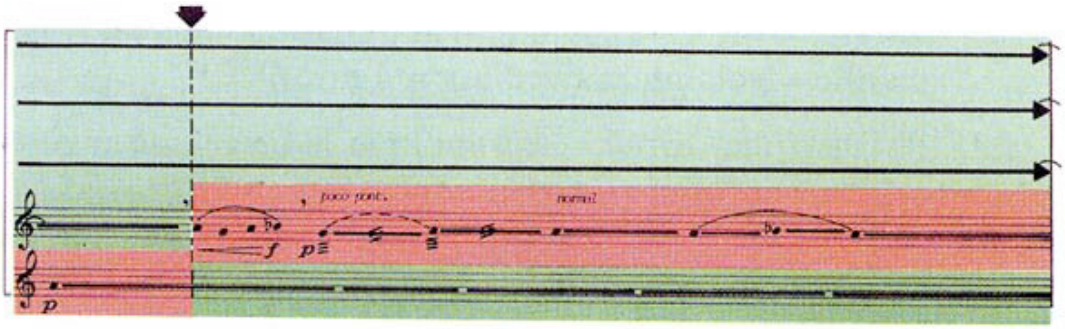
El caso de Cage y de algunos de sus seguidores como Morton Feldman y Earle Brown es muy particular, pues sintiéndose ante todo músicos "*compartían la idea de que debían tomar las artes plásticas como referente y no la música europea, tanto la del pasado como la del presente.*" [564] Fue la introducción del azar y la indeterminación como sistemas de composición musical, unido a la paralela explosión abstracta de los pintores estadounidenses de su época, lo que les facilitó el abandono de los referentes de una Europa devastada por la guerra en esos momentos, volcando su mirada hacia otras culturas (principalmente la oriental) como fuente de inspiración que les permitiera huir del estancamiento en que la cultura occidental parecía encontrarse.

Earle Brown, por ejemplo, tendió hacia un tipo de notación abierta tal vez influenciada por la pintura de Jackson Pollock, como en *December 1952*, posiblemente el primer ejemplo de una partitura musical completamente gráfica, sin parámetros musicales. Los grafismos en estos casos son más bien un estímulo para la ejecución del intérprete.



December, Earle Brown, 1952.

[564] García Fernández, Isaac Diego. *El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos*. Revista Digital *Sinfonía Virtual*, nº 5, Octubre de 2007. Pág. 4. ISSN 1886-9505. En disponibilidad WEB: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/005/



Glosas a Sebastián Durón, Jesús Villa Rojo, 1983.

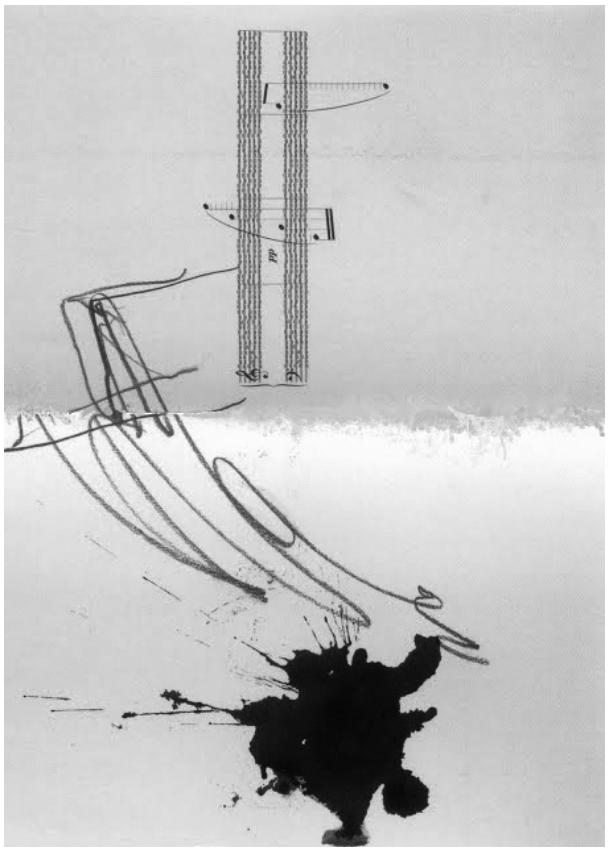
En nuestro país, con sus partituras, ensayos, artículos y libros, Jesús Villa-Rojo se erige como el más sistemático investigador del uso del grafismo en la notación musical para las distintas técnicas compositivas que abordó a partir de la indeterminación (aleatoria modular, músicas abiertas, etc.). Es el sonido, y particularmente la búsqueda de nuevos sonidos el concepto que guía sus partituras visuales, alejándose de este modo de las concepciones más plásticas como la de Earle Brown.

> La transformación de la partitura surge como verdadera necesidad de buscar los signos más apropiados para expresar la idea musical, nunca como un propósito auténticamente plástico o extramusical.[565]

Importantes son las aportaciones del músico catalán Josep María Mestres Quadreny, que trabajó durante las décadas de los sesenta y setenta con distintas formas de indeterminación y con resultados conceptuales muy próximos a la *Poesía Experimental* practicada por su amigo y colaborador Joan Brossa. En su obra *Self-service* (1973) por ejemplo, la partitura adquiere la forma visual de un plano de Barcelona que además debe ser interpretada por el público. En los años ochenta sus partituras se convierten en obras puramente contemplativas, y decide adoptar el término *música visual,* por analogía con la *poesía visual* practicada por Brossa, para este tipo de creaciones.

[565] Villa-Rojo, Jesús. *Introducción a la nueva grafía musical*. Revista *Coloquio Artes* nº 66. Fundaçao Calouste Gulbemkian. Lisboa 1985. Pág. 59.

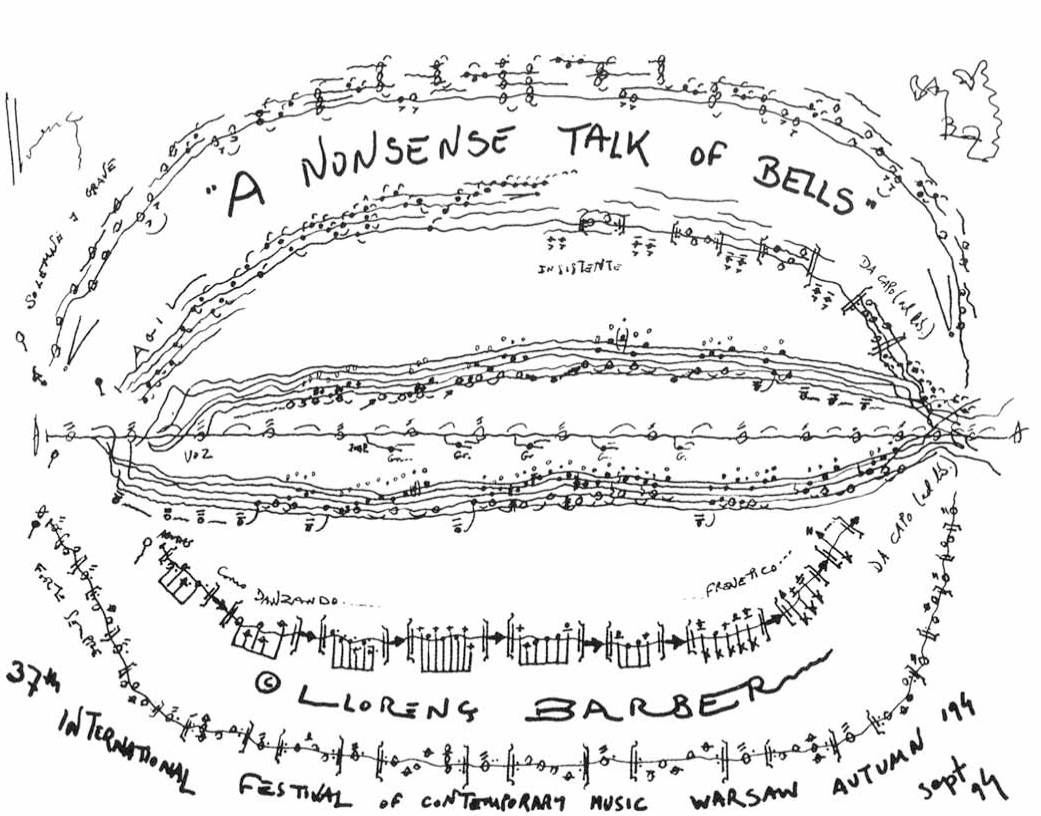
Si en la poesía visual el significante es separado de su significado para crear una nueva semántica basada en la exposición de un mensaje o concepto puro, en la música visual igualmente el signo se disocia de su consecuencia sonora para crear un discurso esencialmente visual.[566]



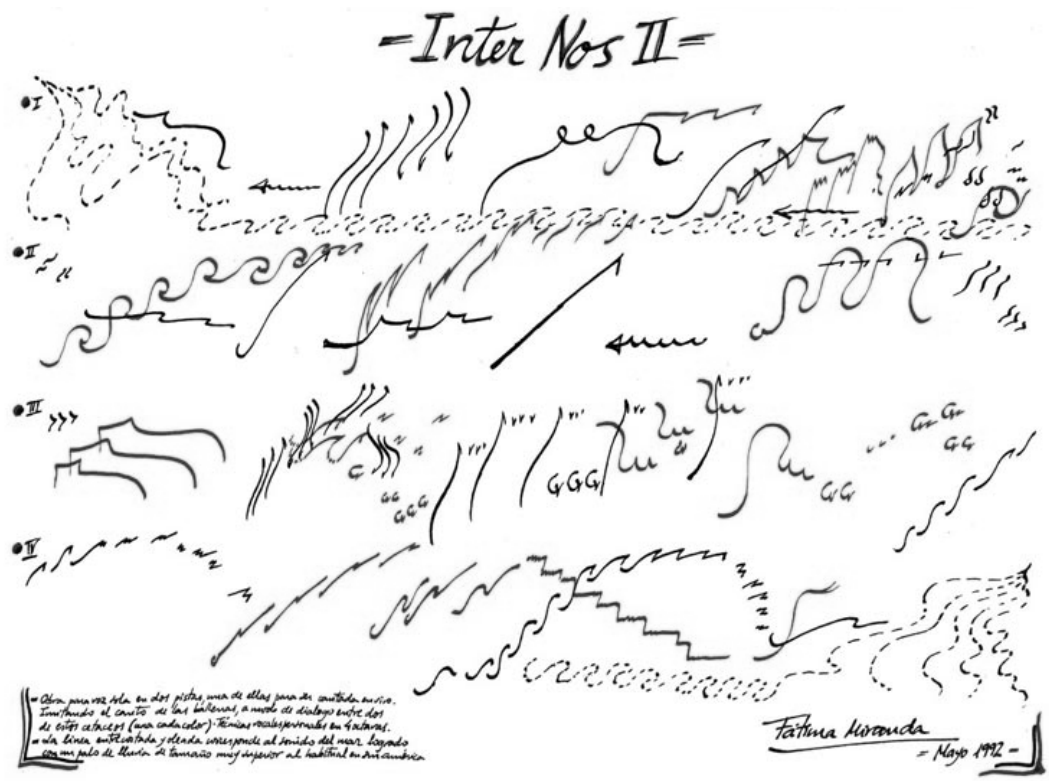
Cranc-cranc, Polifonies, Partitura de J. M. Mestres Quadreny (2004).

Continuadores en España de estas experiencias, tanto el músico valenciano de Ahielo de Malferit, Llorenç Barber, como la gran Fátima Miranda, crean partituras que aunque siguen poseyendo cierta funcionalidad, no precisan ser interpretadas para alcanzar su realización artística.

[566] Opus cit. García Fernández, Isaac Diego. *El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos.* 2007. Pág. 10.



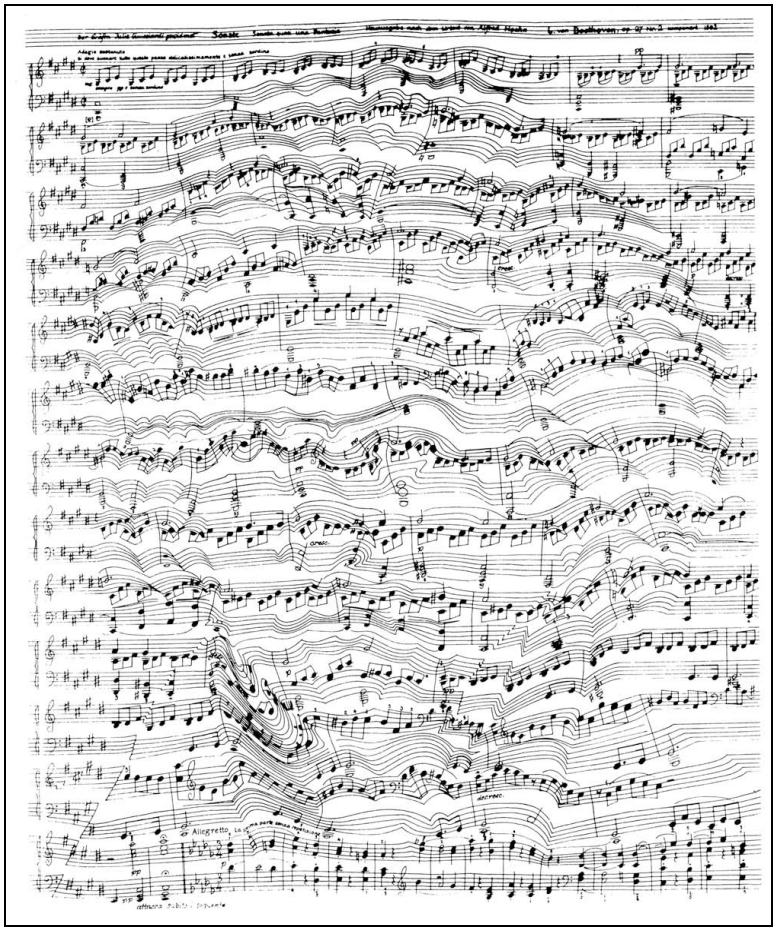
A nonsense talk of bell, Llorenç Barber, 1994.



Inter Nos II, Fátima Miranda, 1992.

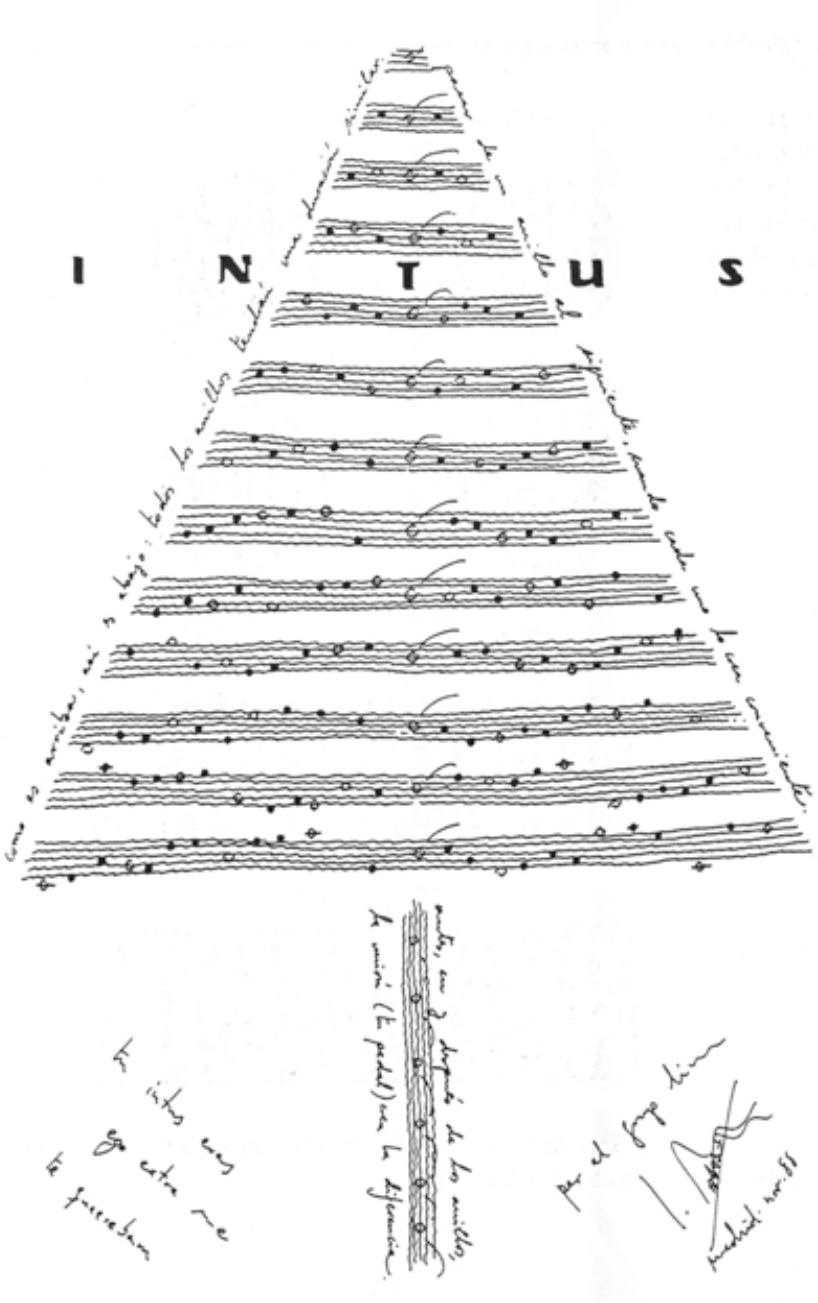
En la búsqueda de sistemas de notación capaces de transcribir las intenciones del compositor, éste recurre a diferentes recursos expresivos, desde la manipulación de sus grafismos para adoptar formas visuales concretas hasta la creación de estructuras visuales nuevas en las que impera el carácter plástico y que apenas son un referente anímico e inspirador para el intérprete. El primer recurso citado nos es familiar, pues no es otra cosa que la realización de caligramas que parten, en vez de desde la escritura, desde el sistema de notación musical.

Estos caligramas musicales poseen una doble lectura, la musical que será interpretada por el músico correspondiente y la visual, que a través de su apariencia le influye anímicamente al tiempo que transforma la partitura en una obra plástica susceptible de ser disfrutada simplemente con su contemplación.



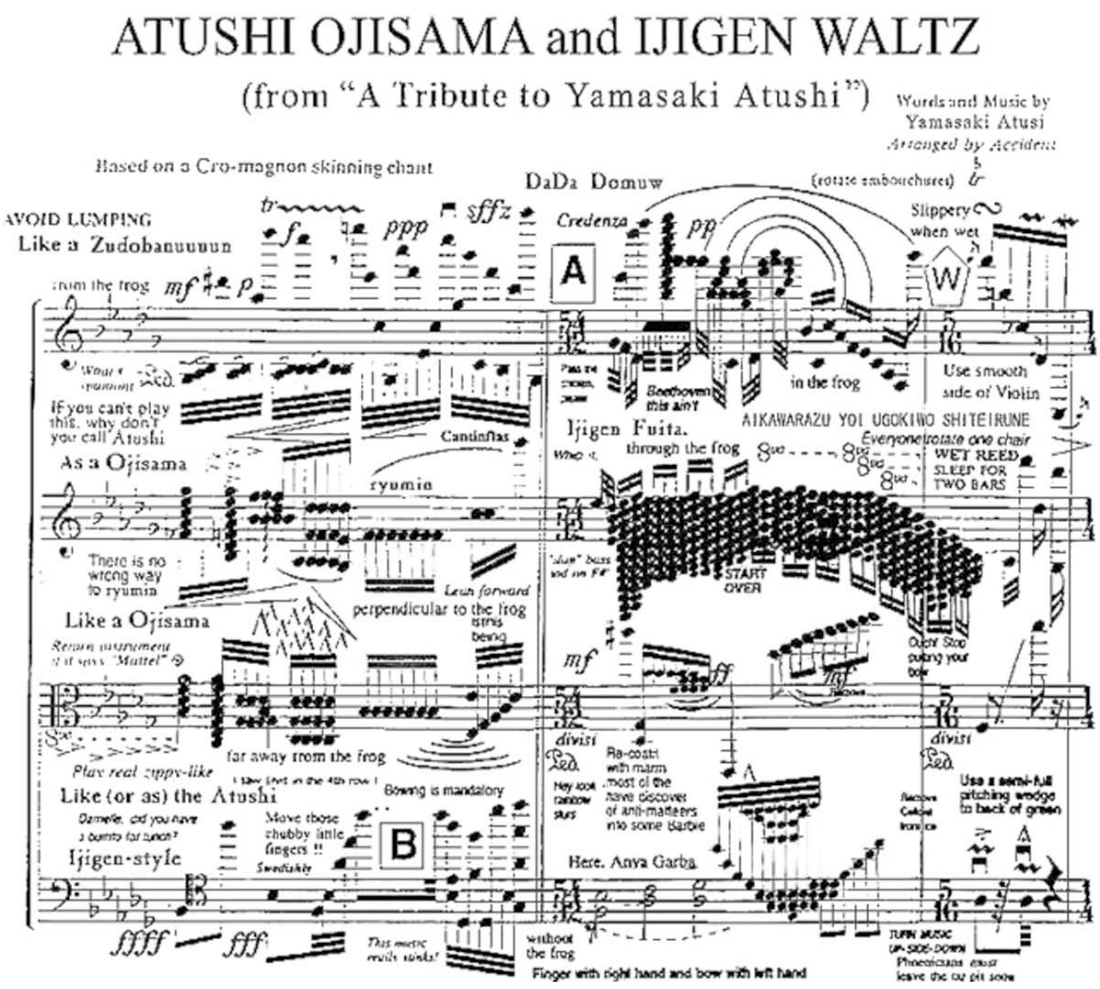
Retrato de Beethoven, Bayale, 1973.

Sin embargo, también es cierto que frecuentemente la apariencia visual de estos caligramas musicales condiciona, ya desde el inicio del proceso de composición, tanto la estructura como la melodía, la armonía y el ritmo de la pieza musical. De alguna manera el dibujo es el que determina la música resultante, pues sus formas y volúmenes obligan al compositor a elegir y colocar las notas musicales en determinados lugares de la partitura. El árbol dibujado por Llorenç Barber para su pieza *Intus* es un buen ejemplo de ello.



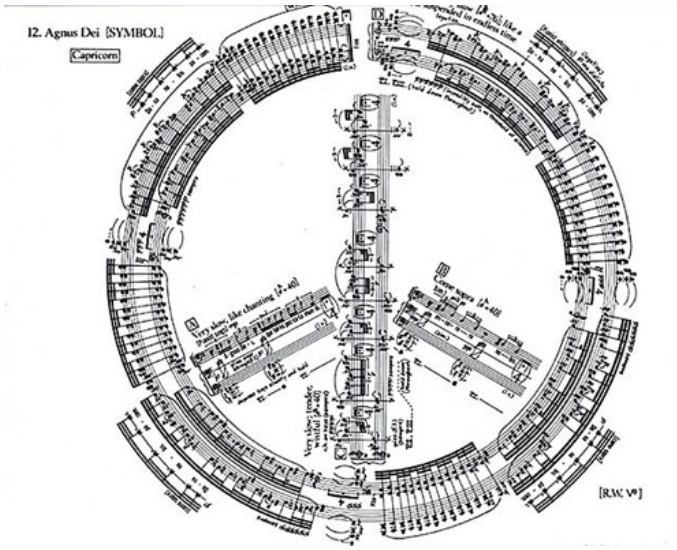
Intus, Llorenç Barber, 1985.

Los caligramas musicales se nos revelan pues como una técnica de composición con derecho propio que fundamenta su sonoridad en la visualidad de su notación. Dignas de mención son las piezas de Atushi Ojisama, que además añade en sus notaciones textos de carácter humorístico al estilo de como lo hiciera en sus tiempos Erik Satie: "*if you can't play this, why don't you call Atushi*",



Atushi Ojisama and Ijigen Walz, Yamasaki Atushi.

Y también el compositor americano Gerorge Crump ha cultivado con gran virtuosismo los caligramas musicales. Excelente muestra de ello son las partituras de su composición *Macrocosmos* (1973), de la que reproducimos una página a continuación.



Página de *Macrocosmos Volumen II*, George Crump, 1973.

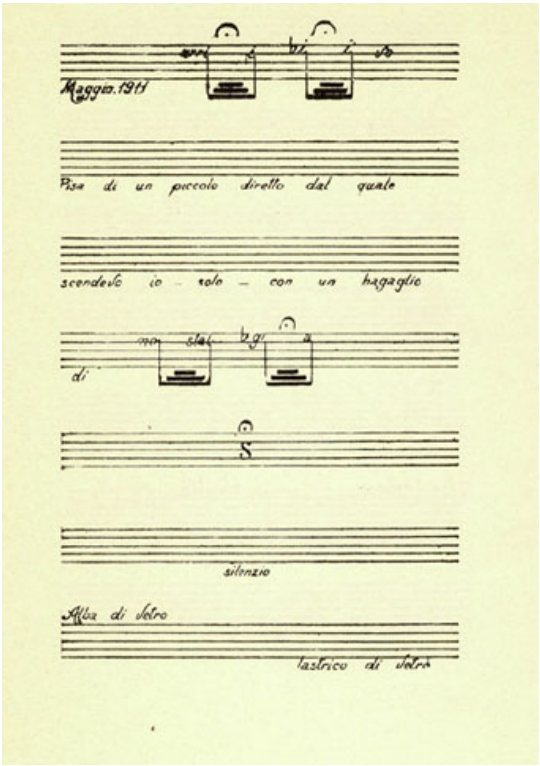
Estamos pues ante un fenómeno, la *música visual notacional* o *música dibujada,* en el que se cruzan la notación musical y la creación plástica manteniendo ambas sus principales señas de identidad, y que tiene su evolución contemporánea en ciertos programas informáticos capaces de dibujar con el ratón la música [567] o de convertir formas, colores y hasta emociones, en sonidos musicales.[568]

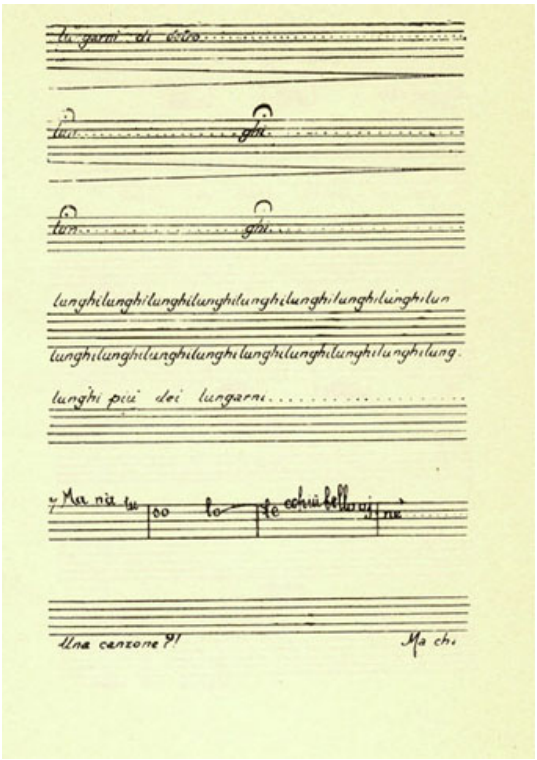
El siguiente paso es la emancipación de las partituras respecto a su intención inicial (la transcripción de piezas musicales). De este modo, se amalgaman sin ningún tipo de decoro la *música notacional*, la *música escrita,* la *música pintada*, y la *poesía visual* (en consecuencia, la *poesía experimental*, que incluye cualquier cruce de disciplinas posible) creando un género que funde sólidamente la visualidad y la sonoridad.

[567] Como la aplicación *Visual Acoustic* que crea melodías siguiendo el movimiento del ratón. En disponibilidad Web: http://www.ampledesign.co.uk/va/index.htm

[568] Investigadores de la Universidad de Granada (UGR) han diseñado el software 'Inmamusys', acrónimo de 'Intelligent Multiagent Music System', capaz de crear música a partir de las emociones que afloran en el receptor y que, gracias a técnicas de Inteligencia Artificial (IA) propone la reproducción continua de música "*emotiva y original libre de copyright*". Noticia publicada en el periódico digital de La Vanguardia, 23 de junio de 2012. En disponibilidad web: http://www.lavanguardia.com/internet-y-tecnologia/noticias/20090601/53714853451/investigadores-espanoles-disenan-un-software-capaz-de-crear-musica-a-partir-de-las-emociones-del-rec.html

Debemos mencionar aquí al futurista, y a veces dadaísta, Francesco Cangiullo, que con obras como *Poesía Pentagrammata* (1923) anticipa esa fusión que acabamos de mencionar. La intención inicial de Cangiullo era incorporar ritmo a las palabras, ruidos y sonidos onomatopéyicos. Para lograrlo sustituyó las notas musicales de los pentagramas por palabras variando además su tipografía para caracterizar los matices de su canto-declamación. La escritura poética atraviesa el umbral hacia el mundo de la notación musical desdibujando las fronteras entre ambas disciplinas.





Las dos primeras páginas de *Cita de Placer*, pieza contenida en el libro *Poesía Pentagrammata*. Francesco Cangiullo, 1923.

1.7.5. MÚSICA VISUAL POÉTICA.

Violín de Ingres, Man Ray (1924)

Aunque en la práctica no siempre es fácil discernir cuándo se trata de una obra musical, teatral, plástica, numerosos artistas seguimos denominando a nuestras producciones [...] con nombres tradicionales, y ejercemos de pintores, poetas o músicos... [569]

[569] Millán, F.; García Sánchez, J.: *La escritura en libertad. Antología de la poesía experimental*. Alianza Editorial, Madrid, 1985. Pág. 17. Cita extraída de Opus cit. García Fernández, Isaac Diego. *El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos*. 2007. Pág. 12.

Con esta denominación, *Música visual poética,* queremos hablar de aquellas obras realizadas desde el ámbito de la poesía experimental y cuyo objetivo es proyectar sensaciones musicales desde su plástica, y que por sus particulares características nos resulta incómodo situar en los apartados anteriores pese a que a menudo compartan similitudes conceptuales o técnicas. Entran indudablemente en esta categoría gran parte de las obras ya citadas así como determinadas piezas de carácter efímero (instalaciones, acciones y performances) en las cuales el factor tiempo las acerca más si cabe al arte musical.

También pretendemos aprovechar este punto para hacer hincapié en el inmenso trabajo desarrollado al respecto por artistas de nuestro territorio como Joan Brossa, Bartolomé Ferrando, José María Calleja, Gustavo Vega, Carles Santos, Juan Hidalgo, Eugenio Miccini, Chema Madoz, Antonio Gómez, Josep Sou, etc.

Con la *música visual poética,* el ámbito estrictamente musical ha sido desbordado extendiéndose hacia disciplinas que solía amalgamar la poesía experimental. La fracturación de los lenguajes (lengua, música, plástica, etc.) es llevada hasta el límite con la intención de reconstruir, a través de sensaciones sinestésicas, la emoción originaria.

> Los procesos sinestésicos son recogidos en la practica poético artística (como una estrategia de estimulación deconstructiva de la ordenación preconcebida y funcional del sistema perceptivo y lingüístico en el que se sumerge inconscientemente el sujeto) en un intento de proponer la experiencia bajo códigos de ruptura de lo cotidiano, que activen la virginidad original de la mirada, que favorezcan la "visión" sobre la pre-visión del acontecimiento, a través de la estimulación múltiple e imprevista de asociaciones inhabituales, y que establezca una cualitativa relación emocional e intelectual con el lector, con una estrategia plurisensorial e inesperada de estimulación de sus procesos de atención y experiencia.[570]

[570] Opus cit. Alcón Alegre, Juan. *La edición de Poesía Visual en la Red www: estado del ámbito editorial relacionado con la poesía visual en el contexto mediático de la "World Wide Web" en los años 2003, 2004*. Pág. 60.

En el panorama del estado español, son numerosos los artistas que, tras las experiencias futuristas de Joan Salvat Papasseit y de Josep María Junoy, han encontrado en la *música visual* la vía para expresar y transmitir la intangibilidad y ambigüedad de determinadas percepciones sensoriales.

Las obras de Joan Brossa, Josep María Quadreny, Guillem Viladot, Juan Eduardo Cirlot, Carles Santos, Julio Campal, Juan Hidalgo, José Luis Castillejo, Felipe Bosso, Francisco Pino, Isidoro Valcárcel, José Miguel Ullán, Eduardo Scala, Eduard Escoffet, Rafael Peralta, Toni Prat, Edu Barbero, Isabel Jover, Llorenç Barber, Fátima Miranda, Chema Madoz, Gustavo Vega, JM Calleja, Antonio Gómez, Nelo Vilar, Nieves Salvador, Fernando Millán, Agustín Calvo, Josep Sou, Xavier Canals, Pedro Gonzálvez, Julia Otxoa, Ángela Serna, Pere Sousa, Claudia Quade Frau, Bartolomé Ferrando... son sólo una pequeña porción de la interesantísima poesía experimental fraguada en nuestro país. Somos conscientes de lo incompleta e injusta que es toda selección. Por razones de espacio nos dejaremos fuera de este estudio a muchos y muy relevantes artistas, pero nos fijaremos en algunos de ellos para intentar completar la descripción del panorama de la *música visual*.

1.7.5.1. Joan Brossa, la magia.

Joan Brossa a la 2a Fira de Teatre al carrer de Tàrrega, Foto de Jaume Maymó. 1983.

> Me gusta expresarme con imágenes, pasar de la palabra utilitaria a la palabra mágica y a la inversa.[571]

Admirador de los trovadores, *"especialmente Marcabrú y Arnaut Daniel (creador de la sextina)"* [572] , heredero declarado de Joan Salvat Papasseit[573], y creador en 1948 de la mítica revista *Dau al Set*[574], el poeta catalán Joan Brossa (Barcelona, 1919-1998) ha ensayado géneros tan diversos como el teatro, music-hall, juegos de manos, pantomina, transformismo, acciones musicales, etc., "*como receptáculos para expresar la poesía".*[575]

---

[571] Cita de Joan Brossa extraída de la entrevista realizada por: Vitale, Carlos. *"Soy inclasificable, no existo"* , 1990. Publicada en la revista digital *Sigue leyendo,* 15 de febrero de 2012. En disponibilidad Web: http://www.sigueleyendo.es/soy-inclasificable-no-existo/

[572] Ibídem.

[573] Así lo manifiesta él mismo en: Canals, Xavier. *Reescribirse en libertad con el profeta ateo*, Entrevista a Joan Brossa, Revista digital *Corner*, nº 1, septiembre de 1998. En Disponibilidad Web: http://www.cornermag.org/corner01/brossa_paper/page01.htm

[574] Joan Brossa fundó en 1948 la revista *Dau al Set* con los pintores Joan Ponç, Antoni Tapies, Modest Cuixart y Joan Josep Tharrats, el polígrafo Juan Eduardo Cirlot y el filósofo Arnau Puig.

[575] Opus cit. Vitale, Carlos. *"Soy inclasificable, no existo".*

> La prestidigitación es la poesía en marcha, la sorpresa permanente.[576]

Como autor de teatro, Brossa buscaba una cuarta dimensión para sus poemas escritos. En este campo investigó las posibilidades poéticas de determinadas acciones rompiendo géneros y convenciones, como en su pieza paradigmática *Sord-mut* (1947), que consiste únicamente en una subida y bajada de telón conteniendo varios minutos de silencio e incertidumbre que anticipan la obra *4:33* de John Cage. En 1950 escribió también una serie de inclasificables piezas en las que los bailarines no bailan y los actores no hablan, publicadas en el primer volumen de su *Poesía escénica*, que se adelantan en su concepto a obras similares de la artista de danza contemporánea Pina Bausch.

Su amistad con músicos y pintores de su época facilitó una sinergia creativa que se plasmaría en una ingente obra colaborativa.

> Con Brossa he aprendido más música que con todos los profesores que tuve --ens confessa Carles Santos --. Y, naturalmente, nunca he hablado con él de música. Yo he aprendido yendo al cine y a otros muchos sitios con él. Es su manera de ser, su autenticidad, lo que me ha enseñado muchas de las cosas que me han servido. Brossa lo tiene todo: lo clásico y lo moderno, que, por cierto, no se puede explicar sin lo clásico. Brossa me enseñó a leer y a escribir, en el sentido más amplio. [577]

En el campo más cercano a lo musical, junto al compositor Josep M. Mestres Quadreny[578], el pianista y poli-artista Carles Santos, y la canta-actriz Anna Ricci, estrenó las sorprendentes piezas *Suite Bufa* (1966) con dirección escénica de Lluis Solá, y *Concert Irregular* (1968), con Pere Portabella encargado de la puesta en escena. Con estas obras, alteraron la relación de

[576] Ibídem.

[577] Santos, Carles, citado por San Agustin, Arturo. Diario El Periódico, 14-5-97.

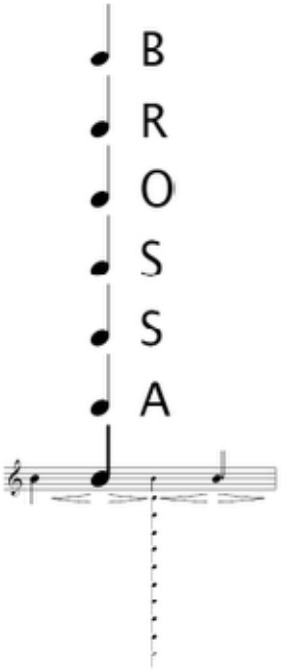
[578] Josep M. Mestres Quadreny abocaría sus partituras hacia la plástica poética, denominándolas *música visual* estableciendo una analogía con la *poesía visual* de Brossa.

subordinación entre texto y música mediante una creación conjunta que denominaron "*acciones musicales"*.

> Joan Brossa escribió: "*A pesar de que el compositor opina que el piano se convierte en un mueble inútil en la evolución de la música contemporánea; a pesar de que el poeta no cree nada importante poner música en un texto; y a pesar de que en el moderno teatro musical el teatro se envilece o desaparece del todo, en la aventura del espectáculo que veréis se fusionan la música y la acción, que, en cierta manera, pasa a sustituir la letra. El piano y el canto están montados con toda clase de alusiones y sin entregarse a ninguna técnica determinada. La acción presta apoyo a la música a favor de una potencia poética y no intentando rivalizar con el ballet o la pantomima, sino procurando dar al concierto la imagen desmitificadora que necesita y que constituye su irregularidad. No se trata, pues, de reconstruir ninguna historia ni de dramatizar nada*".[579]

A los sonidos del piano de Carles Santos, se le añadía la visualidad de unas acciones que incorporaban sonidos y ruidos propios. Así, por ejemplo, en la secuencia octava de la *Concert irregular* (*Homenatge a Vietkong*), la cantatriz canta, el pianista coloca un espejo sobre el piano, se ata una bandera americana al cuello y procede a afeitarse con una máquina eléctrica para posteriormente aplicarse una loción. Cuando la cantatriz ha dejado de cantar, él se seca con la bandera, se acerca a primer término y saludan juntos agarrados de la mano; al mismo tiempo, un asiático andrajoso, que entra y sale por la derecha y camina a cuatro patas, se lleva todos los utensilios.

[579] Nota extraída de: *Carles Santos Visca el piano!* Edición de Manuel Guerrero, Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 2006.



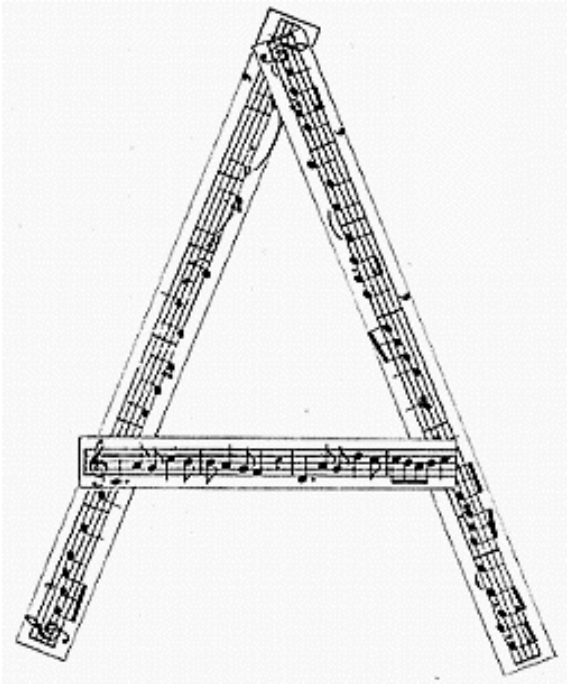
Brossa, de Josep M. Mestres Quadreny (2008).

Por otro lado, entre las abundantes colaboraciones que realizara con artistas plásticos destacan: *El pa a la barca* (1963), *Novel.la* (1965) y *Frègoli* (1965) con Antoni Tàpies; *Oda a Joan Miró* (1973) y *Tres Joans* (1978) con Joan Miró; *Tal i tant* (1983) con Frederic Amat; *Brossa i Chillida a peu pel llibre* (1995) con Eduardo Chillida.

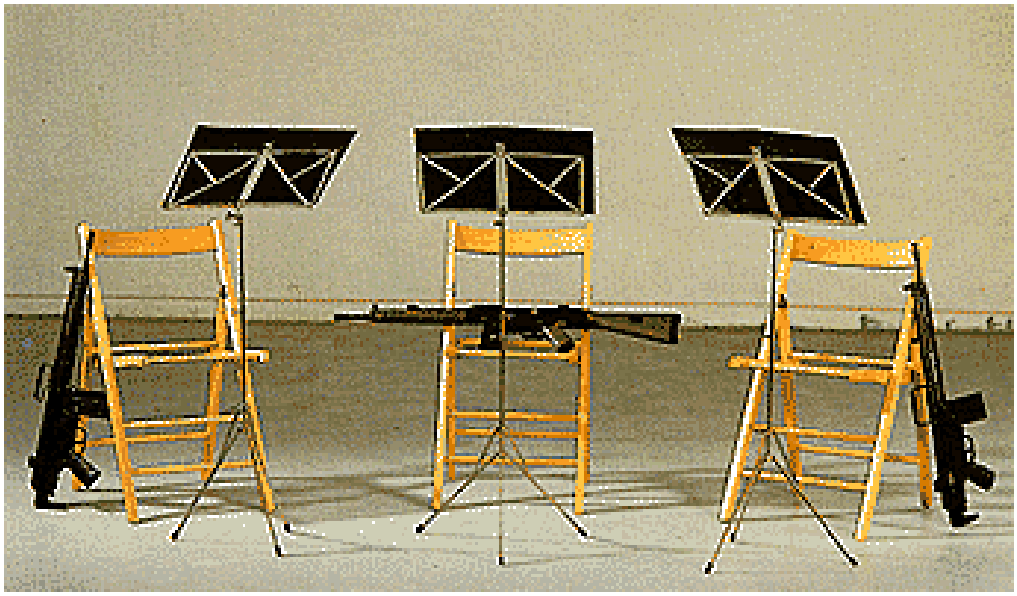
Desde la realización de sus primeros poemas visuales, allá por 1950, Brossa ha manipulado los signos gráficos del lenguaje extrayéndoles connotaciones y significados nunca antes sospechados, ha practicado la descontextualización de los más variados objetos y los ha combinado creando un universo que se ha convertido en referente obligado de la poesía experimental contemporánea. Uno de los grandes méritos de Brossa ha sido su habilidad para descubrirnos que los objetos más corrientes poseen significados ocultos por su semántica convencional.

Con los objetos se pueden hacer metáforas igual que se hacen con las palabras...[580]

Piano, Joan Brossa (1982).



Sense títol, Joan Brossa, 1982.



Intermedi, Instalación, Joan Brossa (1991).

[580] Opus cit. Canals, Xavier. *Reescribirse en libertad con el profeta ateo*, Entrevista a Joan Brossa, 1988.

Parasit, Instalación, y *Musical*, Poema objeto, Joan Brossa 1994.

1.7.5.2. Carles Santos, lo que queda del piano.

Imagen del cartel de la exposición *Carles Santos, Visca el piano!* Fundación Joan Miró (2006).

> El que yo conocí sentía el placer de la música, tanto con el chirrido de una puerta como con el propio Tristán.[581]

Estas palabras del músico Carles Santos (Vinaròs, Castellón, 1940) dedicadas a su amigo Joan Brossa describen a la perfección el eclecticismo

[581] Santos, Carles, refiriéndose a Joan Brossa. Dossier de prensa de *Brossalobrossotdebrossat*, EL CANAL – Centre d'Arts Escèniques de Salt/Girona, 26 y 27 de abril de 2008. Pág. 3. En disponibilidad Web: http://www.teatrelliure.com/documents/temp0708/brossalobrosso_cas.pdf

vanguardista con que ambos artistas han abordado la creación artística. La pieza de Santos *Brossalobrossotdebrossat* (2008) supone un homenaje a los conceptos poéticos de Brossa asumidos y continuados por este compositor, pianista y artista visual.

Imagen de *Brossalobrossotdebrossat*, Carles Santos (2008).

Probablemente el espíritu de la *poesía escénica* de Brossa, la influencia de los compositores cuyas piezas interpretó en los inicios de su carrera como pianista a partir de 1961 (Webern, Boulez, Stockhausen y Cage, al que conocería durante su estancia en EEUU en 1968), y las concepciones vanguardistas del movimiento Fluxus, le motivaron a incorporar tempranamente acciones a sus conciertos. A partir del estreno de *Beethoven, si tanco la tapa... què passa?* (1982) estas acciones se convierten una barroca acumulación en la que integra, sin adscribirse a ningún género concreto, la ópera, el teatro musical, la danza, la poesía visual y la performance. Tal heterogeneidad medial se correlaciona con un eclecticismo conceptual que hace de Carles Santos un artista único que escapa constantemente a cualquier intento de clasificación.

Su instrumento es el piano, y a él ha dedicado una ingente cantidad de piezas. En 1971 subió con gran esfuerzo las Ramblas de Barcelona (desde Colón hasta Diagonal) empujando un piano sobre el que yacía una soprano, y en su serie de *pianos intervenidos*, años después de la destrucción que sufriera un piano de cola en manos del movimiento Fluxus en Wiesbaden (1962), Carles Santos da nueva vida a este instrumento. "*A pesar de que el compositor opina que el piano se convierte en un mueble inútil en la evolución de la música contemporánea"*[582]*,* sin duda también opina que al no servir ya para nada, sirve para todo.

> Yo casi todo lo que hago lo hago sentado al piano: dejo de tocar y me pongo a cantar. Pero siempre tiene que ver con el piano.[583]

Piano d'adolescencia y *Meloman orellut*, Carles Santos (2006).

[582] Nota extraída de: Opus cit. *Carles Santos Visca el piano!* Catálogo. 2006.

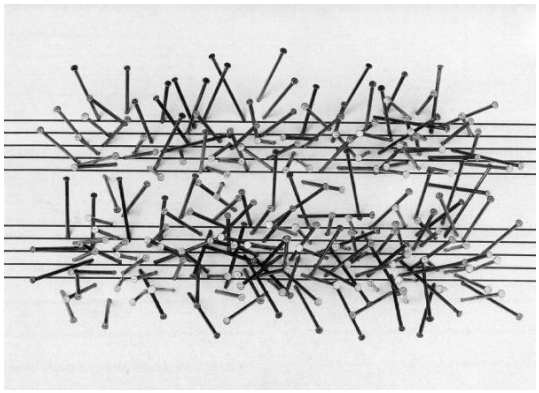
[583] Carles Santos en: Ruvira, Josep. *El caso Santos*, Mà d'Obra, Valencia, 1996. Pág. 35.

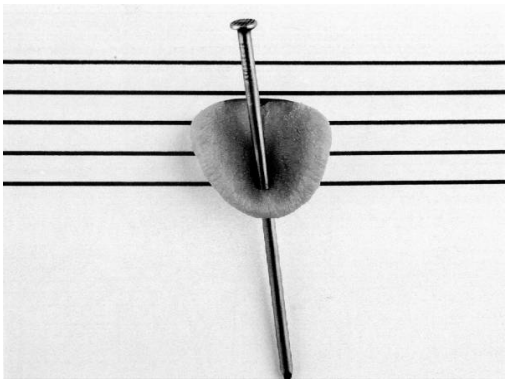
Imagen para el cartel de *La grenya de Pasqual Picanya*, *assesor juridic-administratiu*, Carles Santos (1993).

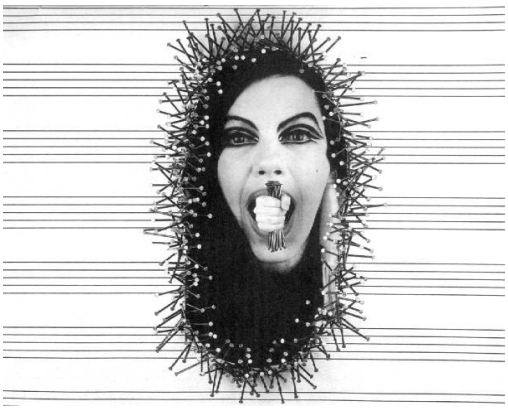
Existe un componente surrealista en toda la obra de Carles Santos producto de la asociación de lo musical, lo plástico y lo erótico. La relación pasional mujer-piano es recurrente en su imaginario, como sucede en cierto momento de su obra tenebrista *Ricardo i Elena* (1999), donde se deja abofetear duramente por la intérprete Ana Criado sin interrumpir por ello la ejecución de la partitura.[584]

Esta visión de la música se materializa en papel en la serie de fotografías titulada *La Polpa de Santa Percinia de Claviconia* (1995), realizada en colaboración con Mariaelena Roque, y en la que sobre un papel pautado coloca imágenes de marcado carácter erótico y sadomasoquista que nos remiten al "anticlericalismo religioso" más furibundo de Don Luis Buñuel.

[584] Podemos leer una descripción más detallada sobre la pasión, la violencia y la muerte en la obra de Carles Santos en: Sánchez, José Antonio. *El pensamiento y la carne*. Revista Digital ARTEA. En disponibilidad Web: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/288/pensamientoycarne_jasanchez.pdf







Imágenes pertenecientes a la instalación fotográfica *La Polpa de Santa Percinia de Claviconia,* de Carles Santos y Mariaelena Roque (1995).

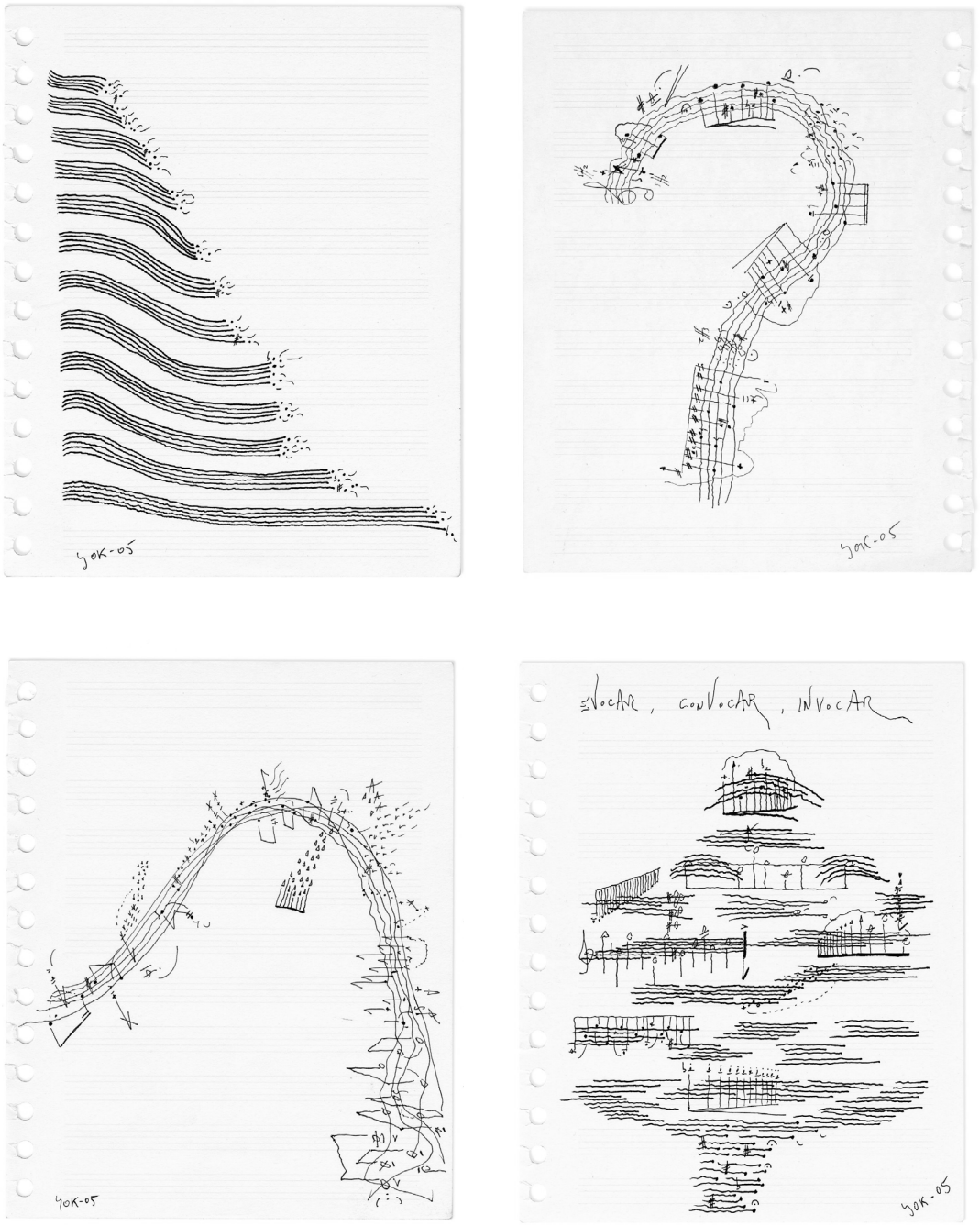
1.7.5.3. Llorenç Barber, la música visiva.

El polifacético artista valenciano Llorenç Barber, amigo y colaborador habitual de Bartolomé Ferrando, es conocido por los multitudinarios conciertos de campanas-campanarios que ha realizado en ciudades de todo el mundo. Lo inusual de la instrumentación de sus piezas, le ha conducido a crear un sistema de notación particular que ha devenido en la creación de lo que él llama *música visiva*, dibujos realizados con "*boli 0.4*" que pese a tener en ocasiones apariencia de partitura no están destinados a su interpretación sonora sino a su escucha visual por parte del espectador.

> Una música visiva para que sea nuestra ha de tener (in)cierta inmediatez empática a la que sumar un algo de fruitivo entrene en el (que) darse. La imaginación es aquí el instrumento, y es ella la primera que nos toca, pero el lector ha de ir más allá de sus hábitos, memorias y obviedades para que surja rica, fresca y desconocida la vis del grafismo sónico: sin generosa entrega, y sin ir más allá del instrumento no hay epifanía.[585]

La música visiva de Llorenç Barber está magníficamente representada en su *Cuaderno de Yokohama,* la compilación de una serie de 17 partituras gráficas que Barber realizó en 2005 en Yokohama (Japón). Esta serie recoge los ejercicios y/o entretenimientos visuales que realizó en un cuaderno de notas de pequeño formato durante la preparación de "Pocket Naumaquia", el concierto de clausura de la International Triennale of Contemporary Art (ITCA) en diciembre de 2005.

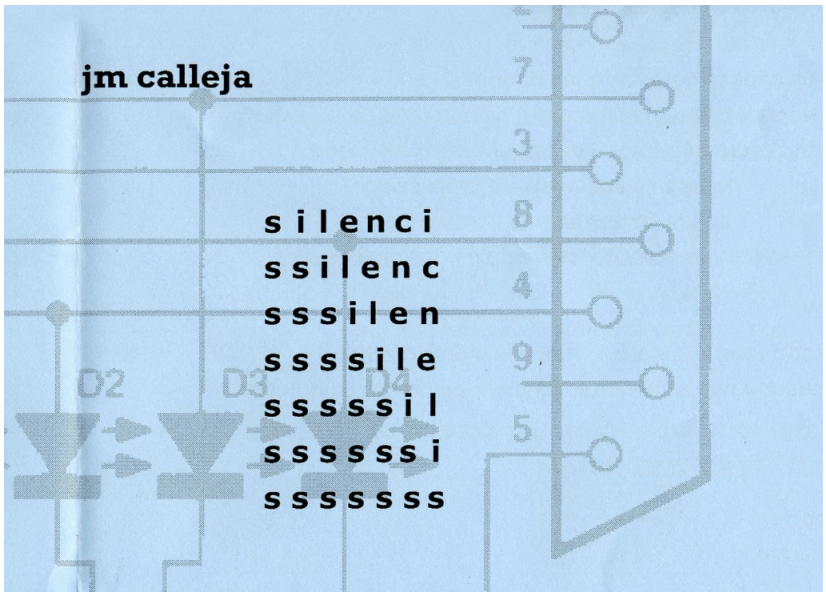
[585] Barber, Llorenç. *Cuaderno de Yokohama,* Quaderns d'audio, MACBA, Barcelona 2009. Pág. 22.



Páginas 6, 12, 13 y 19 de *El cuaderno de Yokohama*, Llorenç Barber (2005).

1.7.5.4. JM Calleja, música para los ojos.

JM Calleja (Barcelona 1952), es un poeta visual y sonoro pionero en la utilización del *Mail Art* en nuestro país. Desde los años 70 a los 90, como creador de poesía visual, Calleja construye manualmente sus imágenes, recortándolas, ensamblándolas y asociándolas entre sí y con elementos tipográficos, y evidenciando un profundo conocimiento y asimilación de la historia de la poesía experimental, incluido Brossa y sus contemporáneos. La influencia del arte concreto se hace patente en su poema *silenci*, una pieza que parafrasea el *silencio* de Gomringer al tiempo que parece homenajear a John Cage.

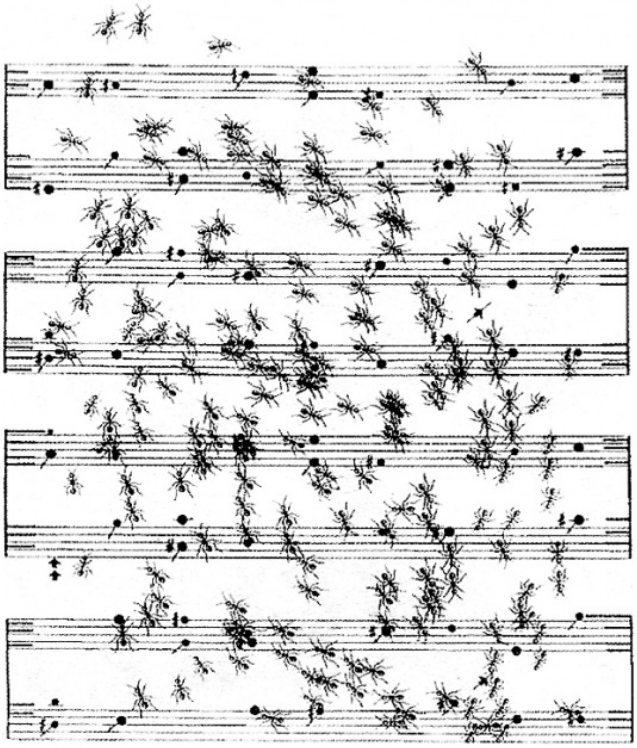


Silenci, JM Calleja.[586]

A partir de los años 90, comienza "*a experimentar con las nuevas tecnologías, escanear elementos tridimensionales para integrarlos al poema, fragmentar imágenes publicitarias, potencializar la letra como un ente propio,*

[586] Publicado en la revista *Giroscopio. Palabra experimental.* Editada y dirigida por Roberto Farona. En disponibilidad Web:
http://boek861.blog.com.es/2009/06/28/roberto-farona-giroscospio-palabra-experimental-desplegable-6416736/

distorsionar la frases, recuperar iconos de la memoria popular, remarcar la ausencia."[587].



Black's concert, JM Calleja, 1994.

A esa época pertenece la serie *La música per els ulls*, en la que partiendo de unas hojas con pentagramas vacías, incorpora elementos pictóricos (colores), imágenes, fragmentos de partituras, objetos (clavos), entes (alacranes y hormigas), "*elementos muy concretos objetuales y pintados, situados sobre la música que se rompía, sobre la música del silencio impuesta por la realidad"*[588]. Partituras que se escuchan visualmente y que se pueden considerar, pese a la condición del autor como no-músico, una gran zancada en la metamorfosis de la *música notacional* hasta la *música visual poética.*

[587] Calleja. J.M. Curso *Huellas* (poemas 1974 - 2009), 5 de julio, Casa del Encuentro del Museo de Antioquia. La XV edición de la Escuela de Poesía de Medellín, XXI Festival Internacional de Poesía de Medellín - Colombia, 2011.

[588] Palabras de JM Calleja en: Farona, Roberto. *Paradoja de la fugacidad eterna, el arte y su concepto. Entrevista a JM Calleja,* Revista Digital *BOEK 861,* 2010. Pág. 7. En disponibilidad Web: http://boek861.blog.com.es/2010/02/09/jm-calleja-poeta-visual-7975220/

1.7.5.5. Gustavo Vega, poéticas de creación visual.

> Frente a denominaciones como "poesía experimental" o "poesía visual", yo he difundido y prefiero utilizar el de *poéticas de creación visual*, que es más vago y amplio. Entre ellas tienen cabida tanto formas de creación plana (*concretismo, letrismo, minimalismo*, etc.), como tridimensionales (*poema objeto, instalación*, etc.), el *arte de acción* y las nuevas tecnologías (*videopoesía, netpoesía* y otros). En mi caso, pues, me identifico con todo el conjunto.[589]

El leonés Gustavo Vega Mansilla (1948) integra su actividad poética con la docente impartiendo asignaturas como *Filosofía e Historia de la Filosofía, Palabra e imagen. Poesía visual*, *Infografía. Poesía Visual*, *Historia del Arte y de la Cultura en España* y coordinando *Talleres de Creación Poética* (textual, visual, fonética, de acción, etc.) en diferentes instituciones. El resultante de esta pluriacitvidad es una obra que fusiona la poesía con la plástica y la filosofía, sin dejar de lado una minimalista musicalidad en todas sus piezas.

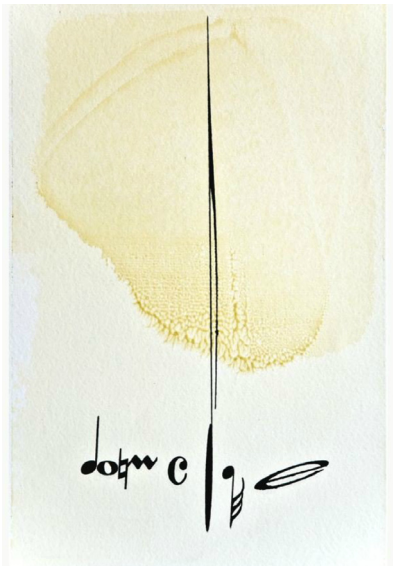
> Podríamos decir que un poema visual es un instrumento de visión. Es para ver como arde la luz y se ilumina un tiempo sin tiempo, un instante de cristal, la imagen visual de algo que indecible, ausente..., una herida -objeto, dibujo, fotografía...- de la que brota azul el silencio. En definitiva, y entre un sinfín de otras posibilidades o decires, un instrumento para agujerear con luz toda, o tanta, oscuridad.[590]

Si algo caracteriza los poemas visuales de Vega es la materialidad con que trabaja las diferentes técnicas que usa. Ya sea en sus piezas artesanales, o las creadas con nuevas tecnologías, la apariencia de sus obras suele

[589] Gustavo Vega en: Roldán, Joan. *Gustavo Vega, professor i poeta*. Entrevista, CASP 25, Barcelona, mayo 2003. En disponibilidad web:
http://boek861.blog.com.es/2008/12/15/poesia-visual-gustavo-vega-5226885/

[590] Vega, Gustavo. *Gustavo Vega, poeta visual,* Boek visaul, Revista digital BOEK861, 2010. En disponibilidad Web:
http://boek861.blog.com.es/2010/01/07/gustavo-vega-poeta-visual-7708748/

contener ecos pictóricos a los que suma a menudo explícitas referencias históricas.



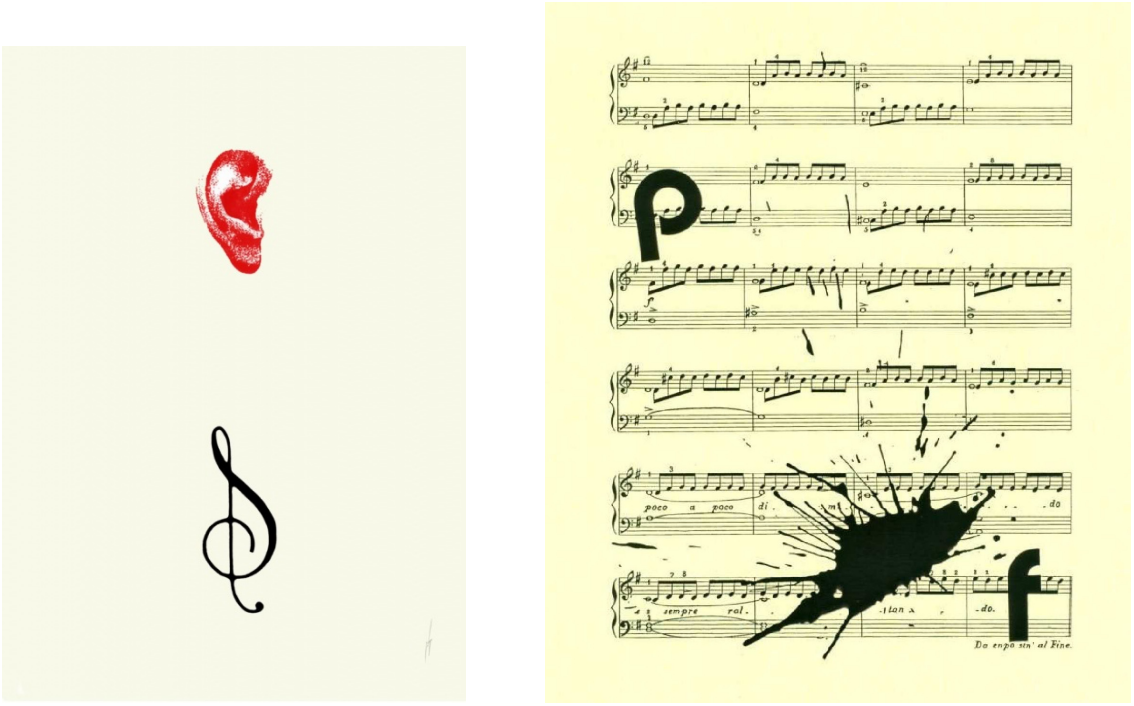
Kurt Schwitters, homenaje (1993) y *A John Cage, opus 2* (1992), Gustavo Vega.

> Convergencia entre signos, frontera de géneros... Gustavo Vega es un poeta que hace pintura y un pintor que hace música. [...] pintura y palabra para una macrocomunicación del silencio.[591]

Ahogado en tu mar, mi mar, mi mar... Gustavo Vega (2000)

[591] Suárez, Francisco. *Pintura fonética (El pintor leonés Gustavo Vega expone en Caja España)*. Diario de León, 18-12-1994.

La instantaneidad perceptiva de sus poemas es engañosa, pues si bien es cierto que sólo necesitamos una fracción de segundo para aprehenderlos, las sucesivas contemplaciones nos muestran siempre nuevos significados e interpretaciones, con lo que el flujo del tiempo parece detenerse en un eterno e inmanente instante.



Soledad sonora, (1984) y *Poema sobre partitura* (1982), Gustavo Vega.

En 2007, Vega sacó a la calle esos instantes poéticos desde los libros y salas de exposiciones donde vivían confinados. Vistiendo con su *música visual* varios grandes edificios, insufló una nueva vida a la ciudad de León apropiándose de espacios en los que, como mucho, esperaríamos ver vallas publicitarias.

> ...la poesía visual, ese ruido que los sabios llaman música, eso raro y hermoso que nosotros no podemos entender ni olvidar, se ha adueñado ahora del edificio Fierro hasta convertirlo en una metáfora de todo y de nada, del

pasado y del futuro, de la modernidad y el clasicismo; una extraña metáfora de lo que somos y lo que queremos ser.[592]

Caligrafía del Caos, instalación, Gustavo Vega (2007).

[592] Artigue, Luis. *El lirismo delirante de Gustavo Vega*, Diario de León, Sección *El Aullido*, sábado de abril de 2008.

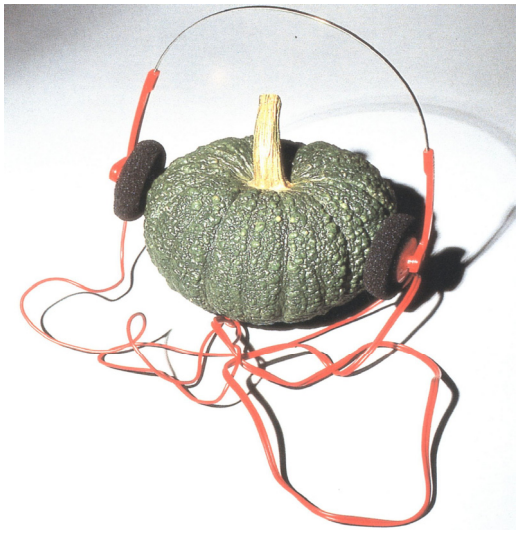
1.7.5.6. Josep Sou y la partícula de Dios.

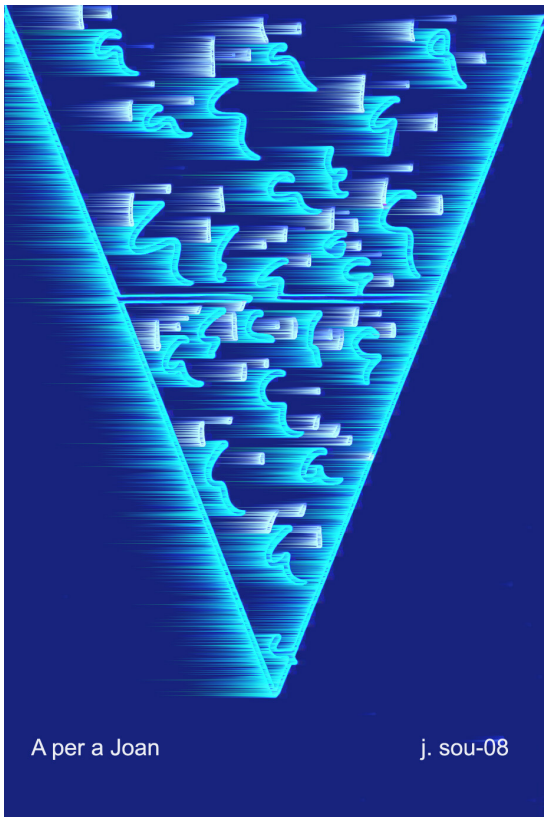
Constel.lació de la fam, Josep Sou.

> Siempre los objetos poéticos de Josep Sou han jugado con el inmediato y espontáneo hallazgo de lo cotidiano, buscando además el reforzamiento subsiguiente de ese azar, para recargarlo de afilada y sagaz ironía.[593]

Josep Sou (Alcoi, 1951), desde su posición de filósofo y artista, le saca los colores a la modernidad. Tras una dilatada carrera en la que ha hollado con rigor y sentido del humor la practica totalidad de las corrientes poéticas experimentales, ha conducido su investigación hasta más allá de Orión y ha visto cosas que vosotros no creeríais.

[593] De la Calle, Romá. Prólogo al catálogo *La mirada cómplice. Poesía Visual, Poesía Objeto*, Universitat de València, 2004.





Yeeepa!!, poema objeto (1992) y *A per a Joan,* ciberpoema (2008), Josep Sou.

La evolución de las artes siempre ha estado ligada a la evolución de la tecnología. El ordenador, tras ofrecernos el legítimo uso de la infografía como herramienta para realizar las piezas que antaño se hicieran con papel, tijeras y pegamento, encuentra en Sou al artista que comprende que tras esos "ceros y unos" tal vez se esconda la "*partícula de Dios*"[594], el aglutinante de toda la materia del universo.

> La poesia experimental té com a finalitat la recerca d'un llenguatge universal i un art integrador que sintetitzi totes les disciplines artístiques.[595]

[594] Se conoce como "partícula de dios" al *bosón de higgs*, la partícula subatómica responsable de mantener unidas al resto de partículas y así llegar a formar la materia. Recientemente ha saltado la noticia de que el CERN parece haber probado su existencia: *El CERN halla la "partícula de Dios" que explica por qué existe la materia.* El MUNDO.es, miércoles 4 de julio de 2012.

[595] Reglero, Cesar. *El bosc de les paraules. Josep Sou.* Centre Ovidi Montllor, Alcoi (Alicante). 2009. Pp. 3-4.

Su sutil indagación en la ciberpoesía nos acerca a un universo en el que esa modesta y compleja materia que ha demostrado ser la palabra, se transforma en caligrafía atomizada más allá de los signos-partículas que la componen. Como filtrados por un agujero negro, los signos pierden su identidad y nos muestran la plástica espacial que los mantenía cohesionados. Las "diez mil"[596] formas, geometrías, movimientos y colores que Josep Sou nos muestra en esa danza subatómica, es el registro de la música cuántica aglutinadora de las letras, de las piedras, de la carne... de la poesía al fin y al cabo.

El bosc de les paraules, ciberpoema, Josep Sou 2007.

[596] El número "diez mil" se escribe en chino con el carácter *wàn*, que también se usa para describir cantidades infinitas, innumerables.

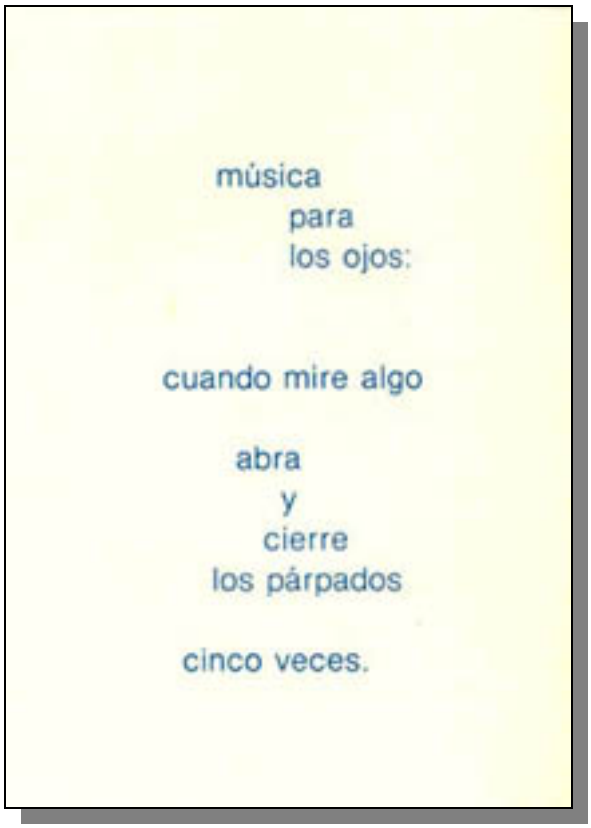
Pese a los años recorridos, seguimos en el planeta de la *música escrita* que iniciaran Mallarmé y los futuristas, de la *música pintada* teorizada por Kandinsky, y de la *música notacional* que Cage y sus coetáneos liberaran de la esclavitud instrumental. La poesía de Josep Sou, como la que realiza desde otros mundos su gran amigo Bartolomé Ferrando, nos invita a escuchar la arcana música de las esferas "*cerca de la puerta de Tannhäuser*", sin usar los oídos. Sabemos que todos esos momentos "*se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia*", pero aquí y ahora, es el instante de la poesía.

Literatures 15, ciberpoema (2007) y *Cançó,* ciberpoema (2004), Josep Sou.

> Cuenta Fernando Millán que la IBM, tras una exposición de poesía visual en su sede, le regaló a Julio Campal un oscilógrafo con el cual realizo múltiples caligramas. Josep Sou crea con los medios tecnológicos actuales su propio oscilógrafo convirtiendo la escritura en un ente vaporoso en el que tanto el letrismo como el concretismo pasando por el simbolismo, se funden en el túnel del tiempo para hacernos entender que el arte cibernético, al mismo tiempo que conecta con el espacialismo, y con la misma facilidad, engulle el conceptualismo estructural, quien parecía que iba a reinar sin ningún tipo de oposición durante el siglo XXI[597]

[597] Reglero, Cesar. *Poemas visuales comentados*, Revista digital *BOEK 861*, febrero 2009. http://boek861.com/index.shtml

1.7.5.7. Bartolomé Ferrando, Música para los ojos.



Poema propuesta, *Texto Poético 8*, Valencia 1999.[598]

Músico, filólogo, poeta y doctor en bellas artes. De la confluencia de esta formación sólo podía nacer Bartolomé Ferrando (Valencia, 1951), el poli-artista inspirador de esta tesis.

Durante mucho tiempo hemos perseguido a Ferrando en sus interpretaciones públicas y, conocedor de que escribíamos un estudio sobre los aspectos sonoros de su obra, a menudo nos advertía de que "*hoy no va de poesía sonora*". Pero, consciente o inconscientemente, siempre nos engañaba: la musicalidad impregna todo lo que toca y, como nos confirma todo su hacer, podemos considerar a Bartolomé Ferrando un paradigma de la *música visual*.

Dado que toda la segunda parte de este estudio la dedicamos enteramente a Bartolomé Ferrando, nos limitaremos a ilustrar este capítulo con

[598] Autores: Bartolomé Ferrando, José Díaz Cuyás, Manuel Costa.

algunas de las piezas más representativas en el "sub-campo" de la música visual.

Anteriormente a la magia sinérgica que desprende su acción *Música visual III*[599], Bartolomé Ferrando ha realizado innumerables piezas en las que el sonido o la música se hacen audibles desde la plástica y/o la conceptualidad del texto, de la imagen, del objeto o de la acción.

Poema visual y Poema propuesta, *Texto Poético 8*, Valencia 1999. [600]

En los ejemplares de su revista *Texto Poético,*[601] heredera conceptual *de Fluxus* [602], encontramos poemas visuales con referencias musicales (como *Música Visual*, una fotografía de un árbol con sus ramas envueltas en papel

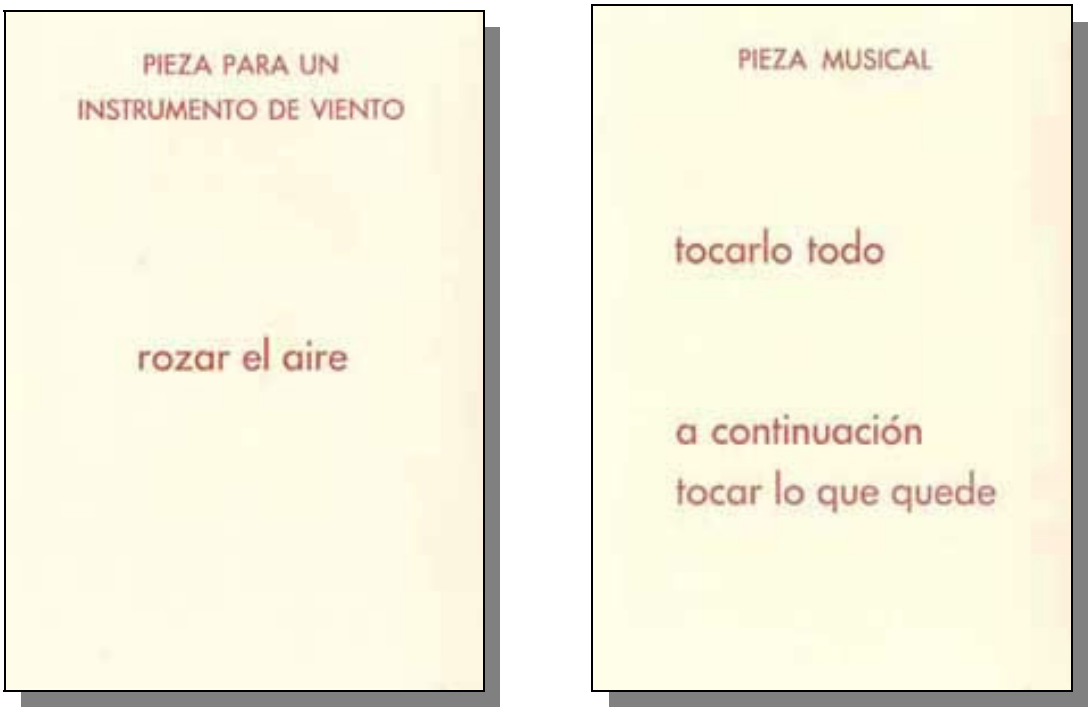
[599] Hacemos un extenso comentario sobre esta pieza en el apartado 2.3.6.5. de este estudio. Véase la acción *Música Visual III en* el video *Poéticas para unha vida* (38:40 hasta 43:00) en el DVD adjunto "*Huellas sonoras*".

[600] Autores: Bartolomé Ferrando, José Díaz Cuyás y Manuel Costa.

[601] Ferrando, Bartolomé, y otros. *Texto Poético*, números 1 al 9, Valencia 1979-1989.

[602] Sou ha demostrado la relación entre experimentalidad y conceptualidad de espíritu *Fluxus*, en la revista *Texto Poético*: Sou, Josep. *La revista "Texto Poético". Convergencias entre la poesía experimental y el arte conceptual.* Artículo incluido en: Opus cit. Sou, Josep. *Teorías sobre la experimentación poética*. 2009.

pautado*)* y *poemas propuesta* que podríamos relacionar con la *música escrita* y también redefinir como *música textual*: breves textos, sin espectaculares juegos tipográficos, pero que a través de una sutil contenido paradójico, nos invitan a escuchar en nuestro entorno y en nuestro interior músicas a veces imposibles. Para *Texto poético* cualquier elemento (el rasgar un sobre, la tela de una araña, el aire, un recuerdo, etc.) puede ser un instrumento musical, concepto que nos remite a la llamada *música concreta*



Poemas propuesta, *Texto Poético 7*, Valencia 1982. [603]

Poco tarda Bartolomé Ferrando en interpretar físicamente la imposible musicalidad sugerida por sus *poemas propuesta.* Por un lado con su juegos gimnásticos con frases, palabras y letras (*Jocs*, *Escritures Superpuestas,* etc.) y, paralelamente, con distintas series de poemas objeto, instalaciones y acciones que transmiten sinérgicamente esa música invisible (*Música visual I, II y III*, *Línea sonora, Territorio sonoro*, etc.).

[603] Autores: Bartolomé Ferrando y David Pérez.

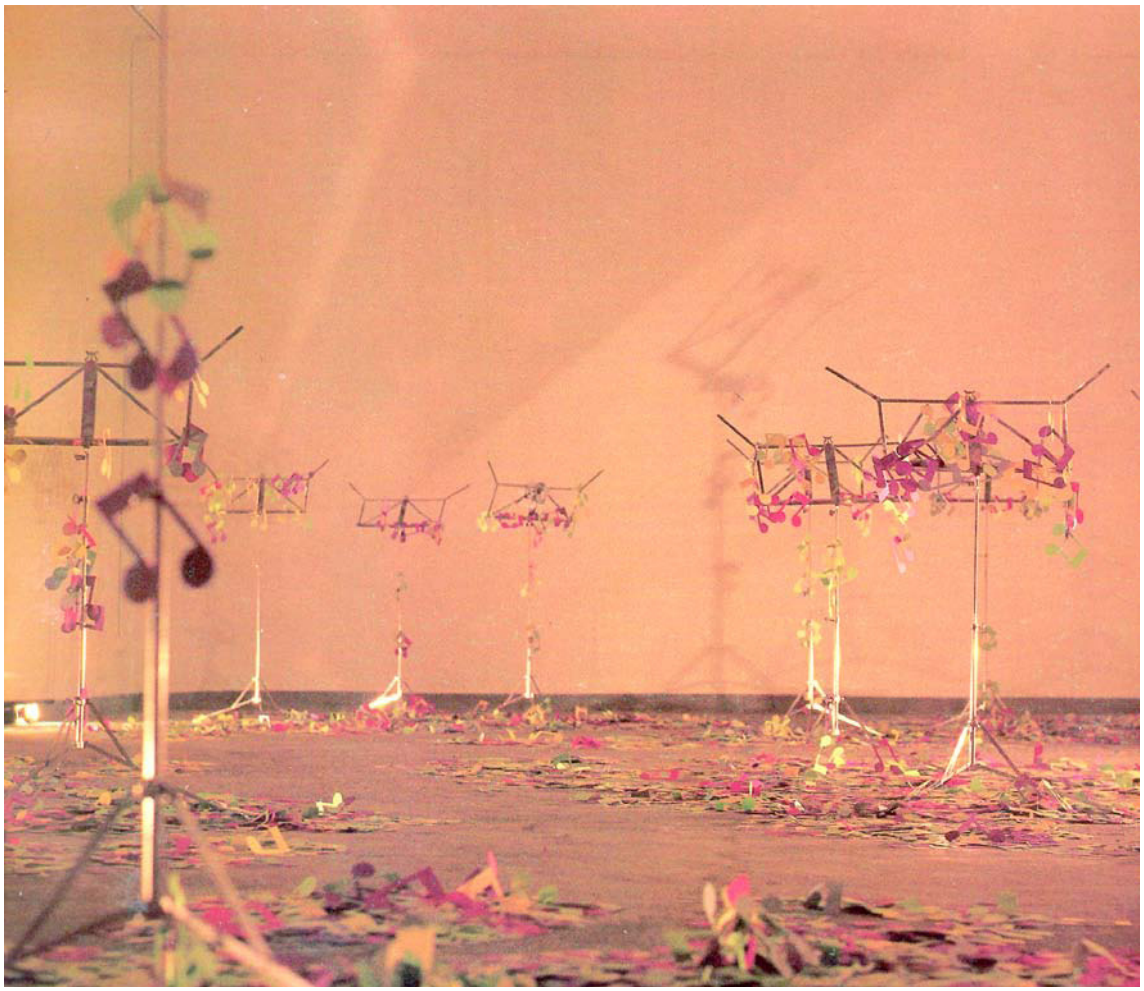
Imágenes con sonidos fonéticos incrustados, o fonemas que diseñan e hilvanan la estructura de un paisaje, asaltado en ocasiones por vocales que cantan con su boca abierta. […] Tejido de signos, allí donde ya no sabemos si aquello que estamos observando trata de música, de escritura, de imágenes o de un engarce simultáneo de las tres materias.[604]

Pájaro y *Música afilada*, poemas objeto, Bartolomé Ferrando (1996).

Territorio sonoro, performance, Bartolomé Ferrando (2006)

[604] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El Arte Intermedia, convergencias y puntos de cruce*. 2003. Pág. 18.

Sus poemas objeto e instalaciones destilan ironía y música contenida desde el silencio de la reflexión, desde la manipulación brossiana de elementos relacionados con el universo de la música, y desde los espacios y momentos incluidos en una interpretación musical. En su instalación *Després del concert*: el concierto ha finalizado, pero la música ha escapado de su carácter efímero y se ha transformado en desordenados residuos físicos que nos recuerdan la experiencia vivida...



Després del concert, instalación, Bartolomé Ferrando (1991).

1.8. RECAPITULACIÓN.

Al finalizar este primer bloque de la investigación, podemos aseverar que la poesía experimental sonora está ligada a la poesía visual con ataduras irrenunciables. La identidad conceptual entre los sonidos y su notación gráfica, o entre la imagen plástica y sus sugerencias sonoras ha acabado por crear un universo de convivencia obligada entre letras, signos, imágenes, objetos, color, forma, espacio, tiempo, ruido, música, ritmo, gesto, etc., amalgamado por el ente intangible que es la poética.

Sin duda una pieza sonora solo necesita ser escuchada para realizarse como obra artística, pero además siempre poseerá una asociación de carácter visual que puede ser sinérgica (desviación hacia otro tipo de percepción sensorial que no es el oído), análoga (similitud con los sonidos del mundo visual conocido), objetual (los elementos físicos relacionados con su ejecución, como la notación, los intérpretes, el espacio, y el soporte de reproducción), psicológica (asociaciones mentales y recuerdos), intelectual (comprensión mental) y/o emocional (sentimientos provocados por la conjunción de algunos de estos factores).

Podemos separar artificialmente los aspectos sonoro y visual para facilitar su estudio, pero en cuanto interviene la poética, ambos tienden a atraerse desdibujando sus fronteras. Hasta finales del siglo XIX, músicos, poetas y artistas plásticos se admiraban entre sí influyéndose mutuamente pero manteniendo sus respectivos campos acotados a una excesiva contaminación. Desde que Mallarmé hiciera danzar las palabras sobre un papel en blanco, la visualidad y la sonoridad se han fusionado de tal manera que en la mayoría de las ocasiones resulta imposible describir la una sin el auxilio de la otra. Esta nueva situación ha modificado en cierta manera nuestra percepción del pasado al desviar nuestra atención hacia aspectos que nunca antes habían sido considerados relevantes (como por ejemplo los espacios en blanco que dividen y rodean un soneto o la importancia de las onomatopeyas y las palabras sin sentido en ciertos poemas).

Además, la discontinuidad temporal de la evolución de la poesía experimental nos ha conducido adelante y atrás en la historia con el fin de encontrar cierta coherencia en su progresión. No creemos que la lógica de esta progresión sea la realidad en sí, si no que se trata de una construcción intelectual (como lo es la de la existencia del tiempo lineal) que nos ha permitido organizar esa multitud de experiencias poéticas de acuerdo a nuestros objetivos.

Así pues, la gran cantidad de conocimientos que hoy poseemos acerca del tema parece haber cambiado nuestra percepción y apreciación de los sucesos del pasado. De ese modo hemos tendido a remodelar inconscientemente la relevancia de ese pasado conforme a nuestros intereses actuales. Sabemos que los descubrimientos de hace cientos de años (referentes al habla, la escritura, las formas poéticas, la imprenta, etc.) han servido de cimentación para los hallazgos actuales (nuevas formas y medios en la poesía experimental, desemantización, fragmentación, etc.) y, en una relación paradójicamente inversa, esos hallazgos contemporáneos han consolidado y modificado la influencia de aquellos descubrimientos históricos.

Si algún género es capaz de aunar sonido e imagen de forma sinestésica, es la *Música Visual*. La *Música visual* incluye gran parte de la producción de poesía visual y poesía sonora, pues si a la poesía visual la oímos en nuestra mente, a la poesía sonora la vemos a través de los grafismos e imágenes de sus partituras. Este género intermedia parece tener las cualidades adecuadas para convertirse en el fenómeno artístico del futuro cercano. Con un entroncamiento derivado de todas las grandes artes, su expresividad intermedial y su facilidad de comprensión le hacen el candidato ideal para investigar más en profundidad sus posibilidades y desarrollarlo en consecuencia. Apuntamos como obra cumbre de este nuevo género la pieza *Música Visual III* de Bartolomé Ferrando, si bien hemos encontrado en otros muchos autores obras igualmente apreciables en este sentido (desde los futuristas hasta el movimiento Fluxus y ZAJ llegando a multitud de artistas contemporáneos como Dick Higgins, Llorenç Barber, Gustavo Vega, Josep Sou, Fátima Miranda, etc.). El concepto de la *Música visual* está apoyado por las

ideas e investigaciones de infinidad de artistas, como el futurista Carrá y su música de los olores y colores, la optofonética de Hausmann y los mágicos poemas visuales del gran Joan Brossa.

En 1920 el estridentista mejicano Manuel Maples Arce dijo:

"*somos notas de pentagrama*" [605].

"*queremos convertir a la poesía en música de las ideas*"[606].

En 1930, el crítico de arte, novelista y pintor belga Michel Seuphor, creador del concepto de *música verbal,* declara:

"*el poema escrito es una notación musical*"[607].

En 1949, el pintor, cofundador del movimiento "abstraction/creation" e investigador de las posibilidades del arte intermedial August Herbin dice:

"*tiene que ser posible expresar letras o sonidos por medio de colores y formas*"[608]

La sociedad de la información contemporánea (la que nos facilita un acceso inmediato a todo aquello que acaece en el mundo) ha creado un nuevo tipo de artista poseedor de una formación que le permite practicar un arte que no distingue entre medios o disciplinas y que escapa constantemente de todo intento de clasificación.

Bien es cierto que, frente al aprecio que desde el universo artístico se da a estas nuevas formas poéticas, en general el mundo exterior sigue considerándolas "*extravagancias propias de gente que es incapaz de hacer*

[605] Citado por: Quaranta, *Daniel.* Comunicación *Poema Sonoro/Música Poética: Uma Arte de Fronteira***,** presentada en el Simpósio de Pesquisa em Música: Anais / Organização Norton Dudeque – Curitiba: DeArtes- UFPR, 2008.

Editado por DeArtes UFPR, Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, Brasil, 2008. www.artes.ufpr.br

[606] Ibídem.

[607] Información extraída de *Poesía Fonética y Sonora (de las vanguardias históricas al siglo XXI)*, Merz Mail, http://www.merzmail.net/fonetica.htm

[608] Citado por Boso, Felipe, en *Poesía experimental, ara*. Catálogo, Sala Parpalló, Marzo-Abril de 1982, pp. 77-79. (Incluido a su vez, como texto de referencia por: opus cit. Ferrando Colom, Bartolomé. *La mirada móvil. Por un arte intermedia,* pág. 118).

nada mejor y que piensa que todo vale en el arte" (como nos contaba no hace mucho tiempo Manuel Martínez Pastor, un ilustre familiar, intelectual y escritor).

Es posible que estos buenos tiempos para la poesía experimental sean un espejismo potenciado por la endogamia en la que unos cuantos artistas se aplauden entre sí mientras que el resto del mundo permanece ajeno a los sucesos que provocaran esos vítores.

Aunque somos conscientes de que la poesía experimental no es tan popular como algunas series de "best sellers" de origen británico o sueco, o como la multitud de sagas de films que llenan nuestros cines, o como esos programas de televisión millonarios en audiencia que venden sus intimidades, nos resistimos a pensar que se trata de un trabajo estéril y más bien creemos que las pequeñas ondas causadas por este arte contaminan y enriquecen todo el universo humano.

La facilidad y rapidez de percepción es uno de los valores más apreciados en la poesía visual. Al trabajar desde la subversión de elementos de uso cotidiano (letras, signos, objetos, espacios, etc.) su comprensión (al menos superficialmente) es accesible al gran público, que se lo toma en general como si se tratara de un juego de palabras o jeroglífico cuya resolución provoca un gran placer.

Muestras de la influencia, aceptación y cierta normalización de la poesía experimental las encontramos ya en las artes históricas (pintura y escultura), pero también en las "pequeñas artes" aplicadas como el diseño industrial, joyería, y sobre todo en el campo del diseño gráfico, tanto el enfocado hacia la publicidad o el packaging como hacia la realización de títulos de crédito cinematográficos o televisivos.

Publicidad de “Nike”.

La letra ha sido siempre usada por los publicistas como vehículo de impacto visual complementario a la imagen: sus referencias se extienden desde la explosión tipográfica de los futuristas a la sutileza de las hipergrafías de Isidore Isou (influencia evidente en el anuncio de “Nike” de la anterior ilustración).

En el mundo del cine podemos citar los geniales títulos de crédito de Saul Bass (*Psicosis, Vértigo, Anatomía de un asesinato, etc.*), de Maurice Binder (*Charada*, la serie de films de *James Bond*, etc.) y las sugerentes creaciones con apariciones, desapariciones y superposiciones parciales de las letras de Richard Greenberg (*Alien*, *Estados alterados*, etc.).

Fotogramas de los títulos de crédito realizados por Saul Bass para la película *Psicosis*, de Alfred Hitchcock (1960).

También en el terreno del diseño industrial encontramos objetos que nos remiten a movimientos como la poesía concreta o conceptual. La siguiente ilustración es una librería confeccionada con poliestireno expandido y compuesta por letras en distintos colores:

Estantería de letras de Pieter de Leeuw, 2009.

La atomización de la palabra es la protagonista de esta silla puzzle del diseñador taiwanés Eric Ku...

Chair, Erik Ku,

...que según su autor está inspirada en la pieza del artista conceptual Joseph Kosuth *One and trhee chairs* (1965). Se trata de un conjunto formado por una silla de madera, una fotografía a tamaño natural de esa misma silla y un texto con la definición del diccionario de la palabra silla.

One and trhee chairs, Joseph Kouth, 1965.

...y en el mundo del arte pop, los artistas también han jugado con el poder de las letras. Especial popularidad posee esta escultura de Robert Indiana diseñada originalmente en 1964 como una tarjeta de navidad para el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Love, de Robert Indiana, 1964.

2. BARTOLOMÉ FERRANDO. POÉTICA DE LA FRAGMENTACIÓN.

2.1. INTRODUCCIÓN.

Al indagar en el bloque anterior, tanto acerca de la historia de la poesía experimental como del proceso de desemantización del lenguaje que la ha posibilitado, hemos comprobado que esa historia no se puede describir exclusivamente a través de una cronología lineal, pues los avances experimentales acaecidos en las diversas épocas, no siempre tienen éxito y se ven obligados a dormir en espera de tiempos-vientos más favorables. Esos tiempos parecieron llegar con las vanguardias de inicios del siglo XX, cuando la poesía se encarriló en un raudo y fructífero recorrido creativo que prosigue en nuestros días de la mano de desprejuiciados artistas multidisciplinares.

De entre todos ellos, hemos elegido a Bartolomé Ferrando como artista arquetípico que aúna ciertas características que entroncan con la realización de este trabajo:

1) Gran parte de, su ingente actividad vital y artística se desarrolla en nuestro entorno cercano y su afable personalidad le hace relativamente accesible.

2) Su profundo conocimiento de la historia de la Poesía Experimental se traslada en forma de citas a muchas de sus interpretaciones, lo que nos permite visualizar-escuchar los ecos de los artistas que le precedieron.

3) Encarna a la perfección el compromiso ético de experimentación que se le presupone al arte.

4) Su obra aporta recursos y conceptos novedosos (como el uso de la fragmentación) que enriquecen el bagaje de la Poesía Experimental.

Así, en este segundo bloque observaremos y analizaremos una pequeña parte de la obra poética de Bartolomé Ferrando indagando en sus

mecanismos y motivaciones y, sobre todo, en los fragmentos de vida y arte presentes en ella. Perseguimos demostrar nuestra tesis principal, que la fragmentación de la existencia y de los elementos que intervienen en ella son la principal fuente en la que bebe la obra poética de Bartolomé Ferrando y que además constituye su capital aportación a la experimentación artística. Esperamos encontrar también recursos y conceptos que sean, 1) herencias del pasado de la poesía experimental, y 2) influencias en nuestra interpretación de ese pasado.

Rescataremos del bloque anterior algunos de los paralelismos relacionados con la obra y figura de Bartolomé Ferrando que hemos hallado al recorrer la historia de la poesía experimental. También introduciremos varias piezas suyas que nos resultan particularmente interesantes para nuestro fin. Como apoyo a nuestro estudio, contaremos con algunos trabajos ya realizados sobre la obra de Bartolomé Ferrando.

2.1.1. PRINCIPALES ESTUDIOS REALIZADOS SOBRE BARTOLOMÉ FERRANDO.

Si bien conocemos la existencia de numerosos artículos y referencias periodísticas a propósito de la obra de Bartolomé Ferrando[609], no tenemos constancia de que se hayan realizado demasiados estudios y análisis en profundidad sobre su obra.

Justificamos estas ausencias por el hecho de tratarse de un artista contemporáneo que trabaja en un campo, la poesía experimental, que además de contener en ocasiones cierto componente de negación de autoría (herencia del arte conceptual), goza de escasa difusión y es poco conocido por el gran público[610]. Pese a todo, su figura hace tiempo que está consolidada en los reducidos círculos conocedores de este arte, y encontramos referencias al hacer de Bartolomé Ferrando firmadas por figuras de excepcional relevancia como son Joan Brossa, Clemente Padín y Fernando Millán:

Joan Brossa[611]. Este pionero de la poesía visual en España, autor en 1943 de su primer poema objeto, firmó en 1996 el prólogo titulado "*De camí*", para el catálogo de la exposición de Bartolomé Ferrando "*Poesía visual*" realizada en La Llotgeta, en Valencia. En este texto escribe: "... *Em plau inclinar-me davant la presència d'aquesta obra que m'he trobat pel camí. I espero que sabrá ser recollida la seva experència. Si bé ocorren coses per*

[609] Véase el capítulo dedicado a referenciar artículos sobre su práctica artística en el ANEXO II.

[610] Sin embargo, Bartolomé Ferrando ha aparecido varias veces en distintas televisiones presentando sus publicaciones, siendo entrevistado o interpretando distintas piezas suyas. Una de estas apariciones, la que sin duda tuvo más eco popular, fue totalmente involuntaria: un conocido programa de cotilleo televisivo ("*Sé lo que hicisteis*") escogió en 2010 una interpretación de su obra "*Sintaxi*" en el magacín cultural "*Nostromo"* del canal "*La 2*" como excusa para crear una polémica parodia. La contestación en los foros de Internet fue diversa y con abundantes apoyos al artista. Como escribía un internauta que firmaba con el nick de Max, debemos celebrar que ese tipo de programas "*ponga sus ojos sobre la programación cultural. Ahora solo falta que se pongan al nivel".* Podemos ver parte de esa parodia en el video 23. *Sé Lo Que Hicisteis El poeta visual*, incluido en el DVD adjunto "Huellas sonoras*"*.

[611] Joan Brossa (Barcelona, 1919-1998) fue el ilustre continuador de las experiencias literarias de la vanguardia catalana de los años veinte que representaban los caligramas de Josep M. Junoy, Carles Sindreu, Joaquim Folguera, J. V. Foix o Joan Salvat Papasseit.

casualitat, no existeix l'atzar, només passa allò que necessites".[612]

Bartolomé Ferrando y Joan Brossa en el *Sopar de lletres i coses* organizado por *La Forest* d'Arana como homenaje a Brossa en el histórico restaurante *Famós* de Valencia, 28 de junio de 1993. Foto: Bela García Baraza.

Y referenciándose a ese prólogo, en la página 39 del diario *ABC* del 27 de junio de 1997, al final de un artículo sobre la exposición de Bartolomé Ferrando en la galería H2O de Barcelona titulada "*El ojo de las cosas*", leemos: "*Y es que como ha apreciado el gran maestro de la poesía visual, Joan Brossa, Ferrando no solamente usa con sabiduría los recursos poéticos, sino que también trabaja con maestría los del instinto*".

Clemente Padín[613]. El poeta y catalizador uruguayo Clemente Padín llega a calificar de "*genio*" a Bartolomé Ferrando a causa de su facilidad para

[612] Brossa, Joan. Cita extraída de la página Web oficial de Bartolomé Ferrando: http://www.bferrando.net/og_poesiaobjecte.html

hallar "*formas poéticas performáticas inusuales. Es un enemigo declarado de la redundancia y en sus trabajos consigue que el público no logre desentenderse ni un momento de su acción. El secreto es que la gente no pueda prever lo que vendrá al segundo siguiente*"[614] .

Padín homenajea a Ferrando al incluir en muchas de sus interpretaciones algunas de sus obras. En su *Breve antología de la Poesía Experimental*, tras una pieza de Dick Higgins (*Happening Textual*) vemos a Padín ejecutar *Menú*, de Bartolomé Ferrando. La acción de esta pieza consiste en comerse (o dar de comer en el caso de Padín) fragmento a fragmento las letras que componen la palabra "menú".

[Ver *Menú* en el video 17. *Breve antología de la Poesía Experimental (parte II)* desde el minuto 1:59, y la versión de la misma pieza de Bartolomé Ferrando en el minuto 3:22 de 25. *Performances Poéticas*, ambos videos están incluidos en en el DVD adjunto "Huellas sonoras"]

Clemente Padín interpretando *Menú.*

Menú, con Bartolomé Ferrando.

[613] Clemente Padín es un poeta uruguayo Nacido en 1939. Artista gráfico, performer, videoartista, networker, multimedia. .Licenciado en Letras Hispánicas (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Director de las revistas: *Los Huevos de Plata* (1965-1969) y *Ovum 10* (1969-1975). Autor de dieciocho libros publicados en diversos países. Ha realizado 189 exposiciones colectivas y participado en más de mil, de arte postal, en casi todos los países del mundo a partir de 1969. Información extraída de la programación del *XXI Festival Internacional de Poesía de Medellín*. En disponibilidad Web: http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Revista/ultimas_ediciones/51_52/padin.html

[614] Clemente Padín: *La verbalidad pasa a estar al servicio de la visualidad y la sonoridad*. Entrevista de Franklin Fernández, Barcelona, Anzoátegui, Venezuela, Junio, 2009. Editada en Escáner Cultural, Revista Virtual de Arte Contemporáneo. En disponibilidad Web: http://revista.escaner.cl/node/1480

En 1996, Clemente Padín publicó un artículo titulado *Bartolomé Ferrando, poeta autorreferencial*[615], y son abundantes las alusiones sobre la obra y figura de Ferrando en otros muchos de sus escritos, como la cita textual sobre el concepto de *Performance* que incluye en su artículo *Diccionario de la Poesía Experimental Latinoamericana*[616] o el reconocimiento como "*figura destacada de la escena literaria española*" que encontramos en su texto *Ánfora Viva. La Imagen de la Palabra*[617].

Fernando Millán[618], importantísimo referente de la Poesía Experimental en España, escribió en 1999 la introducción al catálogo de la exposición de Bartolomé Ferrando *Poesía procés*[619] y en su texto titulado *Abstracción y materialización como proceso. Poesía Experimental y Arte Conceptual en España*, relaciona a Bartolomé Ferrando con "*la línea concreta y conceptual*":

> En general, todos los poetas experimentales en España, a través de la poesía visual, del poema objeto, de las distintas variantes del libro de artista, o del poema acción, han trabajado tanto con la línea concreta como con la conceptual, recorriendo los distintos niveles, y aplicando las interrelaciones. Este es el caso, por citar tan sólo a algunos de los autores con una obra ya madura y extensa, como Antonio Gómez, J M Calleja, Xavier Canals, Josep Sou, José Antonio Sarmiento o Bartolomé Ferrando.[620]

---

[615] Padín, Clemente. *Bartolomé Ferrando, poeta autorrefencial*. Uruguay, Montevideo, 6 de Junio de 1994

[616] Padín, Clemente. *Diccionario de la Poesía Experimental Latinoamericana*. En la Revista Virtual *Escáner Cultural*, nº 29, 12 de Mayo al 12 de Junio de 2001. En disponibilidad Web: http://www.escaner.cl/escaner29/acorreo.html

[617] Padín, Clemente. *Ánfora Viva. La Imagen de la Palabra*. En la Revista Virtual *Escáner Cultural*, nº 50, Mayo de 2003.

En disponibilidad Web: http://www.escaner.cl/escaner50/acorreo.html

[618] El poeta Fernando Millán (Jaén, 1944) se integró en 1964 en el grupo de vanguardia *Problemática 63*, creado por el poeta uruguayo Julio Campal. En 1968 funda el grupo N.O. con los poetas Jokin Díez, Juan Carlos Aberasturi, Enrique Uribe y Jesús García Sánchez, desde el cual se organizan conferencias y exposiciones de poesía y escritura de vanguardia. En 1975 publica, junto a J. García Sánchez, *La escritura en libertad*, una antología internacional de poesía experimental en la editorial Alianza.

[619] Millán, Fernando. *El poema procés. Bartolomé Ferrando i les estètiques actualitzadores*. Introducción al catálogo *Poesia Procés*. Galería del Palau, Valencia, 1999,

[620] Millán, Fernando. *Abstracción y materialización como proceso. Poesía Experimental y Arte Conceptual en España*. En Escáner Cultural, Revista Virtual, nº 50, Mayo 2003, Santiago de Chile, mayo 2003.

En disponibilidad Web: http://www.escaner.cl/escaner50/millan.html

Y Laura López Fernández en otro artículo le incluye entre los poetas españoles imprescindibles:

> figuras imprescindibles tales como la obra de Joan Brossa, Guillem Viladot, José Luis Castillejo, Felipe Boso, y más recientemente Xavier Canals, Pedro Gonzalves, Josep Sou, Bartolomé Ferrando, Julia Otxoa, Ángela Serna, etc.[621]

También han escrito sobre Bartolomé Ferrando, David Pérez, Román de la Calle, Antoni Tordera, Julien Blaine, Llorenç Barber, Giovanni Fontana, Nelo Vilar, etc.

Mención especial merecen, por su sintonía con este trabajo los estudios realizados por el poeta experimental, ensayista y docente Josep Pérez i Tomàs (J. Sou), que precisamente se doctoró con una tesis sobre *Texto Poético*[622], la revista de poesía experimental que editara Bartolomé Ferrando entre 1979 y 1989.

[621] Opus cit. López Fernández, Laura. *Un acercamiento a la Poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán.* Edición digital, 2011.

[622] Ferrando, Bartolomé y otros. *Texto Poético*, números 1 al 9, Valencia 1979-1989.

2.1.1.1. Los trabajos de Josep Sou.

En su tesis de doctorado, Sou demostró la existencia de una vinculación entre la poesía experimental y el Arte Conceptual en la revista *Texto Poético* de Ferrando. Además de ese trabajo, Josep Sou es autor de varios ensayos, artículos y algún libro sobre Bartolomé Ferrando que han sido de inestimable ayuda para el presente trabajo:

2.1.1.1.1. *Teorías sobre la experimentación poética*. [623]

El ensayo *Teorías sobre la experimentación poética*, está compuesto por tres artículos en los que el autor analiza algunas particularidades de la poética experimental para relacionarlas después con la revista *Texto Poético*:

1) *El eclecticismo en la creación poética experimental*. Nos encontramos ante una reflexión sobre los aspectos comunes de la variada obra poética que se ha dado en llamar Poesía Experimental, caracterizada entre otros factores, por la búsqueda de la novedad a partir del "*abandono del uso exclusivo de la palabra*"[624] y la incorporación de múltiples lenguajes artísticos.

2) *La revista "Texto Poético". Convergencias entre la poesía experimental y el arte conceptual.* Este artículo es una revisión de la tesis con la que el autor se doctoró, y en él, a través de un exhaustivo análisis efectuado sobre la revista de Bartolomé Ferrando *Texto Poético*, se evidencia la presencia de "*aspectos experimentales y conceptuales, que la convierten en singular heredera del llamado espíritu Fluxus*".[625] Así mismo, se muestra esa publicación como contenedor poético interdisciplinario capaz de transgredir las fronteras entre las artes literarias y las visuales.

3) *Retórica tradicional y experimentación poética.* Apoyándose de nuevo en la revista *Texto Poético*, Josep Sou indaga en el intervalo existente entre la "*poesía del decir*" y la "*poesía del hacer*". En *Texto Poético* convergen el arte y la literatura de vanguardia: "*por una parte desde la literatura con la poesía experimental, y desde el arte con las propuestas conceptuales. Esta*

[623] Opus cit. Sou, Josep, *Teorías sobre la experimentación poética*. 2009.
[624] Ibídem, pág. 11.
[625] Ibídem, pág. 48.

convergencia se centra en un tipo de obra artística que definimos como Propuesta de Acción".[626] Para el autor, la revista manifiesta una clara voluntad de transformación de la realidad poética en el momento en que fue publicada, principalmente reclamando "*la participación del receptor de las propuestas, pasando de una poesía del decir a una poesía del hacer*".[627]

2.1.1.1.2. *Bartolomé Ferrando. La fractura dels marges poètics.*[628]

Este libro, editado en 2008, de exquisita presentación y con numerosas imágenes de la obra de Bartolomé Ferrando, nos muestra en perspectiva poética las claves más esenciales que intervienen en el poliédrico caleidoscopio de su práctica artística y teórica: la experimentación, la interdisciplinariedad, la fragmentación, la coherencia, la sensibilidad, la sencillez, el humor y la ironía, la conexión entre vida y arte, la poesía del hacer.

Tras un prefacio en el que se desvelan características esenciales contenidas en la poética de Ferrando, el volumen orbita sobre los entresijos y procesos de su práctica artística en las principales (inter)disciplinas con que edifica su obra: la *poesía visual*, la *performance*, la *poesía sonora* y la *poesía teórica*. En todas ellas queda manifiesta una voluntad de búsqueda poética que transporte la experiencia vital más allá de los límites de la misma poesía. Es lo

[626] Ibídem, pág. 97.
[627] Ibídem, pág. 102.
[628] Opus cit. Sou, Josep (Pérez i Tomás, Josep), *Bartolomé Ferrando. La fractura dels marges poètics.* 2008.

que Josep Sou denomina "*fractura de los márgenes poéticos*", y que no deja de ser una nueva muestra de fragmentación.

Como epílogo del libro nos encontramos con una interesantísima entrevista realizada por Josep Sou titulada "*Art i vida en Bartolomé Ferrando*". En ella, Bartolomé Ferrando responde cuestiones relacionadas con su producción artística y con su concepto de la experimentación poética e intermedia, ofreciéndonos su opinión sobre el pasado, el presente y el posible futuro del arte poético experimental.

Adelantemos que el tema tratado en dicha entrevista, la conexión entre arte y vida, ocupa en estos momentos gran parte del tiempo de Bartolomé Ferrando, pues está elaborando un libro en el que proporcionará al lector una metodología para transformar las acciones más cotidianas en una experiencia artística.[629]

[629] Así nos lo explica en la entrevista inédita que transcribimos en el apartado *2.4. Charla con Bartolomé Ferrando.*

2.1.2. INFLUENCIAS EN BARTOLOMÉ FERRANDO.

Dado el espíritu erudito e investigador de Bartolomé Ferrando, presuponemos que toda la historia de la Poesía Experimental ha dejado una marcada impronta en su obra artística y vital. Como profundo conocedor y estudioso que es, de los artistas y obras que mencionamos en el primer bloque de este trabajo[630], creemos que todos ellos han ejercido en su personalidad una potente influencia. Influencia activa cuando le resultan interesantes, e influencia pasiva ante determinadas maneras de hacer por las que tal vez no sienta el mismo afecto.

En su artículo de análisis *La revista "Texto Poético". Convergencia entre la poesía Experimental y el Arte Conceptual*[631], Josep Sou identifica el fuerte componente interdisciplinario "*en el seno de la revista Texto Poético. Así, la herencia del Dadaísmo, Tristan Tzara, Fluxus, John Cage, Maciunas, Vostell, Kaprow, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, etc., queda claramente manifiesta en los poemas de la revista, porque poemas propuesta de acción, visuales, poemas musicales, fonéticos, objetuales, semióticos o espaciales, sirven de muestra diversificada de la abolición, en cierta medida, de las fronteras entre las artes literarias y las visuales*"[632]

Estas conclusiones de Sou se ven corroboradas si observamos la lista de autores que Bartolomé Ferrando menciona y cuyas obras recrea a menudo como prólogo de sus interpretaciones: Paul Scheerbart, Yoko Ono, Felipe Boso, Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Christian Morgensten, Kurt Schwitters y Ernst Jandl, por ejemplo, sólo durante su actuación en mayo de 2009 en Vigo, dentro del ciclo "Poéticas para unha vida" [Ver video *Poéticas para unha vida* en el DVD adjunto "*Huellas Sonoras"*] y por supuesto en sus escritos teóricos (desde *La mirada móvil* a *El arte de la Performance: elementos de creación,* pasando

[630] De hecho, la gran mayoría de artistas mencionados está presente en el libro de Bartolomé Ferrando: Opus cit. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*, 2.000.

[631] Opus cit. Sou, Josep. *Teorías sobre la experimentación poética*. 2009.

[632] Ibídem.

por los innumerables artículos que encontramos editados tanto en revistas y catálogos como en la Web).[633]

2.1.2.1. Bartolomé Ferrando. Orígenes.

En su libro *El arte de la performance: elementos de Creación*, Ferrando nos cuenta como se desarrolló su interés por la poesía experimental fonética y sonora:

> "Si me remonto a los orígenes o causas por las que me empecé a interesar por la poesía fonética y sonora, estoy convencido de que fue a partir del descubrimiento de la poesía concreta, observada como una arquitectura plástica del lenguaje escrito. Fue entonces, 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, en darles el nombre de poesía fonética. Me refiero con ello a las construcciones de Filippo Tommasso Marinetti, Giacomo Balla, Fortunato Depero, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Hugo Ball, Theo Van Doesburg y tantos otros, que crearon la base sobre la que se construirían otros modos de hacer, sobre todo en Europa y América."[634]

Partiendo de la poesía concreta, Bartolomé Ferrando ha tirado del hilo de la experimentación hasta construir un universo propio en el que lo visual se funde con lo sonoro de tal modo que mirar lo uno significa escuchar lo otro y viceversa. No es casualidad que los artistas que cita dispongan de abundantes obras gráficas que en ocasiones resultan ser las partituras de su obra sonora. Observamos que todos esos creadores pertenecieron en algún momento de su vida a los movimientos futurista o dadaísta, que son considerados el vórtice en el que la poesía experimental genera la forma conceptual y formal que permitió su posterior evolución.

[633] Véase el apartado "Artículos publicados" en el Anexo.

[634] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 61.

Y respecto a la presencia del concretismo en su obra plástica (y por tanto sonora), nos corrobora Josep Sou que "*la proximitat amb Fluxus, Michaux, Degotex, Filliou, Beuys, Vautier, Schwitters, Zaj, etc., sitúa Bartolomé Ferrando, encara que no més siga per extensió, [...] veí del concretisme en la seua manera de abordar el fet creatiu plàstic i visual".* [635]

En efecto, al igual que hace el concretismo, Bartolomé Ferrando usa los elementos atomizados del lenguaje (palabra, sílaba, letra, fonema) para construir una arquitectura del significante en el que subyace una red semántica renovada. Por una parte, la nueva piel que Ferrando proporciona al significante mantiene resonancias de su plástica y sonoridad: tanto si lo contemplamos como si lo escuchamos, nuestra percepción recombina los sentidos de la vista y el oído intercambiándolos en un continuo feedback de estímulos. Por otro lado, el tejido de significados inherente a los signos e imágenes permanece aún latente, pero es alterado por la nueva estructura que los organiza, se enriquece con nuevos sentidos y deviene en factor poético. La sinergia entre la piel visual, la carne sonora y los huesos semánticos, insufla el hálito de la vida a las obras así creadas.

Como hemos visto, los poemas concretos, obras predominantemente visuales, proyectaron la inquietud de nuestro autor (poseedor de una formación musical) hacia los poetas futuristas y dadaístas, autores de obras susceptibles de ser interpretadas tanto en términos gráficos como sonoros. Esa ambigüedad entre lo visual y lo sonoro es una constante en las creaciones de Bartolomé Ferrando. Además de tener piezas tan puramente sinestésicas como *Música Visual III* [636] muchas de sus obras gráficas, instalaciones y acciones actúan en ocasiones como partituras de sus interpretaciones fonéticas y sonoras. En su libro *La mirada móvil,* Ferrando nos habla de las sensaciones sinestésicas que le producen los poemas concretos:

> [...] en ciertos casos una palabra se asomará por una hendidura gigantesca, para desembocar junto a otra cualquiera, dándonos un resultado

[635] Opus cit. Sou, Josep. *Bartolomé Ferrando. La fractura dels marges poètics*. 2008. Pág. 25.

[636] Ver la acción *Música Visual III en* el video *Poéticas para unha vida* (38:40 hasta 43:00) en el DVD adjunto "Huellas sonoras".

> inesperado y lúcido al mismo tiempo; en otros, escucharemos chasquidos , rozaduras, vibraciones, geometrías sonoras, que variarán según el lugar, el ritmo de colocación y el momento de percepción de sus elementos constitutivos.[637]

Su interés por la historia del experimentalismo poético se derrama, como veremos, en el interior de su obra artística más personal, en sus publicaciones más teóricas, en sus conferencias y, obviamente, en el desarrollo de sus actividades como docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Fue en esta Universidad donde Bartolomé Ferrando se doctoró en 1991 con una tesis que llevaba el título de *Escritura, Plástica y Performance. Interrelación y Praxis.* En el extracto de su tesis, vemos que su estudio revisa la historia de la poesía experimental organizándola alrededor del arte intermedia, del mestizaje entre distintas disciplinas que posibilita variadas lecturas de las obras:

> El volumen muestra un recorrido puntual por la historia del arte, y en especial por la Vanguardia Histórica, destacando algunos de los principales acontecimientos, rasgos o hechos en los que tuvo lugar una fusión de códigos artísticos. De este modo, y mediante comentarios breves, se recogen las características de interdisciplinariedad en el Caligrama, la escritura de Mallarmé, las acciones futuristas, la poesía abstracta dadaísta, la práctica del letrismo, la poesía concreta y visual, la relación histórica entre la pintura y la escritura, la música ruidista, los eventos y acciones Fluxus, el pensamiento de J. Beuys y la performance actual. El escrito trata de subrayar la importancia de la práctica de intercódigos, nunca aislados unos de otros, y la posibilidad de incidencia de estos en el ejercicio presente del arte. Los primeros van acompañados de algunos factores valorados por estos como la consideración de lo cotidiano, el concepto operativo de negatividad, la riqueza de la ironía, la apreciación de la insignificancia o de la fragmentariedad como elementos sugerentes de creación artística, y la reflexión sobre la relación entre Arte y Sociedad tantas veces olvidada. Con respecto a la continuidad actual, la tesis

[637] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia.* 2000. Pág. 115.

> intenta crear puntos de partida interdisciplinares diferenciados y ahondar en la trascendencia y validez de las dobles y triples lecturas de los signos múltiples que se producen, con el fin de pretender desarrollar una práctica de arte que se aleje de la mera comercialización.[638]

Bartolomé Ferrando publicó años más tarde una revisión de este trabajo en forma de libro (*La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*[639]). Esta obra nos parece imprescindible para visualizar el trayecto histórico y conceptual de la poética experimental, y reconocemos que ha sido inspiración y fuente esencial para el desarrollo de la tesis que tenemos entre manos. Destacaremos su sencilla y progresiva estructura, que nos conduce desde los antecedentes de la escritura verbo-visiva (el ideograma, el caligrama y la escritura manual) hasta el nacimiento y desarrollo de la *performance*, pasando por aquellos hitos y autores de los que esta disciplina es heredera. Transcribiremos, a título de orientación y por orden de aparición, los autores y movimientos-conceptos que menciona en el índice de este libro:

> Caligrama, Mallarmé, escritura y espacio en blanco, Jarry, Joyce, Pound, Cummings, Futurismo, Marinetti, Zaum, Apollinaire, dadá, Huelsenbeck, Janco, Tzara, Ball, poesía fonética, Man Ray, Azar, Schwitters, surrealismo, Magritte, Letrismo, Isou, **poesía concreta** y visual, pintura con palabras de pintura, arte de acción, futurismo ruso, música ruidista, el humor, Cravan, Hausmann, Picabia, Ribemont-Dessaignes, evento, zen, fluxus, Zaj, Beuys, arte total, performance, Martel.

Hemos puesto en negrita el término “poesía concreta” para potenciar visualmente el orbitaje de la poesía experimental alrededor de ese movimiento que Ferrando reconoció como origen de su interés por ese campo y que, por sus características parece el aglutinador de todos los “ismos” poéticos (tanto los pertenecientes al pasado como los que acaecerían después). Como era de

[638] Ferrando Colom, Bartolomé. *Escritura, Plástica y Performance. Interrelación y Praxis*. Tesis leída en la UPV (Universidad Politécnica de Valencia) contando como presidente del tribunal a Román de la Calle. 1991.
[639] Opus cit. Ferrando, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. 2000.

esperar, la poesía concreta es la protagonista de un interesantísimo capítulo en el que valora poéticamente su vinculación con el hecho sonoro.

> La materia del lenguaje esculpía la página, seccionaba el alfabeto y se instalaba ágilmente en el vacío blanco, hueco de sonido, con la idea de replegarse en bloques de ruido gráfico, equiparables y comparables a las formas y articulaciones sonoras reveladas en aquellas fechas por las creaciones de música concreta. La palabra, que arrastraba consigo los rasgos de su origen se abría al espacio de la plástica y de la música y descubría, por medio de este enlace, a través de esta articulación, un enorme campo de posibilidades constructivas.[640]

Y no podemos dejar de lado a dos personajes capitales por los que Bartolomé Ferrando siente un especial afecto: Josep Beuys y Robert Filliou, ambos adscritos al movimiento internacional *Fluxus*. Su influencia es notoria sobre todo en lo que se refiere a los variados aspectos implicados en la participación del público en los acontecimientos artísticos, y ambos artistas a su vez poseen en ese sentido una deuda conceptual con Marcel Duchamp.

> *El artista no es el único que consuma el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo.*
>
> Marcel Duchamp[641]

[640] Opus cit. Ferrando, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*, 2.000. Pp. 115-116

[641] Cita extraída de Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pg. 87.

2.1.2.1.1. Josep Beuys y Bartolomé Ferrando.

Bartolomé Ferrando considera a Josep Beuys "*uno de los puntales más fuertes del quehacer artístico de este siglo*"[642], tanto por la ingente obra plural que realizó, como por su valentía al desarrollar vivencialmente conceptos que hasta ese momento no eran aceptados como arte. La concepción artística de Beuys, coincidente con la del movimiento Fluxus, ha acabado impregnando todo el arte actual.

> Fluxus es informalmente organizado en 1962 por George Maciunas (1931-1978). Este movimiento artístico tuvo expresiones en Estados Unidos, Europa y Japón: en el movimiento Fluxus, figuran artistas como Joseph Beuys, Nam June Paik, George Maciunas, entre otros.
>
> Fluxus se desarrolla a partir del nuevo interés que surge tanto en Estados Unidos como en Europa por el dadá y la figura de John Cage. Opuesto a la tradición artística este movimiento busca ante todo la fusión y la mezcla de todas las prácticas artísticas: música, acción, artes plásticas. Una vez elegido el nombre del movimiento Maciunas edita una antología vanguardista elaborada por Young y proyecta una publicación que refleja el estado de flujo en que se funden las artes. En 1962 Maciunas organiza una gran "Gira Fluxus" que dura hasta 1964, pasando por Moscú, Tokyo y Berlín. En 1963 Joseph Beuys se une a Fluxus en Düsseldorf y los conciertos del grupo de multiplican por toda Europa. Esta efervescencia de Fluxus va acompañada de panfletos, sellos, carteles, películas y cajas que se reeditan muchas veces. En Fluxus se mezcla la alta cultura con la popular, el arte, el juego, lo insignificante y un inexistente valor mercantil del producto o acciones realizadas.[643]

Según Fluxus y, por supuesto según Beuys, todo ser humano es un ser creativo por definición que sólo necesita ciertos estímulos para tomar conciencia de ello. En palabras de Ferrando, "*para Beuys todo hombre es*

---

[642] Opus cit. Ferrando, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*, 2.000. Pág. 243.

[643] Vásquez Rocca, Adolfo. *Fluxus y Beuys: de la Acción de Arte a la Plástica Social*. editado en la página *ASRAV, Arte sonoro y Radioarte de* Venezuela, dirigida por Jorge Gómez y Amarilys Quintero. En disposición Web: http://www.asrav.net/FLUXUS%20Y%20BEUYS.pdf

portador de una fuerza creativa que tiene su manifestación en cualesquiera tipo de quehacer humano, cuyo ejercicio tiene siempre su origen en el arte"[644]. El individuo común es capaz de expandir su conciencia terapéuticamente, pues "*cualquier cambio humano, y por tanto cualquier tipo de transformación social, se verá originado por el ejercicio artístico"*[645].

Además de realizar sus acciones con la mira en este objetivo, Beuys utilizó también el púlpito universitario. Impartió clases en la Facultad de Bellas Artes de Düsseldorf, y extendió su actividad docente creando en 1973 la FIU (Universidad Libre de Enseñanza), un espacio para la organización de la investigación, el trabajo y la comunicación que mantendría abiertas sus puertas hasta 1988.

El "*cambio humano*" pretendido es una forma de sanación de su conciencia. Si en capítulos anteriores de este trabajo tratábamos a Bartolomé Ferrando como una reencarnación del chamán prehistórico, él mismo identifica a Josep Beuys como el continuador-renovador de esa saga de magos-sanadores:

> Para Josep Beuys, el artista es el chamán de la sociedad actual. Ajeno a la elaboración de cualesquiera tipo de producto, la función terapéutica del chamán estriba en la activación de fuerzas, de energías capaces de actuar, benéfica y curativamente sobre el otro, aunque también, y en primer lugar, sobre sí mismo, por mediación de un gran gasto energético, engranado en la producción de asociaciones materiales y movimientos inusitados.[646]

En efecto, al igual que sucediera con los antiguos chamanes, la presencia física y espiritual de la naturaleza y del mundo animal es una constante en la vida y obra de Beuys que, en el transcurso de algunas de sus acciones, no dudaba en barrer un bosque, convivir con un coyote o extraer el corazón a una liebre muerta. Nos dice María López Ruido que "*Beuys creía*

[644] Opus cit. Ferrando, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*, 2.000. Pág. 243.
[645] Ibídem. Pág. 246.
[646] Ibídem. Pág. 246.

necesario restaurar la unidad entre el hombre y la naturaleza, y pensaba que se podía hacer por medio de una magia, el arte, al conseguirse que el arte y la vida sean una misma cosa" [647] . Hay en toda la obra de Josep Beuys reminiscencias chamánicas en las que asigna a la intuición preferencia absoluta como medio de captación de la obra de arte. La vía intuitiva es la vía correcta por delante de la vía racional, y este es el pensamiento que conduce el carácter ritual de sus representaciones, siempre llenas de "*nuevas relaciones objetuales, sensitivas y espirituales*"[648].

Sirva de ejemplo de sus actividades rituales la escucha de su interpretación de la pieza sonora *Ja Ja Ja Nee Nee Nee*[649] de 1968, donde la constante repetición de esas sílabas (*Sí Sí Sí No No No* sería su traducción al español) durante cerca de una hora, la profunda y gutural voz de Beuys, y la fuerte contradicción semántica del texto, nos remite a un ignoto primitivismo en el que la razón no tiene cabida y la intuición parece liberarse de su yugo intelectual.

[Escuchar 08 *JA JA JA Nee Nee Nee* en el DVD adjunto "Huellas Sonoras"]

Portada e interior del disco *Ja Ja Ja Nee Nee Nee*, de Josep Beuys, 1968.

[647] Opus cit. López Ruido, María. *Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación*. Pág. 372.

[648] Opus cit. Ferrando, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. 2000. Pág. 247.

[649] Grabación realizada durante el concierto Fluxus *Ja Ja JA Nee Nee Nee* en el Staatiche Kunstakadamie de Düsseldorf, en 1968, a partir de una idea composicional de Henning Christiansen. Beuys, Josep. *Ja Ja Ja Nee Nee Nee,* Disco-Libro, Gabriele Mazzotta Editore, Italia 1970. La pieza está incluida el DVD adjunto "*Huellas sonoras".*

El mismo Beuys cultivaba con afán su papel de chamán, y como sacerdote de oficios rituales, se construyó una imagen característica de sí mismo. Vestía un "*uniforme (como los chamanes, como los guerreros) que hace inconfundible su silueta: pantalón vaquero, chaleco de pescador, sombrero de fieltro, largos abrigos de piel*"[650]. El espectador-receptor de sus acciones otorga inconscientemente cierto poder a las vestimentas especiales (como el hábito sacerdotal), abonando de esa manera el terreno en que circula la comunicación.

La participación del espectador es otro importante factor desarrollado en las *performances* de Beuys (también introducido por Marcel Duchamp[651], y asumido por Bartolomé Ferrando) que tiene en cuenta el innato potencial creativo de todo ser humano. Josep Beuys abogaba por una "*participación no educada"* del otro, una manera de estimulación de la creatividad humana no dependiente de su formación intelectual y que permite al arte abrirse hacia territorios aparentemente desconectados de él. Lograr una participación activa del receptor exige a la obra de arte actual "*dejar algunos cabos sueltos o formas de contacto repletas de sugerencias ante ese otro que todavía sigue siendo el receptor de la misma"*[652].

> Lo que estoy defendiendo es esa *participación no educada* de la que hablaba Beuys. Esa participación artística anteriormente comentada, en la que el otro no necesita nada o casi nada para intervenir, y en la que ese otro ya maneja los mismos *"códigos artísticos"* que el emisor, dado que habita el mismo entorno y realiza unas actividades equivalentes.[653]

[650] Opus cit. López Ruido, María. *Josep Beuys: el arte como creencia y como salv*ación. Pág. 371.

[651] Dice Marcel Duchamp: "*el arte trata de un producto con dos polos: hay el polo del que hace la obra y el polo del que la mira. Yo concedo al que la mira tanta importancia como al que la hace*". En Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1972, pág. 110.

[652] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pp. 89-90.

[653] Ibídem, pág. 90.

Pese al distanciamiento inevitable del artista respecto al receptor en las *performances*, éstas deben provocar en él una respuesta activa hacia el hecho artístico, pues tanto con su intelecto como, sobre todo y más importante, con sus sentidos e intuición, el espectador tiene siempre una profunda participación en la *performance.* Los fieles cristianos que participan en misas impartidas en latín no comprenden las palabras del sacerdote, pero éste, mediante el poder del vestuario, del "atrezzo", del espacio, del sonido, de la repetición, de los gestos, etc. consigue "abducirles" hasta hacerles formar parte de ese mismo rito. Beuys proviene de una tradición cristiana que le facilita la comprensión de los mecanismos usados por la Iglesia para captar la atención de sus fieles, y los utiliza sin pudor con la finalidad terapéutica de sanar y ampliar la conciencia del ser humano.

2.1.2.1.2. Robert Filliou y Bartolomé Ferrando, la creación permanente.

> En lugar de emplear demasiado a menudo la palabra *arte,* he preferido considerar nuestra capacidad para inventar nuevos conceptos como Creación Permanente.[654]

Robert Filliou hizo de su vida una obra de arte, salpicando de sensibilidad y humor todo lo que rozaba. Es el creador del concepto de la Eterna Creación, *The Eternal Network*: "*El proyecto utópico, tal vez inalcanzable, de la permanente comunicación de todos a través de todos los medios disponibles, el desarrollo "eterno" de la comunicación creadora sin límites como garante y soporte de la libertad*."[655]

Al igual que Beuys, Filliou abogaba por dejar espacio a la participación del receptor en el hecho artístico, llegando a afirmar que "*toda obra existe en/por la creatividad que suscita*"[656]. El sentido ritual de las *performances*, repletas de símbolos y repeticiones, permite al autor transformarse "*en un mero intermediario, integrado en la acción misma, mientras que el otro se convierte en partícipe de ésta, por el mero hecho de estar allí presente, integrado en la ceremonia*"[657].

La proximidad conceptual de Bartolomé Ferrando con el artista fluxus francés Robert Filliou se manifiesta en público regularmente todos los años alrededor del día 17 de enero, fecha que Filliou identificó en 1963 como el "Cumpleaños del Arte".

---

[654] Cita de Robert Filliou extraída de *Robert Filliou. El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte*. Colección Inter Éditeur. Le Lieu, Centre en Art Actuel, Quebec 2003. ISBN: 2-920500-23-6. Pág. 3.

[655] Padín, Clemente. "*El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte"*, editado en la Revista Virtual *Escáner Cultural*, nº 62, Junio 2004. En Disposición Web: http://www.escaner.cl/escaner62/acorreo.html

[656] Parsy, Paul Hervé. *Histoires de Filliou*. En *Catálogo Robert Filliou*, Éditions Centre George Pompidou, Paris, 1991, pág. 11.

[657] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 96.

"*Todo comenzó el 17 de enero, hace un millón de años. Un hombre tomó una esponja seca y la dejó caer en un cubo lleno de agua. Quién era ese hombre no es importante. Él está muerto, pero el arte está vivo*"[658]. Filliou propuso una fiesta pública para celebrar la presencia del arte en nuestras vidas, y la idea fue recogida por numerosos artistas alrededor del mundo. Es así como todos los años, alrededor de esta fecha se celebran distintos actos artísticos que incluyen variados medios de expresión: *performances*, videoconferencias, videoarte, radio, mail-art, internet, instalaciones, etc.[659]

Robert Filliou cortando la tarta del 1.000.010 Cumpleaños del Arte en Aachen, en 1973. [660]

[658] Filliou, Robert. Citado por Alain Gilbertie en la revista de Vancouver *Front Magazine* de enero de 1990, pág. 9. En disponibilidad web: http://www.artsbirthday.net/1990/index.html

[659] Información extraída de la Página Oficial del "Cumpleaños del Arte": http://www.artsbirthday.net/

[660] Foto: Neue Galerie, Stadt im alten Kurhaus, Aachen (escaneada de *Robert Filliou: From Political to Poetical Economy*, Morris y Helen Belkin Gallery, Vancouver, 1995, ISBN 0-88865-308-5).

Como organizador o colaborador, Bartolomé Ferrando participa activamente en los actos conmemorativos de este aniversario en compañía de cómplices artistas como pueden ser Miguel Molina, Nelo Vilar, Avelino Saavedra o sus alumnos de la Facultad de Bellas Artes.

Para el pasado aniversario del 17 de enero de 2012, Bartolomé Ferrando, junto a Avelino Saavedra y Benet Rosell, combinaron la celebración con un acto de homenaje al mismo Filliou y al gran poeta catalán Joan Brossa. El lugar elegido fue el Institut Français de Valencia, institución que acoge con regularidad las interpretaciones de Ferrando.

Una dinámica creación de Filliou, el *Gong Show*, suele ser uno de los actos centrales de esta celebración. Robert Filliou llevó a cabo su primer *Gong-Show* en 1977, realizando una conferencia-acción de 48 minutos en la cual explicaba por orden alfabético algunas de sus obras y proyectos. Cada treinta segundos hacía sonar un gong que marcaba un cambio de tema o de acción.

Dada la agilidad de esta acción (o más bien conjunto de acciones) Ferrando no duda en reproducir el formato durante sus clases, talleres y seminarios de *Performance*. Resulta interesante leer su propia descripción del ejercicio extraída del texto acerca de su práctica docente, *La enseñanza de la performance en Valencia*:

> **.-Práctica segunda**
>
> Consiste en la realización de un Gong show, extraído de los escritos y apuntes de los talleres de Robert Filliou. Duración global aproximada: 30'
>
> Esta práctica la llevo a cabo del siguiente modo:
>
> 1-Entre todos los participantes se escogerá un objeto, que será colocado en el centro.
> 2-Todos los estudiantes se colocan en círculo, alrededor del objeto.
>
> 3-El profesor se sitúa como uno más en ese círculo.
>
> 4-Empezando por cualquier punto del círculo, cada estudiante, deberá intervenir, manipular o relacionarse con el objeto, durante 30 segundos.

5-La relación, intervención o manipulación a hacer con el objeto deberá estar alejada de cualquier uso conocido, buscando por tanto, siempre, algún modo de intervención inusual con éste.

6-Las intervenciones se llevarán cabo uno a uno, siguiendo estrictamente el orden en el que estén colocados los estudiantes.

7-Cada intervención se iniciará tras una señal acústica dada por el profesor y terminará a la segunda señal. Entre la primera y la segunda señal deberán pasar 30 segundos.

8-Al oír la segunda señal, iniciará su intervención el siguiente estudiante.

El interés principal de esta práctica, además del descubrimiento y creación de una relación insólita e individualizada con el objeto en cuestión, es la de que contiene una exigencia de intervención mínima, que invita a romper el miedo escénico que muchos estudiantes tienen. Este ejercicio es pues no sólo una iniciación a lo que Filliou decía: "Es el material y el uso del material el que me da la idea, y no al contrario", sino que además, es un gran impulso que ayuda a participar en un taller o intervención colectiva.[661]

Esta *performance* o ejercicio (dejando aparte los *happenings* que no pueden desarrollarse sin participación activa del espectador) se ha convertido tal vez en paradigma de la participación activa del espectador, que alterna los papeles de receptor y emisor durante su ejecución. Pero precisa de un público entregado y falto de miedos escénicos que tal vez sólo puede encontrarse dentro del mismo círculo de artistas o estudiantes de arte. Para el humano común las *performances* deben dejar siempre espacios abiertos e inconclusos que éste debe explorar y rellenar partiendo de su intuición. Este factor tan presente en la obra de Beuys y de Filliou, el de la participación o intervención del espectador en la obra artística, constituye para Bartolomé Ferrando uno de los puntos claves de las *performances*:

[661] Ferrando, Bartolomé. *La enseñanza de la performance en Valencia*, editado en el Blog *Performancelogía. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas.* En disposición Web: http://performancelogia.blogspot.com/2008/10/bartolom-ferrando-la-enseanza-de-la.html

> A mi me parece [...] que propiciar una forma de participación sencilla y *no educada*, pero significativa para el sujeto que interviene, podría ser capaz de provocar ese giro, ese cambio de actitud en la persona común, que en mi opinión es más relevante que las transformaciones que se podrían producir por la intervención de una persona en una ceremonia ritual artística concreta. Más relevante, sencillamente, porque el sujeto realiza un gesto mucho más individual y voluntario, que si la participación tuviera lugar motivada por su presencia física en un ritual concreto.[662]

En relación a la participación del espectador en el arte y a la ruptura de las barreras entre artista y espectador, debemos mencionar el *Poipoidromo* (1963), otra importante creación conceptual de Robert Filliou (en colaboración con Joachim Pfeufer) que, aspirando a convertirse en un centro de creación permanente, podía situarse en cualquier lugar del espacio-tiempo aunando la reflexión, la acción y la comunicación. La misma filosofía que diez años más tarde pondría en práctica Beuys con la ya citada FIU y que tal vez fuera también inspiración para la creación, por parte de Bartolomé Ferrando, del colectivo ANCA (Asociación para Nuevos Comportamientos Artísticos) que mantuvo su actividad entre 1989 y 1994.

> No hay que *aprender* nada para participar en las acciones y las reflexiones del Poipoidromo, como bien saben sus usuarios.
>
> Abrirse a saber lo que sabemos, pero también para *saber lo que es saber*, tal es el espíritu de la creación permanente.[663]

Josep Beuys invitaba a la gente a barrer un bosque, Robert Filliou les proponía hacer de artistas, Bartolomé Ferrando les pide participar en un cuadro viviente..., todos estos ejemplos son formas de participación provocadas por el artista pero a la vez voluntarias y sencillas para el receptor. Analizando desde

[662] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 96.
[663] Opus cit. *Robert Filliou. El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte*. 2003. Pág. 15.

la experiencia artística participativa de la vanguardia histórica los factores capaces de incitar la participación del público en el acontecimiento artístico, Ferrando nos enumera en su libro *El Arte de la Performance: elementos de creación*, aquellos que a su juicio poseen mayor importancia: la "*sencillez*" concentrando la idea y los materiales usados, la "*pausa o interrupción en el discurso visual o artístico*", la presencia de *"elementos capaces de provocar la sorpresa del público*", tal vez basados en la *ostratenie*[664] o extrañamiento objetual o gestual, y la "*proximidad psicológica consciente o inconsciente entre el receptor, los demás participantes y la obra misma*".[665]

Bartolomé Ferrando prosigue investigando la relación entre el arte y las personas ajenas a su realización, y no contento con esa participación voluntaria o involuntaria del espectador en las *performances*, aspira a introducirles en la práctica del arte a nivel individual. En la entrevista con la que cerramos la tesis, nos comenta que está elaborando un nuevo libro que "*trata de la propuesta de trasladar el arte a la experiencia, ver de qué manera la experiencia se puede convertir en una práctica de arte*". Esta próxima publicación proporcionará al lector una metodología que le permita transformar la cotidianeidad en arte.

> Son ideas aplicadas y experimentadas allá, pero surgidas de los artistas de los que hemos hablado antes: de Duchamp, Cage, Beuys, Filliou, Kaprow… Por ejemplo cuando lavas los platos… ¿cómo hacerlo? ¡Pues escuchando la música de lavar los platos![666]

[664] Término introducido por los formalistas rusos que alude al extrañamiento de una palabra o de un sintagma en el conjunto de una frase concreta.

[665] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pp. 89-90 y 103-104.

[666] Palabras de Bartolomé Ferrando extraídas de la entrevista que incluimos en el apartado 2.4. de esta tesis.

2.2. EL CONCEPTO DEL FRAGMENTO.

> Le fragment est le résultat d'une destruction.
>
> […]
>
> La fragmentation du temps facilite la perception du temps.
>
> […]
>
> Le fragment est fragment parce qu'il touche l'interruption et la vide.
>
> Le fragment touche le vide de ses quatre côtés.[667]

Estas frases, escritas por Bartolomé Ferrando a propósito de la obra del poeta de acción Serge Pey, nos aproximan a la concepción del fragmento con la que realiza sus investigaciones.

Especificando un poco más, escribe que "*un trozo de imagen, un residuo de escritura o un sonido cualquiera aislado y separado del resto es tan intenso como la totalidad de la que se ha desprendido*"[668]. Esto implica un corte absoluto con la farragosidad y a favor de la simplicidad y la brevedad. Si una pequeña porción de la realidad contiene toda su esencia, para describirla es suficiente con centrarse en un fragmento de ella. Pero además cada fragmento posee su propia identidad, un sentido abierto capaz de mutar con cada cambio de mirada y una energía particular que le permite unirse flexiblemente con otros fragmentos.

---

[667] Ferrando, Bartolomé. *De quelques caractéristiques dans l'art d'action de S. Pey* En disponibilidad Web: http://www.sergepey.com/internationale%20du%20rythme/Bartolome%20Ferrando.html

[668] Ferrando, Bartolomé. Extraído de su conferencia-actuación en el Festival *Mil i una veus,* Auditorio CCCB, Barcelona, 4 de noviembre de 2006. [Escuchar la conferencia-actuación *14. Bartolomé Ferrando en mil i una veus* incluida en el DVD adjunto "Huellas sonoras"]

> Y es que el fragmento, separado del eje central de la estructura, no sólo posibilitaba y era permeable a muy diversas articulaciones, sino que constituía un mundo aparte, irregular y asimétrico, y era en sí mismo contenedor de su propio sentido, o mejor, albergaba insinuaciones de sentido.[669]

En el caso de la poesía sonora y fonética, la articulación y estructuración de ese fragmento que ha perdido o abandonado el sentido, se realiza en un territorio cercano a la música, a través del timbre, de la modulación y sobre todo del ritmo que late en el interior del intérprete. El poema emerge desde las vivencias del sujeto fundiéndose con éste, con su respiración. Esta identificación del fragmento con el sujeto satisface especialmente a Bartolomé Ferrando, "*ya que colaboraba en el proceso de desaparición y disolución del sujeto-actor del escenario de la acción*"[670], una identificación profunda del artista con el hecho artístico que elimina todo intermediario entre arte y espectador.

> Por medio de esta transformación, favorecida por la fragmentariedad, el performer pasa a convertirse en una materia que emite, se mueve o articula, dejando de ser el centro o el eje de la pieza.[671]

Pese a ser un jirón de aquella realidad que le daba sentido, el fragmento se comporta como un ente autónomo e independiente. Todo fragmento es distinto de los demás y posee una identidad particular que puede llegar a ser totalmente ajena a la que le otorgamos en el continuo de la existencia. Sin embargo, todos los fragmentos comparten la misma esencia de la realidad de la proceden, y ese común denominador los hace susceptibles de ser rearticulados para generar nuevas comprensiones de nuestro mundo.

---

[669] Ferrando, Bartolomé. *Sobre la ética en el arte de acción.* 2010. En disponibilidad web: http://textoavoltadaperformance.blogspot.com/2010/01/bartolome-ferrando-sobre-la-etica-en-el.html

[670] Ibídem.

[671] Ibídem.

> […] 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.[672]

Según nos cuenta Bartolomé Ferrando en la entrevista con que cerramos nuestra tesis, su primer contacto con lo fragmentario tuvo lugar al descubrir en sus lecturas de juventud el *Pez soluble*, el primer manifiesto surrealista que André Breton publicara en 1924. Sus frases brillantemente inconclusas, que dejaban la lógica a un lado, le impresionaron profundamente dejando en él la simiente que le llevaría a investigar las posibilidades artísticas del fragmento durante toda su carrera. Así, introdujo el uso de lo fragmentario por primera vez en su obra en 1982, cuando compuso, influido por Kurt Schwitters, un poema consonántico a partir de un texto de un diario local. Las posibilidades combinatorias que la fragmentación del lenguaje le posibilitaba le llevaron a insertarlas también en su arte de acción a partir de 1987.

Al posar su mirada en el fragmento, las cosas más insignificantes cobraron nueva vida revelándose como elementos interesantísimos y casi desconocidos.

> […] 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.[673]

Corte, abismo y hueco. ¿Se referirá Ferrando al vacío que todo lo puede contener? La filosofía Zen tiene un particular concepto del vacío que se relaciona fácilmente con el fragmento. Además el Zen descansa sobre la idea del "aquí y ahora", un lugar espacio-temporal en el que también reside el

[672] Ferrando, Bartolomé. Extraído de su conferencia-actuación en el Festival *Mil i una veus,* Auditorio CCCB, Barcelona, 4 de noviembre de 2006. [Escuchar la conferencia-actuación *14. Bartolomé Ferrando en mil i una veus* incluida en el DVD adjunto *"*Huellas sonoras"]
[673] Ibídem.

fragmento. Indagaremos en este apartado sobre esas similitudes, así como sobre la noción de intervalo: una acotación espacio-temporal que otorga autonomía a lo fragmentario.

El empleo del fragmento en la actividad artística surge tras trocear la realidad aparente desmenuzándola en pequeñísimos pedazos de espacio, tiempo y materia que luego, al incorporarles una función poética, adquieren valores insospechados. La brevedad como continente de condensación y simplicidad aparente es uno de sus principales caracteres, y como veremos, se encuentra presente en gran parte de la creación poética producida desde principios del siglo XX.

Dada la importancia capital del lenguaje en el campo de la poesía, éste se convierte en el principal objeto a fragmentar. Con los jirones obtenidos de la fragmentación, el nuevo objetivo será crear nuevas formas y contenidos, insuflar una nueva vida al lenguaje.

2.2.1. LA FRAGMENTACIÓN DEL LENGUAJE.

Para recuperar el contacto con la realidad, la Poesía Experimental llevó adelante el proceso que hemos llamado "desemantización de la palabra", liberando al lenguaje de la carga semántica con la que éste se permitía sustituir a la realidad. El punto de partida de esta "desemantización" tal vez fueran las palabras inventadas del *Kikakoku ekoralaps* que Paul Scheerbart publicara en 1897, o los juegos tipográficos y los expresivos espacios en blanco del libro de Stephane Mallarmé editado en ese mismo año: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Si la primera obra utiliza palabras inventadas y sin sentido, pero con una estructura formal creíble, la segunda fragmenta el texto desplazándolo por la página y consintiendo al vacío del papel expresarse con la misma claridad que las mismas palabras impresas, con lo que el espacio entre las líneas se proyecta fuera del libro transmitiéndonos unos ritmos y sensaciones hasta ese momento inéditas.

> Un verso fragmentado produce tanto una alteración en el ritmo del poema como una alteración en la percepción visual.[674]

Aun dentro de la semanticidad, el creacionista Vicente Huidobro usará en *Altazor* distintos procesos de fragmentación y composición de corte cubista.

> Quedan claros aquí los procesos de composición cubista; lo que fue el horizonte de la montaña o la montaña del horizonte, ha quedado transformado en *Al horitaña de la montazonte*. La imagen ha sido fragmentada en sus dos elementos y vuelta a formar con ellos mismos con un resultado distinto y completamente nuevo. Huidobro hace que la imagen adquiera un significado único e inseparable al mezclar los elementos descompuestos y recomponerlos después en una totalidad que, sólo si se mantiene unida, tiene significado.

[674] Curieses, Óscar. *Al horitaña de la montazonte. Procedimientos cubistas en Altazor de Vicente Huidobro*. Revista *Escritura e* Imagen, Vol. 4 (2008) I.E.S. Foundation Chicago, Madrid. Pg. 234

Este mismo proceso queda manifiesto otros versos del poema:

La violondrina y el goloncelo; La farandolina en la lejantaña de la montaní; El horimento bajo el firmazonte; Montanario Campañoso; El unipacio y el espaverso.[675]

No se frena Huidobro aquí, y en una progresiva re-creación del lenguaje, prosigue con su fragmentación hasta que resulta imposible obtener significado alguno de él. El lenguaje se ha quebrado en mil pedazos y ya no podemos reconstruir su sentido.

Lalalí

Io ia

iiio

Ai a i ai a i i i i i o ia

(Altazor, canto VII: versos 64 y ss. Pag. 138)

Una vez liberado el lenguaje de su semanticidad y desplazada la discursividad, los futuristas, los dadaístas y los letristas continuaron la fragmentación del lenguaje llevándolo hasta su más absoluta atomización. La poesía concreta recogería los residuos resultantes y los restructuraría como nuevas formas poéticas haciendo *"uso de la grafía, de la letra y de la palabra como elementos objetuales y casi como organismos vivos, multiplicándolos, agrandándolos, invirtiéndolos, fragmentándolos y reconstruyendo con sus residuos toda una arquitectura tipográfica de signos materializados"*[676] .

[675] Curieses, Óscar. *Al horitaña de la montazonte. Procedimientos cubistas en Altazor de Vicente Huidobro*. Revista *Escritura e* Imagen, Vol. 4 (2008) I.E.S. Foundation Chicago, Madrid. Pp. 239-240.

[676] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El Arte Intermedia, convergencias y puntos de cruce*. 2003. Pág. 21.

La letra como elemento plástico adquiere mayor presencia a partir de principios del XX, como nos descubrieron los artistas de las vanguardias aplicando al signo atrevidas alteraciones que abrirían al arte hacia nuevos territorios. La fragmentación sería una de las técnicas esenciales de este nuevo lenguaje.

> Un signo escrito aislado podía agrandarse, reducirse, inclinarse, invertirse, multiplicarse o fragmentarse, y aproximar su ejercicio a las variaciones y operaciones de otros signos únicos, dando forma a estructuras de lenguaje, a construcciones, nada extrañas a una composición plástica.[677]

La deuda del uso del fragmento en la poesía experimental contemporánea con el concretismo y sus predecesores es saldada con el profundo reconocimiento que Bartolomé Ferrando les otorga en sus escritos de *poesía teórica* y conferencias:

> 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.[678]

---

[677] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El Arte Intermedia, convergencias y puntos de cruce*. 2003. Pág. 7.

[678] Ferrando, Bartolomé. Extraído de su conferencia-actuación en el Festival *Mil i una veus,* Auditorio CCCB, Barcelona, 4 de noviembre de 2006. [Escuchar la conferencia-actuación *14. Bartolomé Ferrando en mil i una veus* incluida en el DVD adjunto "Huellas sonoras"]

Ferrando ha aplicado estas indagaciones en la composición de sus piezas sonoras. Tras unas previas fragmentaciones del material base, rearticula los fragmentos obtenidos sometiéndolos a variadas alteraciones que dan lugar a la obra en sí, como podemos observar en su pieza sonora *Fuencisla*.

2.2.1.1. *Fuencisla*. Fragmentación sonora.

Fuencisla es una pieza fonética que Bartolomé Ferrando dedicó a la pintora segoviana Fuencisla Francis. Podemos considerarla un paradigma del uso creativo de la fragmentación del lenguaje, que se concreta en la descomposición del nombre de la artista. Los fragmentos resultantes son alterados mediante cambios de posición de sus letras (fragmentos de fragmentos), diversas transformaciones fonéticas y pertinaces repeticiones. Para Ferrando, la repetición de un fragmento supone un retorno a un mismo instante, un sostenimiento del intervalo temporal que contiene a ese fragmento, un anclaje en el momento que nos sitúa en el "aquí y ahora".

> 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.[679]

[Escuchar *Fuencisla* en el minuto 14:56 de 14. Bartolomé Ferrando en mil i una veus, en el DVD adjunto "Huellas Sonoras"]

[679] Ferrando, Bartolomé. Extraído de su conferencia-actuación en el Festival *Mil i una veus,* Auditorio CCCB, Barcelona, 4 de noviembre de 2006. [Escuchar la conferencia-actuación *14. Bartolomé Ferrando en mil iuna veus* incluida en el DVD adjunto "Huellas sonoras"]

2.2.1.2. *Fragmentos*. Fragmentación visual.

El fragmento multiplica el entorno ofreciendo una visión calidoscópica y presentando otra lectura de la realidad circundante. Bartolomé Ferrando realizó en 1993 una instalación titulada precisamente *Fragmentos*[680], en la que juega con fragmentos extraídos del mundo de la escritura; una densa superposición de espejos colgantes que fragmentan la imagen de escrituras proyectadas; espejos giróvagos que reflejan y proyectan los fragmentos recorriendo las paredes del espacio; fragmentos de escritura multilingüe bañando los cuerpos de los visitantes, sumando su vida a la de estos; el universo expresado con jirones de los diez mil idiomas de babel.

En un video realizado acerca de esta instalación, Bartolomé Ferrando incorpora un texto en el que nos revela parte de sus intenciones:

> "Con el pensamiento
> escribir con el pensamiento
> escribir imágenes
> pensar imágenes escritas
> fragmentar imágenes escritas
> pensar fragmentar imágenes escritas
> pensar fragmentar imágenes escritas con palabras que bailan en el pensamiento engranadas de algo
> engranadas en el espacio
> cruzadas con residuos de imágenes que bailan también en los repliegues de la vida
> palabras e imágenes que te tocan
> […]"

[Ver el video 20. *Fragmentos* en el DVD adjunto "Huellas Sonoras"]

[680] La instalación *Fragmentos*, fue inaugurada el 10 de Junio de 1993 en la Sala d'exposicions del Servei d'extensió universitària. Universitat de València.

Imagen de la instalación *Fragmentos*, Bartolomé Ferrando, 1993.

Fragmentos está construida desde la dispersión, y la acumulación de textos y voces independientes sumerge al espectador en una realidad renovada. Bartolomé Ferrando nos da otra pista en un texto a propósito de la obra fragmentaria y la *performance*:

> 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.[681]

Usar las palabras para trascenderlas, usar el pensamiento para llegar más allá de él mismo. La acumulación de fragmentos nos da una visión global y unitaria de la realidad original en función poética. No es una transformación de la realidad, sino la revelación de la auténtica realidad.

[681] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 62.

2.2.2. LA FRAGMENTACIÓN DE LA REALIDAD.

Con el término realidad, nos referimos más bien a la cotidianeidad, a los eventos de la vida más insignificantes que por lo general nos pasan desapercibidos. El interés artístico por estos sucesos ya lo expuso Antonin Artaud en sus escritos de 1926 cuando afirmó que "*el criterio de valor en arte residía en la conexión de éste con la vida, es decir, con todo aquello que sucedía y ocurría en el hecho cotidiano, incluyendo en ese todo a todas las demás artes*"[682].

Percibimos la realidad como un continuo espacio-temporal dotado de sentido de manera intrínseca, pero lo que de verdad llega hasta nuestros órganos sensoriales son fragmentos de la realidad que nuestro cerebro se encarga de recomponer. Nuestra mente ordena y rellena los huecos existentes entre esos fragmentos y crea una para-realidad con la suficiente lógica para poder funcionar con soltura dentro de la cotidianeidad. Se trata de una realidad personal y subjetiva, de una interpretación acomodaticia de la auténtica realidad que acaece fuera de nuestra mente.

> Las cosas nunca son lo que parecen ser; existe una realidad subyacente de la apariencia, verbal o visual, que manifiesta el rigor de la sugerencia a través de un cristal nuevo donde poder reflejar el mundo que se nos propone. Una especie de filtro que permite reducir el diámetro de la realidad para comprender mejor la esencia de las cosas.[683]

Esta comprensión de la esencia de las cosas surge, más allá del pensamiento y del lenguaje, de manera intuitiva con la observación atenta de cualquier ínfimo retazo de la realidad. La existencia de otras realidades

[682] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El Arte Intermedia, convergencias y puntos de cruce*. 2003. Pág. 15.

[683] Sou, Josep. *Bartolomé Ferrando. La fractura de los márgenes poéticos.*Prólogo al catálogo para la exposición de Bartolomé Ferrando "*Fòssils de veu".* Sala Rectorat i Consell Social de la Universitat Miguel Hernández, Elche, del 7 al 28 de febrero de 2008.

constituye un inagotable material para la creación artística, y la fragmentación de esas realidades se erige en la técnica ideal para hacerlas visibles.

> […] 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.[684]

La poética de Ferrando gira en torno al fenómeno de la fragmentación. Fragmentación del lenguaje por una parte y de la cotidianeidad por otra.

> Y si lo cotidiano contiene y expone generosamente las nociones de humor, juego, absurdo y fragmentariedad, la relación abierta de éste con la práctica artística provoca, por esa relación, una doble filtración y enriquecimiento. Y además, el contagio entre uno y otra multiplica y amplia la dimensión de ambos, confundiendo y extendiendo ambos territorios, claramente distantes en el arte clásico.[685]

Ferrando nos cuenta que ya en el teatro de Alfred Jarry y en el futurista, los pequeños sucesos devinieron en leit-motiv de las obras, desplazando los temas grandilocuentes y presuntamente trascendentales que habían dominado el medio hasta entonces. "*Cualquier insignificancia o detalle era capaz de convertirse en argumento alógico de una pieza, tras la emulsión de lo específico en el líquido en ebullición de los hechos reales. Un acontecimiento, un accidente, un suceso casual o una parte de éstos, proveía de factores suficientes capaces de sobrepasar el punto de partida de una obra, su germen. A veces, el desarrollo de ésta en escena no duraba más allá de unos pocos*

[684] Ferrando, Bartolomé. Extraído de su conferencia-actuación en el Festival *Mil i una veus,* Auditorio CCCB, Barcelona, 4 de noviembre de 2006. [Escuchar la conferencia-actuación *14. Bartolomé Ferrando en mil i una veus* ***i*ncluida** en el DVD adjunto "Huellas sonoras"]

[685] Ferrando, Bartolomé. *Sobre la ética en el arte de acción.* 2010. En disponibilidad web: http://textoavoltadaperformance.blogspot.com/2010/01/bartolome-ferrando-sobre-la-etica-en-el.html

minutos, casi tan poco como el suceso que la había originado, provocando una aproximación temporal a la escena causante".[686]

También el futurismo descubrió un mundo nuevo en la cotidianeidad, al posar su mirada sobre "*las menudencias y naderías, todo aquello que podía resultar trivial o fútil y hasta lo grotesco y extravagante"* [687] . Al extraer fragmentos de la realidad para incorporarlas a sus piezas, estaba fragmentando la existencia, aislando pedazos de vida que luego introducía descontextualizados en sus obras, en el teatro de variedades y en el café concierto.

Nos cuenta Bartolomé Ferrando que, tras el futurismo, el dadaísmo no se conformó con fragmentar la realidad sino que además devolvió estos fragmentos a la propia cotidianeidad: el poeta Philippe Soupault veía pasear sus poemas por la calle, y "*cuando los encontraba los saludaba".*

> El poeta preguntaba a los que pasaban: ¿sabe usted dónde vive el señor Philippe Soupault? Algunos se encogían de hombros y continuaban su camino; otros, amablemente intentaban informarle.
>
> Sorprendía a la gente con el fin de obligarla a tomar partido. Para eso detenía, entre dos paradas, haciendo sonar el timbre a un autobús y preguntaba a los viajeros la fecha de su nacimiento. Para eso, en un café, propone á los clientes intercambios en las consumiciones: un picón-granadina por un cuarto de Vichy, o un oporto por una limonada, igual que un día, pide prestado a un mendigo su sombrero y pide limosna en su lugar.[688]

El resultado de la fragmentación retornaba al mundo de manera imprevista. ¿De qué está compuesto un fragmento? De espacio, de tiempo y de materia. Al fragmentar la realidad obtenemos pedazos de espacio y de tiempo entrelazados, fragmentos de vida y de existencia a los que también podemos denominar intervalos.

---

[686] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El Arte Intermedia, convergencias y puntos de cruce*. 2003. Pág. 10.

[687] Ibídem, pág. 10.

[688] Ibídem, pág. 12. La fuente original de esta información es: Hugnet, G. La aventura Dadá. Madrid, Ed. Júcar, 1973, pág. 138-139.

2.2.3. EL INTERVALO.

Consideramos al intervalo como un tipo de fragmento particular, ya que hace referencia a una acotación espacial y/o temporal. Es un fragmento que, cuando contiene algo, es capaz de exprimirlo extrayendo su esencia hasta límites insospechados. El intervalo también puede ser un fragmento vacío, y entonces, a su valor como pausa, como silencio, como hueco o como espacio en blanco, se le añade la posibilidad de ser receptáculo de cualquier cosa. Intentaremos definir por separado las características del intervalo espacial y las del temporal, pero en las más de las ocasiones estos dos intervalos se presentan como uno, como un intervalo espacial-temporal. De hecho para la física moderna el espacio y el tiempo son una misma cosa, son inseparables.

2.2.3.1. El intervalo temporal.

Decía Kaprow:

> Para mí el tiempo es algo inmaterial. Me gusta usarlo en ese sentido. Puede ser utilizado de la misma forma que la pintura, la escayola o cualquier otro material existente en la naturaleza.[689]

Hacer perceptible el tiempo es uno de los más comunes empeños del arte de acción, y para Bartolomé Ferrando, esto se consigue con más intensidad cuando el tiempo "*se muestra y advierte de forma discontinua, fragmentaria, interrumpida; cuando se evita la exposición de lo narrativo; cuando no se relata ni se describe nada*".[690]

[689] Citado por Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El Arte Intermedia, convergencias y puntos de cruce*. 2003. Pág. 23. La fuente original es: Lucie Smith, E. *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid, Edic. Cátedra, 1981, pág. 400.

[690] Ferrando, Bartolomé. *De mi proceso de creación de performances*. 2010. En disponibilidad Web:
http://textoavoltadaperformance.blogspot.com/2010/01/de-mi-proceso-de-creacion-de.html

El intervalo temporal consiste en una acotación en el tiempo que atrapa y aísla los sucesos devenidos durante su duración. Se trata de una fragmentación del tiempo lineal semejante a la que se produce al secuenciar los planos de un film, que no dejan de ser fragmentos interválicos de tiempo que luego son recombinados para lograr una narración determinada.

Considerando al intervalo temporal como un recipiente del tiempo, podríamos distinguir dos tipos básicos: el "intervalo temporal lleno" y el "intervalo temporal vacío".

2.2.3.1.1. El intervalo temporal lleno.

Como de fácilmente se intuye, el intervalo temporal lleno contiene elementos, acciones y a veces también espacios, que se aíslan en su interior permitiendo una posterior manipulación artística.

Siguiendo el símil con los planos cinematográficos, fácilmente podemos observar en la planificación de cualquier película que las posibilidades de alteración y combinación de los intervalos temporales no parecen tener límites. Desde el plano-secuencia continuo que aparenta la película de Hitckoch *La soga*[691], donde el intervalo en el que transcurre el film coincide con el tiempo real, sin ninguna fragmentación más, hasta exitosos y fascinantes experimentos como *Memento*[692] de Christopher Nolan, donde los planos-fragmentos están montados en orden inverso, desde el final de la historia hasta su inicio.

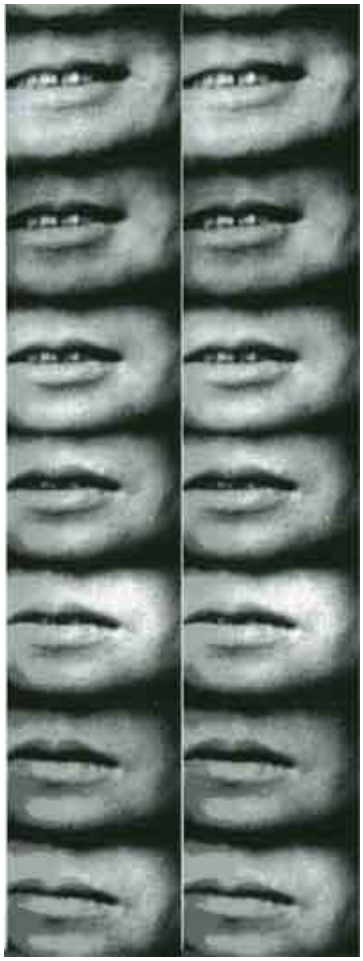
Todos los recursos aplicables al montaje de los planos cinematográficos son trasladables al campo artístico más puro. De hecho las más de las veces esas técnicas son inicialmente ideadas por artistas y luego son adoptadas por el medio fílmico.

La alteración de la duración de un intervalo es otra posibilidad que encontramos a menudo en cine y arte. Podemos citar en el cine comercial al director Sam Peckinpah, que revolucionó el cine de lo setenta con las

[691] Hitchcock, Alfred. *La soga*. Warner Brothers, EEUU, 1948.
[692] Nolan, Christopher. *Memento*. Summit Entertainment y Pathé, EEUU, 2000.

descarnadas ralentizaciones de determinados planos cargados de violencia. La ralentización produce un alargamiento del tiempo natural que, en el caso de Peckinpah, añade una carga poética a la crueldad de sus imágenes.

Esas alteraciones del tiempo interválico las encontramos un poco antes en alguna producción experimental. Mieko Shiomi, en su film de 1966, *Dissapearing music for face*, dilata el tiempo de un fragmento interválico al transformar un gesto que normalmente sucede en una fracción de segundo (la transición de unos labios sonrientes hasta la seriedad), en un evento que se extiende durante cerca de 10 minutos. Este intervalo fílmico no está ralentizado con medios tecnológicos como después haría Peckinpah con su película *Grupo Salvaje*[693] sino que es un plano continuo en el que el actor tarda realmente ese tiempo en cambiar la expresión de sus labios.



Mieko Shiomi, *Dissapearing music for face*, 1966.

[693] Peckinpah, Sam. *Grupo Salvaje (The wild Bunch)*, Warner Bros. Pictures, EEUU 1969.

Saltando a un medio más acorde con el terreno de nuestra tesis, Bartolomé Ferrando, dentro de la investigación sobre la alteración temporal del intervalo y basándose en las ideas de Shiomi, compuso su acción colectiva *La ventana* (*Cuadro de Gestos*), donde tras enmarcar espacialmente con una cuerda a varios voluntarios, les sugiere consecutivamente ciertas emociones para que adopten la expresión facial adecuada. De este modo condensa en un intervalo temporal relativamente corto (también en un intervalo espacial, el del cuadro) un gran número de cambios de expresión. En la fase preparatoria Ferrando seleccionó un buen número de fragmentos interválicos de las múltiples posibles expresiones que una persona es capaz de adoptar y, después, durante la acción, los ha secuenciado en un corto lapso de tiempo. El resultado es un ágil cuadro grupal en el que contemplamos una intensa e imprevisible secuencia de emociones no exenta de un curioso sentido del humor.

[Ver la acción *Cuadro de Gestos* en el minuto 47:24 del vídeo *Poéticas para unha vida*, en el DVD adjunto “Huellas Sonoras”.]

Cuadro de gestos, acción colectiva de Bartolomé Ferrando, 2009.

El intervalo temporal, al ser manipulado con otros recursos como pueden ser la repetición y la permutación, da la sensación de convertirse en un intervalo circular que fluye como una espiral volviendo siempre sobre sí mismo.

Encontramos aplicada esta técnica en interpretaciones como *Lo breve*[694]. En esa pieza sonora, Bartolomé Ferrando parte del intervalo temporal que contiene la declamación del refrán "*lo bueno si breve dos veces bueno*". Previamente a su presentación, fragmenta el lenguaje de este intervalo en palabras, sílabas, letras y fonemas. Esta atomización le proporciona el material con el que realizará la pieza, a lo largo de la cual permuta el orden de esos fragmentos transmitiendo la impresión de que en ningún momento se ha salido del intervalo temporal que contenía a la frase original. La repetición del intervalo fragmentado extiende a éste en el tiempo, aumenta su duración y con ello se multiplican las posibilidades de descubrir en él, o tras él, detalles y sentidos que en su tiempo y orden original probablemente no existían.

[Escuchar *Lo breve* en el minuto 15:55 de 24. *Poéticas para unha vida* en el DVD adjunto "Huellas sonoras"]

2.2.3.1.2. El intervalo temporal vacío.

Para Bartolomé Ferrando, el intervalo temporal, cuando está vacío, supone una pausa, un respiro que permite saborear con intensidad los sucesos que le preceden y también los que le siguen. Parte de este concepto le surge de las ideas que plasmara Gillo Dorfles en su libro *El intervalo perdido*[695], donde el autor se lamenta de la pérdida en nuestros tiempos de esos momentos tranquilos que nos permiten disfrutar con intensidad de los placeres de la vida. Se refiere Dorfles al arco de tiempo que nos permitía deambular sin prisas por un museo deleitándonos con la quieta contemplación de cada pintura, escuchar calmadamente una pieza de música, etc. La pausa que tradicionalmente

[694] Una descripción detallada de esta pieza se encuentra en el apartado 2.3.6.3. "*Lo breve",* fragmentación y permutación.

[695] Dorfles, Gillo. *El intervalo perdido*, Editorial Lumen, Barcelona, 1984. ISBN: 9788426411525

separaba un hecho artístico de otro, ha sido engullida por un incesante bombardeo de estímulos y una cierta normalización de la prisa, del ver y oír rápidamente sin tiempo para digerir.

> Dorfles decía que sería interesante que intentáramos vaciar un poco todo aquello, de manera que el que mira el cuadro pueda encontrarse con un espacio blanco, que no esté ocupado por la pintura, que permita situar el ojo en un punto neutral, o si no neutral, al menos más neutral que aquello que ha pintado el otro de un color.[696]

Con la serenidad que transmite su persona y su obra, Ferrando se ha convertido en el recuperador de ese intervalo extraviado.

La pausa es un elemento esencial de sus interpretaciones. Cuando realiza series de performances breves*,* inserta siempre las adecuadas pausas entre ellas, permitiendo que el espectador saboree lo ya visto y pueda preparar su atención para los siguientes eventos. Incluso en el transcurso de sus interpretaciones se mantiene atento a la aparición (¿azarosa?) del intervalo temporal vacío, como "c*uando Avelino y yo coincidimos en hacer una pausa… se produce una especie de ruptura del discurso pero al mismo tiempo es una llamada de atención muy poderosa"*[697]

Ferrando nos recuerda también que el intervalo silencioso es el responsable de la pulsión rítmica, pues el ritmo reside "*en el intervalo, en el vacío relativo de palabras o sonidos*".[698] Ese ritmo lo podemos apreciar en todas sus piezas en las que el sonido tiene una presencia relevante, desde *Sintaxis* hasta *Línea* sonora incluyendo por supuesto la ya comentada *Lo breve.*

[696] Ferrando, Bartolomé. Párrafo extraído de la entrevista con la que cerramos esta tesis, en elapartado 2.4.
[697] Ibídem.
[698] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 62

2.2.3.2. El Intervalo espacial.

El intervalo espacial es una acotación física. En ocasiones es un espacio concreto como pudiera ser el que se usa para realizar una acción, y otras veces es equivalente al hueco o al vacío, pero es un vacío significativo, transmisor de sensaciones e interpretado como un material más. El intervalo espacial es un espacio dotado de forma, limitado por unas determinadas fronteras y poseedor de un gran valor expresivo.

El intervalo espacial hace inteligible la frase de Buda "*la forma es vacío y el vacío mismo es forma*"[699], pues la forma del intervalo vacío coincide con el contorno de los objetos que lo limitan, todos los contornos son una frontera compartida.

> El intervalo temporal me parece importante, pero el intervalo espacial también. Es decir, la relación que se establece entre tu cuerpo y un objeto, como por ejemplo este libro: en la medida en que yo acerco mi mano al libro estoy creando esculturas, esculturas de espacio. Es un poco Oteiza, si quieres. Yo me acerco a algo y a medida que me acerco voy cambiando el intervalo espacial y me voy viendo como constructor de esculturas de aire.[700]

Este intervalo permite respirar a los objetos llenando de aire su entorno y dándoles espacio para colocar sus emociones. La pintura *sumi* japonesa es un estupendo ejemplo de cómo actúa: estas obras parecen estar inacabadas a causa de los grandes espacios en blanco que dejan, pero en realidad hacen un uso consciente de ellos. Los grandes vacíos se dejan a disposición del espectador para que él los complete con su mente o su corazón. Podemos apreciar esto en la pintura del maestro Taikō Josetsu y en casi todas las pertenecientes a la Dinastía Song. La niebla que oculta las montañas se convierte en una sugerencia para contemplarlas en su plenitud, al tiempo que llena de vida a los elementos que están en un primer plano.

---

[699] Siddhartha Gautama. *Sutra del corazón. En disponibilidad web:* http://es.wikisource.org/wiki/Sutra_del_Coraz%C3%B3n

[700] Ferrando, Bartolomé. Párrafo extraído de la entrevista a Bartolomé Ferrando con la que cerramos esta tesis (Apartado 2.4.).

Hombre cogiendo un pez gato, Taikō Josetsu, 1413.

Se trata de un mecanismo semejante al podemos observar en el "*coup de dés"* de Mallarmé (1897), en aquellos apabullantes espacios en blanco de sus páginas que aportarían el aliento vital de toda la poesía experimental posterior. Esos vacíos son intervalos espaciales, pero como veremos al tratar los intervalos espaciales-temporales, se convierten en intervalos temporales en el momento de ser leídos.

También, como nos recuerda Ferrando, el intervalo espacial como vacío formal es un elemento clave en la obra del influyente escultor Jorge Oteiza. Lo que hace interesante a este tipo de intervalo no es sólo lo que contiene (el vacío como material), sino lo que podría contener, pues 1) actúa como

recipiente de todo lo tangible e intangible y 2) permite ver a su través, como si se tratara de una ventana.

El intervalo espacial es particularmente importante para aquellas acciones poéticas más físicas, como pueden ser las *performances,* en las cuales deviene en un elemento tan importante como el propio cuerpo del performer, llegando a confundirse con él.

> Un espacio que puede quedar materialmente definido tanto por el movimiento del performer, como por la iluminación producida por un foco emisor cualquiera, o por el conjunto de elementos objetuales combinados que intervienen en la acción misma.[701]

El cuerpo del performer debe estar inmerso en la acción, tiene que ser parte consustancial de ella. Con sus movimientos (efectuados a lo largo de determinados intervalos temporales) y, modifica las dimensiones y la situación física del intervalo espacial. Estas alteraciones también se hacen perceptibles mediante un uso idóneo de la iluminación y de la disposición del material que interviene en la acción.

Cuando Bartolomé Ferrando interpreta su acción colectiva *Cuadro de gestos*, crea un intervalo espacial (el cuadro limitado por cuatro cuerdas y cuatro esquinas de madera) en el que se desarrollan los sucesos centrales. En *Línea sonora* una nueva cuerda, esta vez extendida longitudinalmente, se convierte en el intervalo sobre el que realizará la acción. En *Territorio sonoro*, son las hierbas que deja caer en el suelo las que determinan ese intervalo.

Los límites que contienen a esos intervalos definen nuevos intervalos más allá de ellos. Particularmente importante es el generado con el espacio donde se sitúan los espectadores. Hay ocasiones en que el intervalo de la acción se dilata para incluir el intervalo del público, de esa manera se logra una participación más activa de éste.

---

[701] Ferrando, Bartolomé. *La performance. Su creación. Elementos.* Artículo editado en la red, Junio de 2003. En disponibilidad web:
http://www.bferrando.net/bitacora/index.php?p=6&more=1&page=1

2.2.3.3. El Intervalo espacial-temporal.

El tiempo y el espacio son inseparables, y esto se refleja de forma obvia o sutil en las características de todo intervalo. Como hemos mencionado antes acerca de la obra clave de Mallarmé, un intervalo espacial contenido en un texto o en una imagen, es a la vez un intervalo temporal, pues tanto su contemplación o lectura silenciosa como su declamación, requieren del paso del tiempo para realizarse. Así pues, los espacios en blanco de las páginas de texto (incluso los huecos entre las palabras) constituyen intervalos espacio-temporales, como también lo son las zonas inacabadas que encontramos en la pintura *sumi* japonesa.

El intervalo espacial-temporal vacío es equivalente a una pausa visual y sonora al tiempo. Su mínima expresión en el medio escrito puede ser el espacio que separa una palabra de otra y el que se sitúa entre dos párrafos, aunque también podría serlo el micro-espacio existente entre las letras. En el medio poético estos espacios se dilatan para dotar de una rítmica especial a los versos, y desde Mallarmé se les ha otorgado un valor similar al del texto. Los futuristas lo utilizaron para situar expresivamente sus *palabras en libertad*, para los creacionistas era el sitio donde todo nacía, en la poesía concreta esos huecos colaboran en la construcción estructural de sus obras, en el movimiento fluxus ese intervalo vacío llega a convertirse en arte sin necesidad de ningún aditamento más, etc.

Como Bartolomé Ferrando nos explica, sus propios escritos poéticos están salpicados de esos intervalos vacíos o pausas que permiten a los versos vivir en plenitud:

.

> Es esa defensa de la pausa, porque si dices por ejemplo, [lee en la página 66 de *Soledad magnética*] "*tristeza que ha fermentado disuelta en tristeza*", es una cosa. Pero si dices:
>
> "*Tristeza*
>
> *que ha fermentado*

disuelta en

tristeza"

…entonces es otra cosa. Es como si le dieras tiempo a la fermentación.[702]

Pero cuando más perceptible se hace el espacio-tiempo, es cuando el intervalo se fragmenta, "*cuando éste se muestra y advierte de forma discontinua, fragmentaria, interrumpida; cuando se evita la exposición de lo narrativo; cuando no se relata ni se describe nada*"[703]. Para Bartolomé Ferrando se trata de articular esos fragmentos interválicos, en principio carentes de sentido, de manera que acaben generándolo.

La fragmentación de la realidad en intervalos espacial-temporales llena de posibilidades la creación poética experimental. Los fragmentos resultantes se convierten en los ladrillos con los que construir las piezas mediante la repetición, la alteración, la reordenación organizada o azarosa, ocultación, etc., al estar compuestos por espacio y por tiempo, se puede mantener un factor intacto alterando el otro y viceversa, así como entremezclarlos, superponerlos, etc., es decir que se les puede aplicar la casi totalidad de las técnicas de composición que tiene a su disposición el artista.

Prácticamente en cualquiera de las obras de la Poesía Experimental, encontramos implícito este concepto, con lo que se convierte en una eficaz herramienta de composición y análisis que permite desvelar los entresijos las piezas. Por ejemplo, Bartolomé Ferrando, en su pieza *Cuadro de gestos,* utiliza el intervalo espacial-temporal al acotar el espacio de la acción y al desarrollar ésta mediante una serie de fragmentos interválicos temporales (la secuencia de gestos).

[702] Palabras extraídas de la entrevista a Bartolomé Ferrando con la que cerramos esta tesis (Apartado 2.4.).
[703] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *La performance. Su creación.* Edición digital.

La idea del uso del fragmento y del intervalo se ha desarrollado en occidente durante el siglo XX a través de las vanguardias artísticas pero, como veremos a continuación, es un concepto anclado en la cultura oriental desde hace muchos siglos: en la filosofía india en primera instancia y después en el desarrollo del Zen desde China a Japón. Veamos las relaciones y coincidencias entre el concepto occidental y su análogo en el Zen.

2.2.4. EL FRAGMENTO Y EL ZEN.

> Ver tu naturaleza es Zen… No pensar en nada es Zen… Todo lo que haces es Zen.[704]

Si el fragmento del que hablamos es una porción de la realidad sobre la que prestamos toda nuestra atención hasta que surge la experiencia artística, el Zen tiene mucho que decir sobre ello, pues su técnica básica consiste en la concentración en el "aquí y ahora" con el objetivo de conseguir esa iluminación que es la budeidad. En cierto modo existe una similitud entre la budeidad y el arte que surge de la fragmentación, pues ambas experiencias vitales están a la vista, delante de nosotros, pero sólo mediante un salto de conciencia somos capaces de apreciarlas.

> El Zen es una filosofía profunda de la cual no podemos obtener su esencia tan sólo a través del pensamiento. Más allá de éste, la suprema sabiduría puede descubrirse mediante la práctica de esta filosofía que se convierte así en una poderosa fuerza motriz, en un arte de vivir, en una manera de ser.[705]

Pese a que usaremos el lenguaje para describirlo, debemos tener en cuenta que el Zen no puede enmarcarse en un concepto, se trata de una experiencia personal que debe ser practicada para alcanzar su comprensión. Se trata de sobrepasar, con esa práctica, todas las contradicciones, todas las formas del pensamiento.[706] Algo semejante sucede en la Poesía experimental, sobre todo en la más cercana a la *performance*: una descripción de ella es sólo una secuencia de palabras, la verdadera experiencia surge de su aprehensión

[704] Bodhidharma. *Enseñanzas Zen.* Editorial Kairós, Barcelona 2005. Pág. 15.
[705] Deshimaru, Taisen. *Zen verdadero*. Editorial Kairós, Barcelona 2001. Pág. 16.
[706] Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen*. Editorial Kairós, Barcelona 2005. Pág. 22

con todos los sentidos, dejando que todas las células de nuestro cuerpo se empapen de ella.

La influencia del Zen en la Poesía Experimental es notoria y en muchos casos confesa, pero también consideramos que muchos de sus paralelismos son coincidencias debidas a que las dos artes realizan sus investigaciones sobre el terreno común de la parte inexplorada de la conciencia.

2.2.4.1. Poesía Experimental y Zen.

Desde mediados del XX, la divulgación de la filosofía del Budismo Zen por parte de eruditos como Daisetz T. Suzuki o maestros llegados de Japón como Taisen Deshimaru, nos ha permitido conocer de primera mano sus características conceptuales y técnicas ejerciendo una sutil influencia en la cultura occidental y contribuyendo a moldear una importante fracción de nuestro arte experimental.

Así, encontraremos huellas del Zen en personajes como John Cage, en el movimiento Fluxus, en el grupo español Zaj y en la mayoría de artistas que, como Bartolomé Ferrando, practican o rozan un arte que se ancla en los sucesos del momento y observa las cosas "inútiles" hasta hacerlas florecer.

> El Zen es como un agua fresca y pura.[707]

La relación comienza con la batalla común por conseguir liberarse de la tiranía del lenguaje, de la palabra anquilosante y constrictiva. De hecho el Zen, aunque tiene su origen en el budismo imaginativo y especulativo indio, adquirió su forma al incorporar a éste el sentido práctico y cotidiano de la cultura china, más proclive a sentir la experiencia que a hablar de ella con farragosos discursos.[708]

[707] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *Zen verdadero*. 2001. Pág. 103.
[708] Suzuki, Daisetz T. *Budismo Zen*. Editorial Kairós, Barcelona 2003. Pp. 61-67.

> Pero la palabra es un material rebelde. Mientras las palabras se mantienen bajo nuestro control, todo va bien, pero en ocasiones somos demasiado propensos a dejarnos dominar por ellas, y cuando las palabras nos esclavizan nos convertimos en unos perfectos estúpidos.[709]

Este texto podría estar firmado por cualquiera de los artistas que, como Mallarmé, Marinetti, Ball o el mismo Ferrando, han hecho de la transgresión del lenguaje poético su principal leit motiv, pero pertenece al autor japonés Daisetz T. Suzuki, el gran responsable de la introducción de las ideas Zen en occidente, y nos sugiere que el Zen y la poesía experimental exploraron dos rutas paralelas con el fin de hollar los universos que la palabra mantenía ocultos.

La tradición atribuye la fundación del Zen a Bodhidharma (conocido como Tamo en China y como Daruna en Japón), un monje que llegó a China desde la India en el siglo VI. Pero la forma del Zen, tal y como la conocemos actualmente, se desarrolló 100 o 150 años después de la mano de Hui Neng (también conocido como Wei-Lang o Yeno). El budismo fue conformado por la mente india, "*dotada de fecunda imaginación y de prodigiosa capacidad para la especulación"*[710]. Cuando esta filosofía india recaló en China de la mano de Bodhidharma, incorporó las creencias y las prácticas taoístas, las enseñanzas de Confucio y la conciencia práctica de su cultura, transformándose así en la forma Zen del Budismo que posteriormente impregnaría toda la cultura y el arte japonés.

La práctica del Zen aspira a alcanzar la vivencia continua del "*aquí y ahora*"[711], un especial estado de budeidad[712] o de comunión con el universo al que los monjes denominan *satori*. Para ello el Zen desarrolló unas técnicas

---

[709] Opus cit. Suzuki, Daisetz T. *Budismo Zen*. 2003. Pp. 61-62.

[710] Ibídem, pg. 62.

[711] "*Aquí y ahora significa estar enteramente en lo que se hace y no pensar en el pasado o en el futuro, olvidando el instante presente."* Opus cit. Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen*. 2005.

[712] "*La única condición necesaria para la budeidad es el conocimiento* completo". Opus cit. Bodhidharma. *Enseñanzas Zen*. 2005.

muy depuradas destinadas a liberar a la mente de pensamientos, emociones inútiles y deseos egoístas. Las tres principales técnicas utilizadas son el *Zazen* (meditación sentada), el *Mondo* y el *Koan*.

El haiku, una forma poética japonesa poderosamente influida por esta filosofía, y caracterizado formalmente por ser un paradigma de la brevedad, ha tenido también un peso considerable en el desarrollo de toda la poesía occidental del siglo XX.

Resumiremos en cuatro puntos las principales coincidencias entre la Poesía Experimental y la filosofía Zen:

1) Vacío. El vacío lo contiene todo, pues todo cabe en él. El vacío es un silencio donde todo sonido es posible, un papel donde todo puede ser leído, un intervalo donde todo es posible. El concepto budista del vacío (*sunyata* o *ku*) se refiere a la ausencia de existencia de todos los fenómenos, algo que paradójicamente implica su existencia. Es el lugar donde se encuentra la auténtica realidad de la vida y, por tanto del arte. *Ku* es la existencia sin substancia, donde todos los fenómenos del universo son relativos y dependen de otros fenómenos. Por eso este concepto engloba también los tres puntos siguientes.
2) Fragmentos de cotidianeidad. Un significativo sector de la Poesía Experimental basa su quehacer en la realidad del día a día, en fragmentos de existencia que identifica con su experiencia artística. El Zen, anclado en la vida cotidiana, pretende instalarse en esos instantes cambiantes en los que lo único que permanece es precisamente el cambio.
3) La falta de intención. La no intencionalidad y la aceptación es otro concepto procedente del Zen y asimilado por gran parte de la Poesía Experimental, que lo aplica en sus técnicas de composición y creación (azar, permutación, aleatoriedad). Como dice el Dr. Suzuki,

"*el Zen trata de conseguir que aceptes las cosas y, cuando las hayas aceptado, sueltes una sonora carcajada*"[713]

4) Lenguaje. La Poesía Experimental desemantizó el lenguaje, independizó los signos escritos y sonoros de su significado semántico. El Zen usa el lenguaje de modo aparentemente absurdo y paradójico como técnica para alcanzar la budeidad. Los mondos y los koan legados por sus maestros son dos magníficas muestras de su creatividad. También el haiku, una forma poética imbuida de espíritu zen ha marcado la poesía de nuestros tiempos.

2.2.4.2. El vacío.

Caligrafía del *Enso*, el símbolo zen del vacío. Kanjuro Shibata, 2000.

El vacío no es solamente nada, es todo lo que existe.[714]

[713] Opus cit. Suzuki, Daisetz T. *Budismo Zen*. 2003. Pg. 67.

[714] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *Zen verdadero*. 2001. Pág. 235.

El Zen intenta superar la dualidad de nuestro mundo afirmando que todo es Vacío, y que la forma de acceder a él es limpiando la mente: 1) trascendiendo la artificiosidad del lenguaje y del pensamiento, 2) anclando la mente en el "aquí y ahora", en las cosas cotidianas, y 3) mediante la aceptación de todos los sucesos de la vida con la conciencia de que lo hermoso y lo feo, o lo bueno y lo malo, son la misma cosa y no se debe interponer intencionalidad o prejuicios en nuestras acciones.

El vacío también lo podemos identificar (claro está que de manera superficial si nos atenemos estrictamente a la filosofía zen) con el silencio (tal como lo puede usar John Cage o Augusto do Campos), con los espacios en blanco del papel (desde Mallarmé hasta Bartolomé Ferrando pasando por las pinturas blancas de Robert Rauschenberg), con los huecos entre las palabras, tanto escritas como habladas que dan ritmo a las composiciones (el uso extremo de estos vacíos mediante su estructuración dio lugar a la poesía concreta), y con los nimios instantes y jirones de vida que nos pasan a menudo desapercibidos a causa de su presunta inutilidad (los *ready made* de Marcel Duchamp, las acciones de Fluxus, Zaj, Bartolomé Ferrando, etc.).

> Para cualquier poema fonético o sonoro, importa mucho la pulsión rítmica. Y 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.[715]

El vacío también es la pausa, un uso del tiempo que siempre reclama la atención del espectador al sugerir una intensificación posterior de la acción. La pausa es un abismo entre dos eventos que se llena por sí solo de sentido, la

[715] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 62.

pausa *"detiene un discurso y lo reabre en otra dirección"*[716], la pausa "*es un tiempo móvil y blanco, en el que potencialmente todo ocurre"*[717].

La vida actual está llena de ruidos que nos impiden captar el silencio, pero éste es precisamente el elemento que da sentido a los sonidos al servir de contraste con ellos.

El sonido del silencio puede llegar a ser atronador, como se nos relata en el capítulo 9 del *Sutra de Vimalakarti Nirdesa* titulado *La puerta del dharma de la no dualidad*. En él, el *bodhisattva* Manjusri, enviado por el propio Buda en busca del filósofo Vimalakarti, establece con éste una conversación sobre lo que significa la doctrina de la no-dualidad. Tras exponer su opinión sobre el tema el buen número de *bodhisattvas* que les rodeaban, le tocó el turno al propio Manjusri que respondió así:

"Buenos señores, todos ustedes han hablado bien. Sin embargo, todas sus explicaciones en sí mismas son dualísticas. No conocer ninguna enseñanza, no expresar nada, no decir nada, no explicar nada, no anunciar nada, no indicar nada, y no designar nada – esa es la entrada en la no-dualidad".

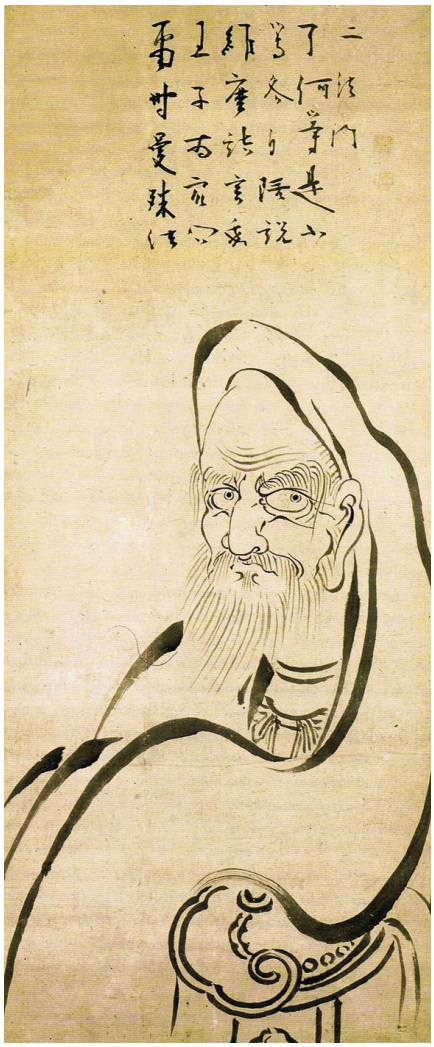
Y, dirigiéndose a Vimalakarti, Manjusri añadió:

"*Todos nosotros hemos dado nuestras propias enseñanzas, noble señor. Ahora, puede usted aclarar la enseñanza de la entrada en el principio de la no-dualidad".*

Vimalakarti, que había estado callado hasta ese momento, siguió sin pronunciar palabra, mantuvo un profundo silencio no diciendo nada en absoluto. Manjusri replicó:

"*¡Excelente! ¡Excelente, noble señor! Esta es de hecho la entrada en la no-dualidad de los bodhisattvas. Aquí no hay utilidad para las sílabas, sonidos e ideas*".[718]

[716] Ibídem, pág. 33.
[717] Ibídem, Pág. 33.
[718] Suzuki, Daisetz T. *Manual de Budismo Zen.* Editorial Kier, Buenos Aires 2003.



Vimalakirti, por Hakuin Ekaku (1686-1689). Minneapolis Museum of Art.

Según el Zen, "*el silencio es nuestra naturaleza profunda*"[719], pero Deshimaru también dice que "*la música del Zen es la música natural; el canto del pájaro, el viento de los pinos, el murmullo del río, las voces de los niños…*" [720] Las contradicciones son habituales en el Zen, que aspira a superarlas a través de su uso indiscriminado.

Para el Zen, el vacío incluye tanto el silencio como los ruidos, pues todo es *ku* (vacío). El silencio es *ku* como también lo son las manchas de tinta sobre el papel, las palabras, todas las cosas que existen e incluso las que no existen. Cuando comprendemos esto, cuando evitamos toda diferenciación y nuestra

[719] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen*. 2005. Pág. 33.
[720] Ibídem, pág. 49

mente está vacía, "*es cuando surge la intuición verdadera, más allá de la negación y la afirmación*"[721]. De este modo lo expresó el mismo Buda:

> Aquí, ¡Oh! Sariputra, la forma es vacío
> y el vacío mismo es forma;
> el vacío no se diferencia de la forma,
> la forma no se diferencia del vacío;
> todo lo que es forma, es vacío;
> todo lo que es vacío, es forma;[722]

El vacío del zen es un concepto complejo que apenas podemos intuir usando el lenguaje de forma convencional y cuyo entendimiento equivale a alcanzar el *satori* (iluminación). Según los grandes maestros, sólo practicando *zazen* y apoyándolo con el estudio de los *sutras, mondos y koans* se puede alcanzar su verdadera comprensión. Es muy probable que también el arte (y dentro de él la Poesía Experimental), con otro tipo de recursos, consiga acceder al tipo de conciencia capaz de sentirlo y vivirlo.

> En el vacío no hay ojo, ni oreja, ni nariz, ni lengua, ni cuerpo, ni mente; no hay forma, ni gusto, ni sonido, ni color, ni tacto, ni objeto, ni saber, ni ignorancia; ni ilusión, ni victoria sobre la ilusión; ni deseo, ni extinción de los deseos,; ni apego, ni extinción del apego; ni ser, ni cesación del ser; ni nacimiento, ni extinción del nacimiento; ni edad, ni muerte, ni cese de la vejez y la muerte.[723]
>
> .

[721] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *Zen verdadero*. 2001. Pág. 124.

[722] Siddhartha Gautama. *Sutra del corazón. En disponibilidad web:* http://es.wikisource.org/wiki/Sutra_del_Coraz%C3%B3n

[723] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *Zen verdadero*. 2001. Pág. 46. (Cita del *Maha Hannya Haramita Shingyo*, el principal Sutra del budismo y del Zen, el *Sutra* del "Corazón de la perfección en la sabiduría")

2.2.4.3. El fragmento y la cotidianeidad.

Hablar del fragmento es hablar del instante, de la eternidad y de la totalidad de la existencia, conceptos fundamentales que hallamos contenidos en la filosofía Zen, para la cual, cuando vives todo como un instante eterno, comienzas a vivir.

> Si nos concentramos sin cesar en el instante presente, en la sucesión de esos instantes, hasta la muerte, nuestra vida entera se concentra, y es vivida. Si vivimos por el contrario en el pensamiento, ya sea en el pasado, o en el futuro, no podremos asir "lo real" y nuestra vida no es vivida "realmente".[724]

La técnica oriental para instalarse en el instante presente es observar los pensamientos sin aferrarse a ellos hasta que dejan de aparecer, y este procedimiento de concentración es adoptado también por numerosos artistas de la *performance* como el propio Bartolomé Ferrando que, como nos cuenta en su libro *El arte de la performance*, lo usa para tomar consciencia del propio ritmo interno y de la latencia personal que le sitúa en el aquí y ahora.

> …intento evitar así que un recuerdo cualquiera o un proyecto mental determinado ocupen el instante presente. La experiencia transcurre en ese hueco, en esa pausa relativa…[725]

El presente está compuesto por una serie infinita de fragmentos, de instantes consecutivos que nuestro cerebro relaciona con conceptos temporales de causalidad con el fin de construir el todo vivencial de nuestro ego. Percibimos la vida como un continuo del espacio-tiempo en el cual los recuerdos del pasado y las expectativas del futuro condicionan el sentido de nuestro presente. La consecuencia es que hemos perdido nuestra capacidad para disfrutar de la sorpresa permanente que contiene el instante. La

[724] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *Zen verdadero*. 2001. Pág. 21.

[725] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 29.

observación atenta de los fragmentos de la cotidianeidad, anclando la conciencia en la eternidad de un instante, supone un aire fresco para la realidad anquilosada, y nos permite que ésta renazca plena de vida y energía.

> 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. 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.[726]

El empleo del fragmento en el arte es habitual en las disciplinas que recurren a los detalles de las escenas para transmitir diferentes ideas. Sin embargo el fragmento que nos interesa carece de una continuidad lógica, y precisa anclarse en el instante absoluto de la cotidianeidad entrando en íntima relación con la existencia, y haciendo que toda la realidad se refleje en las pequeñas cosas que nos rodean, pues cuando estas son comprendidas, se nos aparecen como algo más que sí mismas. Esto sólo se consigue alejándose de la artificiosidad y complejidad de la superficie de la vida. Es decir, tomando la vida desde adentro en lugar de hacerlo desde afuera.

> La vida, en sí misma, es bastante simple, pero al ser contemplada por el intelecto analizador puede ofrecer inigualables complejidades.[727]

La solución del Zen es "*concentrarse en cada instante de la vida cotidiana"*[728]*,* acceder a esa simplicidad evitando las grandilocuencias y los bloqueos de la discursividad, observándolo todo con la máxima concentración y saboreando los más nimios instantes de vida sin complicarlos

[726] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 61. *La cita en cursiva es de Barthes, Roland. *Le grain de la voix*. Éditions du Seuil, Paris, 1981. p. 198.

[727] Opus cit. Suzuki, Daisetz T. *Budismo Zen*. 2003. Pág. 84.

[728] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen*. 2005. Pág. 45.

innecesariamente. Esta sugerencia acerca de la importancia de lo insignificante la encontramos en los siguientes versos de uno de los antiguos “maestros de té”:

> A quienes sólo anhelan que florezcan los cerezos,
> ¡cómo me gustaría enseñarles la primavera
> que brilla desde un trozo de verdor
> en la aldea de montaña cubierta por la nieve![729]

Para el maestro Zen, como para los artistas que investigan esos fragmentos de existencia, ese trozo verde es en sí mismo la vida, y en la misma medida que lo es cuando todo el campo se encuentra tapizado de flores y verdor.[730] La auténtica poesía de lo cotidiano usa fragmentos extraídos de mundos reales, pero habitualmente ocultos por la convención, para reconstruir la vida.

Una característica del Zen es el posicionamiento de la mente en el aquí y ahora, en el presente absoluto carente de pasado y de futuro, en la vida pura ajena al sentido lineal del tiempo que domina nuestra mente. Esto es lo que sucede al aislar un fragmento de la existencia y fijar nuestra atención en su esencia: acotamos el flujo del tiempo a un momento infinitesimal que, prolongándose como un presente continuo, nos descubre un sentido de la conciencia y la creatividad absolutamente novedoso e intensificador la experiencia vivida.

> La fragmentación de la linealidad temporal aboca a la percepción de un vacío, y es precisamente la vivencia de esa experiencia de hueco, de

[729] Fujiwara Iyetaka (1158-1237). Citado por Opus cit. Suzuki, Daisetz T. *Budismo Zen*. 2003. Pág. 86.
[730] Ibídem, pág. 87.

paréntesis, la que produce mayor capacidad de libertad y operatividad creativa.[731]

Esta creatividad es una constante en la vida cotidiana de los grandes maestros Zen, que fijando su mente constantemente en el "aquí y ahora", convierten su vida en arte sintiéndose libres de dar diferentes respuestas (incluso contradictorias) a un mismo suceso.[732]

Señalaremos aquí como un pequeño inciso el paralelismo existente con artistas como Marcel Duchamp, Joseph Beuys o Robert Filliou, para los cuales el arte era un suceso inseparable de la vida. Los tres artistas mantuvieron posiciones cercanas a los planteamientos de Fluxus, llegando los dos últimos a estar adheridos a este movimiento. Para Fluxus la cotidianeidad era una fuente inagotable de inspiración, para aprehenderla sólo había que pararse y mirar.

> El terreno de la plástica se abre en Fluxus acogiendo en su interior cualquier tipo de objeto o composición: un instrumento musical podía combinarse con útiles de deshecho; cajas impresas, equivalentes a las utilizadas por el consumo de alimentos se ofrecían al mercado conteniendo sal; […] una serie de fotografías realizadas en el mismo lugar o emplazamiento mostraban, como únicas variantes, los vehículos y las personas que a diferentes horas del día recorrían el espacio en cuestión; algunos utensilios domésticos se exhibían suspendidos mediante alambre en el exterior de un lienzo pintado de un sólo color; […] collages; estructuras objetuales confeccionadas en base a la utilización de desperdicios; cajas-libro y libros de artista que, entre la escritura y la plástica, exponían múltiples variantes poético-heterogéneas de elementos mínimos e insignificantes; […] diversos productos híbridos en dos y tres dimensiones, que cabalgaban entre la poesía, la pintura, la escultura y la música.[733]

[731] Opus cit. Ferrando Colom, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. 2.000. Pág. 186.
[732] Opus cit. Suzuki, Daisetz T. *Budismo Zen*. 2003. Pág. 49.
[733] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El Arte Intermedia, convergencias y puntos de cruce*. 2003. Pág. 33.

El Zen tampoco puede separarse de la vida, y el gran maestro Dogen consagró un capítulo de su libro *Shobogenzo*, a detallar el modo en que hay que vivir la cotidianeidad en todos sus aspectos: la manera de levantarse, de tomar un baño, de ir al retrete, de hacer las comidas, el trabajo, las relaciones con los demás, etc. Según dice Dogen, "*debemos pensar en el cepillo de dientes como si fuera la vida de Buda*"[734]. Este es el tipo de concentración que nos parece observar en aquellos grandes artistas (especialmente los que practican alguna modalidad de *performance*) que abordan la vida y el arte con espíritu profundo y delicado, anclando su mente en el instante.

Bartolomé Ferrando, en su libro *El arte de la performance* nos muestra una serie de prácticas destinadas a facilitar la percepción del instante. Unos ejercicios que guardan similitudes con ciertos procedimientos del Zen como puede ser el uso del *koan*, donde los discípulos pasan un largo tiempo (días, semanas, meses o incluso años) masticando interiormente el *koan* propuesto por el maestro, una especie de acertijo cuya resolución es el *satori* o iluminación, que implica la vida en el "aquí y ahora".

> Un segundo ejercicio que pongo en práctica con frecuencia y que, es capaz, igualmente, de facilitar la detención del proceso de pensamiento, consiste en la repetición de un gesto cualquiera, de un acto simple, elegido libremente por el performer. Un ejemplo de ello podría ser el hecho de golpear repetidamente con la mano un objeto, o sacar algo de una bolsa o cartera para volverlo a colocar después en el lugar de origen. Por la repetición, el tiempo se percibe suspendido, enganchado a sí mismo; y al concentrarse en esa repetición, el sujeto vuelve a habitar de nuevo una forma circular de comportamiento, discontinua y densa, generadora de un vacío relativo central, abierto a una temporalidad diferente.
>
> Tomar consciencia del tiempo subjetivo es habitar en lo inmediato. Es situarse en el instante, alejado como decía, de toda proyección y de todo recuerdo. John Cage afirmaba que *eliminando la intención, la consciencia*

[734] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *Zen verdadero*. 2001. Pág. 226.

aumentaba[735], Tomar consciencia del tiempo exige sentir y prestar atención al proceso desde tu posición simultánea de observador y de objeto observado. [736]

Bartolomé Ferrando referencia estas experiencias con el concepto de los *microtiempos*, una idea de Nicolás Schöffer que pretende "*penetrar en las estructuras íntimas del material tiempo"* [737] a través de la percepción de fracciones reducidas o mínimas de tiempo. Resulta evidente el paralelismo de los *microtiempos* con el "instante eterno" que pretende vivir el Zen.

La vida, como el arte, se desarrolla a través de la materia, del espacio y del tiempo. Pese a que la ciencia tradicionalmente ha separado estos conceptos con el fin de facilitar su análisis, para el budismo todos ellos son *vacío*, y por tanto son la misma cosa, una unidad inseparable que, conscientes de la relevancia de vivir y hacer vivir el momento, recuperaron Marcel Duchamp, Joseph Beuys y Robert Filliou.

> Uno de los límites del espacio es la nada y el otro el infinito. Ambos están más allá del límite y, en consecuencia, son uno. La nada es infinito y el infinito es la nada. Esto también se aplica al tiempo. El presente absoluto es eternidad y la eternidad es el presente absoluto.[738]

La filosofía Zen ya hizo suyos los instantes atomizados de la cotidianeidad viviendo intensamente en las pequeñas cosas sin importancia que acaecen a cada momento. De hecho, como nos recuerda Bartolomé Ferrando, "*la práctica zen precisa de la experiencia cotidiana, del hecho cotidiano para su existencia, pero, además, no sería nada sin ella*"[739].

Desde mitad del siglo XX, el Zen ha marcado poderosamente la dirección del arte occidental influyendo en artistas como John Cage, en el

[735] Kostelanetz, R. *Conversations avec Cage*. Edit. Des Syrtes. Paris, 2000. Pág. 291.

[736] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pp. 29-30.

[737] Schöffer, Nicolás. *Le nouvel esprit artistique.* Edit. Denöel, Paris, 1970. Pág. 158.

[738] Suzuki, Daisetz T. *El ámbito del zen.* Editorial Kairós, Barcelona 1999. Pág. 91.

[739] Opus cit. Ferrando Colom, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. 2.000. Pág. 187.

movimiento Fluxus, el grupo Zaj y en la multitud de artistas que, como nuestros más cercanos y contemporáneos Bartolomé Ferrando o Josep Sou, practican o rozan un accionismo que se ancla en los sucesos del momento y observa las cosas "inútiles" hasta hacerlas florecer.

A propósito de una obra de Zaj que John Cage contempló en los *Encuentros de Barcelona* de 1972, el compositor americano realizó una declaración que describe muy bien la relación entre su visión del arte y el budismo zen:

> Lo que hicieron con aquellas catorce sillas -continúa Cage- fue muy interesante; bien, pues repitieron la acción catorce veces. Es una situación en la que se puede encontrar cualquiera varias veces al día en un supermercado, por ejemplo, donde fácilmente se pueden ver catorce botes de sopa de tomate; entonces tiene usted que encontrar algún modo de aplicar y mantener viva su imaginación. Esto se puede hacer fácilmente dándose cuenta uno de que la luz y la sombra de cada bote de tomate es diferente: no puede ser la misma…, porque cada cosa, ya sea un ser humano, una roca o un bote de sopa, es Buda.[740]

También Josep Sou se expresa en términos que aluden a ese tipo de conciencia:

> Se trata de caminar contra la rutina, contra la interpretación plana de lo vivido y que todavía queda por vivir, hasta que se alcanza lo mejor de la experiencia artística en cada uno de los fragmentos de vida.[741]

Esta experiencia de la cotidianeidad une arte y vida poniendo en valor cualquier evento posible. Bartolomé Ferrando es muy consciente de la importancia que poseen los pequeños detalles durante la realización de una performance:

---

[740] Jover, José Luis y Santos Amestoy. Entrevista: *John Cage, primera figura de la música de vanguardia*. Publicado en *Pueblo*, 5 de agosto de 1972.

[741] Opus cit. Sou, Josep. *Bartolomé Ferrando. La fractura de los márgenes poéticos.* 2008.

> En una *performance*, a veces, una simple acción o un gesto mínimo son mostrados como acontecimientos artísticos.[742]

Lo que se expresa con esos fragmentos de vida no es nada utilitario, nada que tenga que ver con su significado literal, sino un modo de apreciar la existencia con conciencia de que todo en el universo está interrelacionado.

Dice un célebre *koan*: "*Una nube se eleva en la montaña del Sur y llueve en la montaña del Norte*".[743]

Según el Zen, "*la independencia de los seres y de las cosas es el resultado de la interdependencia de todos los seres y de todas las cosas*"[744], y una acción sobre cualquier cosa afectará a todas las demás, pues todas ellas poseen, como dice el maestro Dogen, "*la vida fundamental*".

> "Todo en nuestro universo tiene su propia independencia y su propia dignidad. El sol, la luna, las estrellas, las montañas, los ríos, las plantas, los árboles, los pájaros, los animales. Los insectos, los peces, todas las cosas, incuso aquellas aparentemente inanimadas, tienen su propia independencia y su propia dignidad, o dicho en otros términos, poseen la vida fundamental".[745]

> La utilidad de la inutilidad es una buena noticia para los artistas. Porque el arte no sirve a ningún propósito material. Tiene que ver con el cambio de las mentes y los espíritus.[746]

[742] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 9.
[743] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen*. 2005. Pág. 66.
[744] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *Zen verdadero*. 2001. Pág. 164.
[745] Ibídem, pág. 164. Citando el *Shobogenzo*, libro sagrado del budismo zen japonés recopilado entre 1231 y 1253 por el maestro Shomon Dogen, fundador del Soto Zen japonés
[746] Op. cit. Cage, John, *Escritos al oído*, 1999, pág. 183.

2.2.4.4. La falta de intención.

Un autor cuyo nombre no recordamos en este momento dijo que "*aun cuando no estés tratando de realizar algo extraordinario, vendrá a ti por sí mismo*".

El principal cambio necesario para cambiar nuestra percepción de las cosas aparentemente inútiles es el abandono de las expectativas y de todo rastro de intención. La falta de intencionalidad del Zen permite la captación total del instante presente, siendo este uno de los valores más apreciados por los artistas que, como Bartolomé Ferrando, indagan en la experiencia de la creación instantánea.

> Cuando tenemos el deseo de hacer alguna cosa o de llegar a alguna parte, este se disipa al alcanzar el punto de origen. La energía utilizada se pierde en el proceso que todavía no ha alcanzado su destino y que, toda vez que se ha llegado al punto deseado, aquella desaparece. Es por ello por lo que entendemos la intencionalidad como algo más bien negativo. Es por ello por lo que nos parece que todo aquel apunte que vaya más allá del propio instante, trastoca la intensidad de este.[747]

El zen posee una profunda conexión con el mundo del arte, estando presente en casi toda la producción artística japonesa (Caligrafías, *haikus*, jardines, *sumiyé*, etc.), y grandes maestros zen como Taisen Deshimaru no dudan en escribir acerca de esta relación en sus publicaciones. La falta de intención es uno de los conceptos básicos para alcanzar el *satori*, la experiencia del despertar, y también la consideran un factor imprescindible en la ejecución de una obra de arte.

> Si existe el deseo de obtener un resultado, éste no se obtiene. Lo puro se vuelve impuro.

[747] Opus cit. Ferrando Colom, Bartolomé, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. 2.000. Pág. 188.

> Así, en toda obra de arte, en toda creación, el artista debe darse entero, sin ocuparse de alcanzar fama, belleza o dinero, y sin sacrificar nada a la moda. Debe expresarse de la mejor manera que pueda y sin hacer compromisos. Entonces la obra podrá ser bella, pura y humana.[748]

La no intencionalidad se traslada al mundo del arte mediante el seguimiento de sencillas sentencias como ésta que hemos hallado flotando en un artículo de Bartolomé Ferrando y en la que hallamos cierta similitud con los *koan* del zen:

> Escribir sin escribir.[749]

"*Escribir sin* escribir" es una frase simple que encierra una profunda paradoja de imposible solución si obedecemos estrictamente a las normas del lenguaje. La respuesta está encerrada en la misma declaración, y apunta directamente al concepto zen de vacuidad. Si escribir es lo mismo que no escribir entonces no escribir será lo mismo que escribir. Parece tener un carácter negativo, pero la unión de esas dos acciones contradictorias concede una libertad creativa ilimitada al hecho de escribir. No se trata de una frase que podamos comprender intelectualmente, sino de algo que debemos experimentar profundamente, tal vez al modo como se interpretan los *mondo* y los *koan* zen: trascendiendo el lenguaje, vaciando la mente y evitando toda intencionalidad en nuestras acciones y pensamientos. Esta actitud permite que la vida y el arte fluyan con nosotros y atraviesen nuestra existencia en todo momento. El maestro zen Dogen dijo: "*Si mantenéis las manos abiertas, toda la arena del desierto pasará por vuestras manos. Si las cerráis, no obtendréis más que unos pocos granos*."[750]

---

[748] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *Zen verdadero*. 2001. Pág. 50.

[749] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *De quelques caractéristiques dans l'art d'action de S. Pey*. Edición digital.

[750] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *Zen verdadero*. 2001. Pág. 51.

No hay nada que obtener, nada que esperar, no hay que buscar la verdad, no hay que huir de la ilusión. Únicamente estar presentes, aquí y ahora, en nuestro espíritu y nuestro cuerpo.

Aparece entonces la conciencia profunda y pura, universal e ilimitada.[751]

2.2.4.5. El lenguaje.

El lenguaje es magnífico y no podríamos existir sin él, pero al mismo tiempo es lo peor que el hombre ha inventado.

[…] Ashvagosha dijo que debemos utilizar el lenguaje para librarnos del lenguaje.[752]

El mismo pensamiento de Ashvagosha lo presentaría Roland Barthes al decir que "*para poder burlar los códigos, hay que entrar en los códigos*".[753] Es la conocida idea de que hay que conocer las normas para poder transgredirlas después. Una transgresión que, lejos de eliminar el lenguaje, lo proyecta hacia nuevos lugares ampliando sus posibilidades expresivas.

Hemos otorgado un infinito poder a las palabras, tanto que han llegado a eclipsar a la realidad, a suplantarla. En el mismo momento en que nos expresamos, el lenguaje se separa de nosotros mismos y se convierte en algo independiente que, al llegar al receptor, es tomado como la fuente de donde procede el lenguaje.

El patriarca del Zen Bodhidharma ya había afirmado en el siglo VI que "*la comprensión aparece entre líneas*"[754], es decir en los fragmentos vacíos insertos entre, dentro y más allá de las palabras. El Zen, como la Poesía Experimental, utiliza el lenguaje como un instrumento que le es útil para sus

[751] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen*. 2005. Pág. 31.
[752] Opus cit. Suzuki, Daisetz T. *El ámbito del zen* 1999. Pág. 47.
[753] Opus cit. Barthes, Roland, *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*, pág. 125.
[754] Opus cit. Bodhidharma. *Enseñanzas Zen*. 2005. Pág. 49.

fines, pero es totalmente consciente de que su uso exclusivo y/o convencional conduce al hombre a un falso entendimiento.

> La verdad esencial está más allá de las palabras, las doctrinas son palabras. No son el camino. El Camino carece de palabras. Las palabras son ilusiones. No son diferentes de las cosas que se te aparecen en los sueños, sean palacios o carruajes, parques frondosos o pabellones junto a un lago.[755]

La Poesía Experimental explota el carácter ilusorio de las palabras para ponerlas en evidencia y conseguir expresarse más allá de ellas mismas, lo que pretende es, como nos dice Román de la Calle, "*herir con la palabra en la palabra, huyendo de los límites que la palabra impone al pensamiento*"[756]. Por su parte el zen juega con las contradicciones del lenguaje y rompe la comunicación discursiva con un fin semejante. Y además, ambas disciplinas son capaces de usar las no palabras, el silencio. El valor del silencio es precisamente el contraste que produce con las palabras. Pero el silencio no existe (como John Cage comprobó tras introducirse en una cámara anecoica), y cuando creemos escucharlo, en realidad es un universo nuevo el que accede a nuestros oídos.

Al afirmar que *"el Camino carece de palabras"*, Bodhidharma no quiere decir que el instrumento de transmisión sea el silencio, pues el Zen también lo considera un elemento engañoso. La auténtica transmisión del *dharma*[757]*,* de "*la verdad eterna, inmortal, universal, inmutable*"[758], requiere de una conciencia de budeidad capaz de trascender cualquier forma de lenguaje, sea éste compuesto por palabras, o silencios o gestos.

---

[755] Ibídem, pág. 49.

[756] De la Calle, Román. *Sin título*, prólogo para el catálogo de *Escrituras Superpuestas*, de Bartolomé Ferrando. Universitat de Valencia, 2001.

[757] "*Dharma*: La palabra sánscrita *dharma* proviene de dhri, que significa *asirse*, y se refiere a cualquier cosa tomada como real, tanto en un sentido provisional como esencial. Por ello, la palabra puede significar *cosa, enseñanza* o *realidad*." Opus cit. Bodhidharma. *Enseñanzas Zen*. 2005. Pág. 134.

[758] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *Zen verdadero*. 2001. Pág. 160.

> Hablar todo el día sin decir nada es el Camino. Permanecer todo el día y decir algo no es el Camino. Por ello ni la palabra de un tathagata[759] depende del silencio, ni su silencio depende de la palabra, ni su palabra existe separada de su silencio. Aquellos que entienden tanto el habla como el silencio permanecen en el shamadi[760]. Si hablas cuando sabes, tu palabra es libre. Si permaneces en silencio cuando no sabes, tu silencio está encadenado. Si la palabra no está apegada a las apariencias, entonces es libre. Si el silencio está apegado a las apariencias, entonces está encadenado. El lenguaje es esencialmente libre. No tiene nada que ver con el apego y el apego no tiene nada que ver con el lenguaje.[761]

El lenguaje tal y como lo utilizamos normalmente no sirve para transmitir la totalidad de la existencia, sin embargo la manera de expresarla es precisamente usando palabras. Para el Zen es importante no apegarse ni a los pensamientos ni a las palabras, no hay que dejarse atrapar por la lógica racional del lenguaje y, una vez usado, no deben quedar huellas suyas. Pero… ¿cómo explicar lo inexplicable con palabras?

> El viento puro,
>
> La luna llena de belleza,
>
> Imposible pintarlos.[762]

Tanto el Zen como la Poesía Experimental encontraron la manera de trascender el lenguaje con el fin de expresar intuiciones para las que en principio éste no parecía preparado. Se trata del "*escribir sin escribir*" que decía

---

[759] "*Tathagata*: Uno de los nombre que aluden a un buda; el nombre por el que un buda se refiere a sí mismo. Un buda es un sabio. Un tathagata es la manifestación en el mundo de un buda, su cuerpo de transformación, a diferencia del cuerpo de recompensa o del cuerpo real. Un tathagata enseña el Dharma." Opus cit. Bodhidharma, *Enseñanzas Zen.* 2005. Pág. 138.

[760] "*Samadhi*: El objetivo de la meditación. *Samadhi* es la palabra sánscrita parauna mente sin distracción, una serpiente en un tubo de bambú". Ibídem, pág. 142.

[761] Ibídem, pág. 83.

[762] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen*. 2005. Pág. 135.

Bartolomé Ferrando; las palabras actúan captando nuestra atención, luego se infiltran en nuestro interior y después, al ser olvidadas, realizan su verdadero efecto.

> Si utilizas una trampa para atrapar un pez, una vez logras el éxito puedes olvidar la trampa. Si utilizas el lenguaje para encontrar el significado, una vez que lo has hallado puedes olvidarte del lenguaje.
>
> […] Si te aferras a las apariencias, mientras buscas el significado no encontrarás nada.[763]

La solución está implícita en las mismas palabras usadas, o mejor dicho, está detrás de ellas, en la experiencia que nos queda luego de olvidarlas, después de abandonar la trampa que tiende el lenguaje. El budismo nos dice que la iluminación sólo puede comprenderse a través de la experiencia directa, y por eso los maestros zen a veces emiten un grito primitivo, exclaman algo carente de sentido o simplemente hacen un gesto. "*¿Qué es el Zen? ¡Un chasquido de dedos!"*[764] Por esta misma razón tanto la Poesía Experimental como el arte de la Performance apelan a las infinitas interpretaciones, rehúyen la literalidad del lenguaje y ponen en valor los más sencillos gestos.

> ...ese gesto mínimo [...] se sitúa a medio camino entre la palabra y el silencio. El gesto detalla y muestra al sujeto que interviene, hasta tal punto, que supera con creces lo que el lenguaje hablado pudiera decir de él, e incluso llega más lejos, ya que tiene la capacidad de matizar y definir rasgos propios de la acción misma. El gesto, nos dice Barthes, es *la suma indeterminada e inagotable de pereza y pulsión que rodean el acto.*[765]

[763] Opus cit. Bodhidharma. *Enseñanzas Zen*. 2005. Pág. 129.

[764] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen*. 2005. Pág. 115.

[765] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 9. La cita de Barthes pertenece a : Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Editions du Seuil, París, 1982. p. 148.

Aunque haya que describir el Zen mediante palabras, no son éstas, ni su forma, ni su significado las que nos harán comprenderlo; hablar del fuego no llega a hacernos sentir calor, hablar del frío no nos enfría; es la transmisión de espíritu a espíritu lo que llega a producir la iluminación en el discípulo.

> La conciencia
>
> no es lenguaje.
>
> Si se presenta la ocasión
>
> también hay que pasar por esto.[766]

Como comenta Deshimaru refiriéndose a este pequeño poema, "*nuestra conciencia difiere de nuestro lenguaje, de nuestra manera de expresarnos*"[767]. Esta misma idea fue expresada en occidente por Wittgenstein cuando, en su *Tractatus Logico-Philosophicus*, afirmó que "*el lenguaje disfraza el pensamiento"*[768]. Las palabras nos bastan para pedir cosas sencillas, como un café o un pastel, y conseguir que el camarero nos lo traiga. Pero en determinados contextos esto no es tan fácil. En el Zen, "*decir "tomemos un té" puede convertirse en un koan y adquirir una profunda significación*."[769]

> Los textos se difunden, pero son como las hojas del árbol; y es la raíz lo que hay que buscar.[770]

El Zen usa el lenguaje ya que es una forma habitual de comunicación, pero lo que pretende con su uso es deshacerse de él.

Sus más importantes exponentes formales son el *mondo* y el *koan*, dos construcciones lingüísticas en las que, tras la aparente banalidad de un diálogo,

---

[766] Poema del *Hokyo Zan Mai* (E*l Shamadi del Espejo del Tesoro*), del maestro Tozan (807-609). En Opus cit. Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen*. 2005.Pág. 115.
[767] Ibídem, pág. 115.
[768] Opus cit. Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*. 1973, (4.002) pág. 69.
[769] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen*. 2005. Pág. 115.
[770] Ibídem, pág. 146.

y oculta en una frase sin sentido, se encuentra la verdadera esencia de la existencia.

2.2.4.5.1. El Mondo.

El *mondo* es una composición con estructura de preguntas- respuestas utilizada por los maestros zen para transmitir las enseñanzas a sus discípulos. Es el rastro escrito de las lecciones directas de los maestros, y por tanto en su lectura falta el componente esencial que es la transmisión de alma a alma, algo que sólo se puede aprehender con la vivencia del instante en que el *mondo* se produjo.

No es un diálogo al estilo de los *Diálogos de Platón*, pues el zen *"no es una filosofía ni un sistema de ideas ni la exposición de un concepto"*[771]. El *mondo* evita en todo momento su crecimiento, es corto, abrupto y no forma en absoluto un discurso. La respuesta del maestro siempre va más allá del problema planteado y a menudo adopta una forma de expresión epigramática, enigmática y desconcertante, que le ayuda a reducir al mínimo los inconvenientes, restricciones y contradicciones que son inherentes al lenguaje. Es lo que se desprende lógicamente de la experiencia zen, que ni es lógica ni se abandona al discurso metafísico.

El hombre ha creado muchos conceptos que le ayudan a manejar la realidad, "*pero ha terminado por confundir los conceptos con la realidad, el pensamiento con la experiencia y el sistema con la vida*"[772]. Al olvidar que los conceptos son una creación suya ha dejado de estar en contacto con la realidad. El Zen es consciente de ello y sus *mondos* intentan desenmascarar esta falsa conceptualización. Por este motivo los *mondos* nos parecen tan irracionales.

Veamos algunos ejemplos de *mondos* que además nos muestran la gran variedad de su carácter, que cambia indefinidamente según las situaciones y personalidades.

---

[771] Opus cit. Suzuki, Daisetz T. *El ámbito del zen* 1999. Pág. 47.

[772] Suzuki, Daisetz T. *Vivir el* Zen, Editorial Kairós, Barcelona 2003. Pág. 36.

Un monje de la dinastía Sung, llamado Chosui Shiye, preguntó una vez al maestro zen Roya Hyoryo: "¿Cómo pueden las montañas, los ríos y la inmensa tierra salir de lo Originalmente Puro?" El maestro le respondió: "¿Cómo pueden las montañas, los ríos y la inmensa tierra salir de lo Originalmente Puro?"[773]

Un monje preguntó: "¿Qué es mi mente?" El maestro respondió: "¿Quién pregunta?"[774]

Llegó un grupo de monjes y Daizui preguntó: "¿A qué llamarían Este aquellos que han dominado el zen?"

El jefe de los monjes respondió: "No hay que llamarle Este."

Daizui gritó: "¡Oh, tú, culo apestoso! Si no lo llamas Este, ¿cómo lo llamas?" No hubo respuesta.[775]

Joshu Jushin fue un gran maestro zen que vivió hacia la mitad del periodo de la dinastía T'ang. Un día llegó a su monasterio un nuevo monje. Jushin le preguntó: "¿Has estado aquí antes?" Cuando el monje le respondió: "No, maestro, esta es mi primera visita", Joshu dijo: "Toma una taza de té". Más tarde, otro monje fue a ver a Joshu. Éste le preguntó: "¿Has estado aquí antes?" El monje dijo: "Sí, maestro", y Joshu respondió: "Toma una taza de té".

El Inju (el director del monasterio) se acercó a Joshu y le preguntó: "¿Cómo es que has pedido a los dos monjes que tomen una taza de té, de la misma manera, a pesar de su forma distinta de responder? Uno dice que nunca ha estado aquí y tú le dices que tome una taza de té, mientras que el otro dice que ha estado aquí y le dices igual que antes que tome una taza de té: No consigo entenderte, oh maestro."

[773] Opus cit. Suzuki, Daisetz T. *El ámbito del zen* 1999. Pág. 50.
[774] Ibídem, pág. 51.
[775] Ibídem, pág. 52.

Al ser interrogado así por Inju, Joshu exclamó: "¡Oh, Inju!" Y este respondió enseguida: "¿Sí, maestro?" Joshu no perdió tiempo en decir: "Toma una taza de té, oh Inju."[776]

"Me han dicho que una realidad humedece universalmente a todos los seres. ¿Qué es una realidad?" Respuesta: "Está lloviendo."[777]

Pregunta: "Se dice que una partícula de polvo contiene todos los mundos. ¿Cómo es esto?"

Respuesta: "El uno ya se ha convertido en varias partículas."

Pregunta: "¿Qué hay de la cadena dorada que todavía no ha sido rota?"

Respuesta: "Está rota."[778]

Un monje preguntó a un maestro: "¿Qué es mi yo?"

El maestro: "Mi yo."

El monje: "¿Cómo podría tu yo ser mi yo?"

El maestro: "Ese es tu yo."[779]

2.2.4.5.2. El Koan.

Como acabamos de comprobar con la lectura de los *mondo*, el Zen siempre es contradictorio. Proyecta su mirada sobre la otra orilla de la realidad, la cara oculta de las cosas que no puede aprehenderse sólo con el pensamiento. En el siglo X, la mente Zen creó el *koan,* un procedimiento característico que remplazaría a los *mondo*, a las preguntas y respuestas entre discípulo y maestro.

[776] Opus cit. Suzuki, Daisetz T. *El ámbito del zen* 1999. Pp. 56-57.
[777] Ibídem, pág. 57.
[778] Ibídem, pág. 57.
[779] Ibídem, pág. 88.

El *koan e*s un medio para educar al discípulo, para incitar a su conciencia a abrirse hacia una nueva dimensión. El *koan* contiene en sí mismo el *"principio de verdad eterna transmitido por un maestro"* [780], el espíritu transmitido por el espíritu (*ishin den sin*). El significado de un *koan* puede parecer absurdo al sentido común, pero la técnica consiste en interiorizarlo durante el tiempo necesario hasta que todas las células del cuerpo estén impregnadas por él; es entonces cuando "*con la experiencia profunda se comprende y se alcanza la esencia universal*."[781]

El conocimiento desvelado ya estaba presente en nuestro espíritu y materia antes de empaparse con el *koan*, el cuál actúa como llave que abre nuestra conciencia a esa verdad. Algo semejante a aquellas palabras de Nietzsche:

> De todo lo que está escrito yo amo solo lo que alguien escribe con su sangre. Escribe con sangre y tú experimentarás que la sangre es espíritu. No es precisamente fácil de comprender la sangre ajena: odio a los ociosos que leen.[782]

El poeta, como el monje Zen, debe vivir en su propia carne y sangre esa experiencia vital, tiene que convertirse en ella para después poder transmitirla. No sirve de nada leer, es inútil el conocimiento indirecto y sólo la práctica continuada otorga esa iluminación que constituye el origen de todo conocimiento.

La forma del *koan* es la de "*una proposición no discursiva cuya solución no puede obtenerse mediante una operación mental*" [783]. No está necesariamente ligado a una imagen poética, sino más bien a sucesos cotidianos y aparentemente banales. A cada instante, la vida cotidiana plantea

[780] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *Zen verdadero*. 2001. Pág. 276.
[781] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen*. 2005. Pág. 83.
[782] Nietzsche, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra*. Editores Mexicanos Unidos, México, 1984. Del leer y escribir, p. 42.
[783] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *Zen verdadero*. 2001. Pág. 141.

koans que debemos resolver creando cada vez una respuesta nueva y yendo frecuentemente hasta el límite de nosotros mismos.[784]

Veamos algunos ejemplos de *koan* citados por Taisen Deshimaru:

¿Cuál es el sonido de una sola mano?

¿Qué rostro tenías antes de nacer? [785]

El calor, el frío, es uno mismo quien los siente.

¿Qué es mu?[786]

Caligrafía de *MU.*

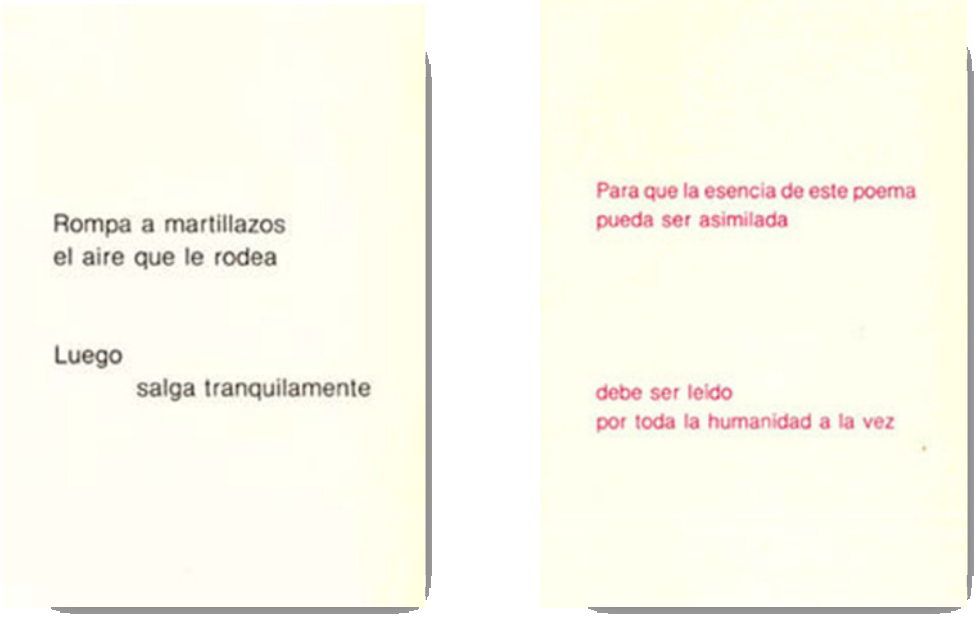
[784] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen*. 2005. Pág. 84.
[785] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *Zen verdadero*. 2001. Pág. 142.
[786] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen*. 2005. Pág. 85.

Los *koan* son frases usadas como excusa de meditación por los monjes Zen con la finalidad de despertar al Buda que habita la mente de todo ser humano. Su significado profundo está siempre velado por su sinsentido, por su apariencia contradictoria y paradójica que provoca saltos mentales entre las posibles opciones de resolución. Si no consideramos más que las palabras, su trascendencia se verá muy limitada.

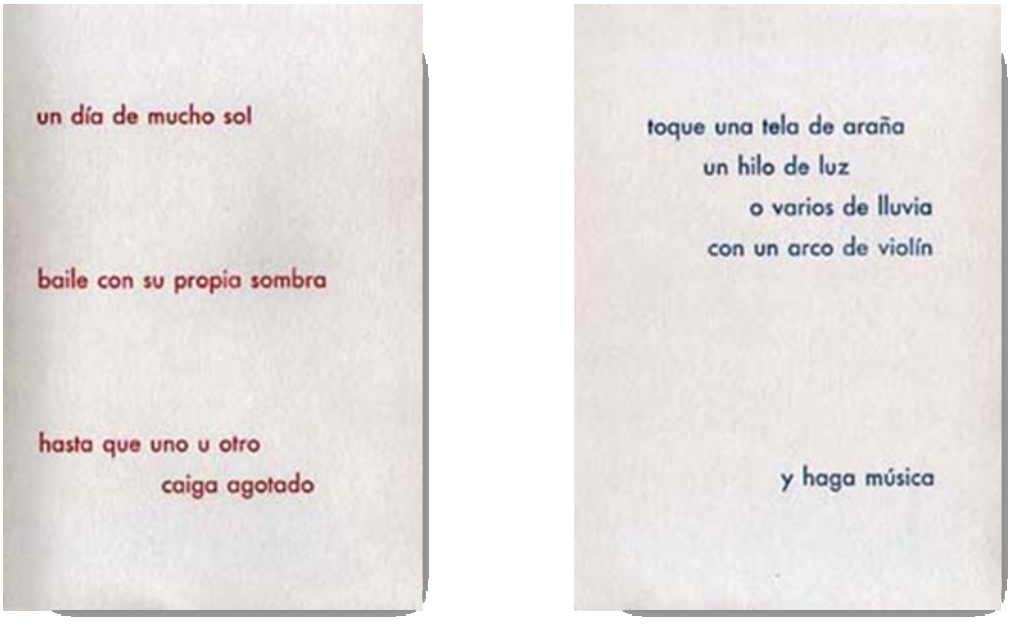
> Turbado por las palabras,
>
> te precipitas en el abismo.
>
> En desacuerdo con las palabras, topas con el límite de la duda.[787]

Creemos encontrar influencia de los *koan* en los poemas propuesta de Bartolomé Ferrando, donde a menudo se sugiere la realización de acciones aparentemente imposibles, como en estas piezas contenidas en la revista *Texto Poético*.

[787] Poema del *Hokyo Zan Mai*, el Shamadi del Espejo del Tesoro, del maestro Tozan (807-609). En: Opus cit. Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen*. 2005. Pág. 119.



Texto Poético 8, pp. 6 y 11. Bartolomé Ferrando, 1989.



Texto Poético 9, pp. 7 y 10. Bartolomé Ferrando, 1989.

El lenguaje sencillo, conciso y breve está presente en la casi totalidad de las piezas de Bartolomé Ferrando. Estas características formales que hallamos

en casi toda la Poesía experimental, es otra coincidencia con la tradicional brevedad de las manifestaciones lingüísticas del Zen.

> La verdad reside en la sencillez.[788]

[788] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *Zen verdadero*. 2001. Pág. 51.

2.2.5. EL SUTIL ENCANTO DE LA BREVEDAD.

Bartolomé Ferrando es un practicante acérrimo de la estética de la brevedad, como comprobamos en esos cortos escritos que son sus *poemas propuesta*, y en general, en toda su producción poética. Incluso sus más extensos libros de poemas poseen una fragmentación interna que convierten a sus estrofas y versos en breves partículas independientes capaces de volar sin la sustentación de su contexto. Su poesía, cuando se fragmenta, algo que realiza a menudo el mismo Ferrando, se acerca en algunos aspectos a la forma del *haiku* japonés.

2.2.5.1. El haiku, paradigma de la poética breve.

El haiku (también llamado haikai o hokku) es una forma poética japonesa que constituyó originalmente la "obertura" (*hokku*) de la renga (un poema con obertura, parte media y cierre) independizándose posteriormente de ella.

> Los poetas que practicaron el haikai, principalmente Matsuo Bashô (seudónimo de Matsuo Munefusa, 1644-1694) y Kobayashi Issa (seudónimo de Kobayashi Nobuyuki, 1763-1828), rechazaron la dicción poética engolada y el lirismo imperantes en la poesía cortesana de la renga ortodoxa –que en occidente se considera clásica–, y prefirieron introducir rasgos de humor en su descripción de lo mundano.[789]

El haiku japonés se escribe en una sola línea y está compuesto por 17 unidades de sonido divididas en tres partes: una con 5 unidades, otra con 7 y la última con 5 de nuevo. En su versión occidental las tres partes se escriben como tres versos de 5, 7 y 5 sílabas, pero dadas las diferencias idiomáticas

[789] Gordon, Samuel. *Estéticas de la brevedad.* En la revista *Fractal*, nº 30, julio-septiembre 2003.http://www.mxfractal.org/F30gordon.html

entre oriente y occidente, los haikus japoneses dan como resultado poemas más largos.

La división en tres versos permite al lector elaborar en su mente una imagen de cada uno de ellos antes de pasar al siguiente grupo de palabras. Cada línea es un fragmento que se combina con los dos restantes para transmitir su contenido. Las dos primeras líneas suelen generar una imagen coherente que luego la tercera se encarga de romper, contrastar o redondear. De esta manera la yuxtaposición de los tres versos-fragmentos-imágenes crea en el lector las sensaciones primarias que su autor sintió en el momento de su composición.

Los *haiku* japoneses no son realmente poemas, sino frases del Zen, breves sentencias tratadas de forma objetiva, sin interpretaciones intelectuales. Están íntimamente ligados a la meditación Zen, pues pretenden aprehender las imágenes o sensaciones vivenciales de un instante en el aquí y ahora. Dado su carácter sensorial, son comunes las referencias temporales, sobre todo centradas en la naturaleza y en las estaciones.

Uno de los *haikus* más conocidos es el de “la rana”, de Matsuo Basho. El maestro Zen Basho, visitando un viejo templo un atardecer de primavera, quedó absorto contemplando una escena de profunda calma. Repentinamente, en el apacible estanque, saltó una rana y el son del agua quebró el silencio. Tras el chapuzón, todo regresó al silencio, al silencio perfecto.

Un viejo estanque

salta una rana

plof.[790]

Basho había quedado tan impresionado por la tranquilidad reinante alrededor del estanque que se olvidó de sí mismo. Pero la consciencia de esa iluminación le llegó al escuchar el “¡plof!” del agua: un despertar repentino, un

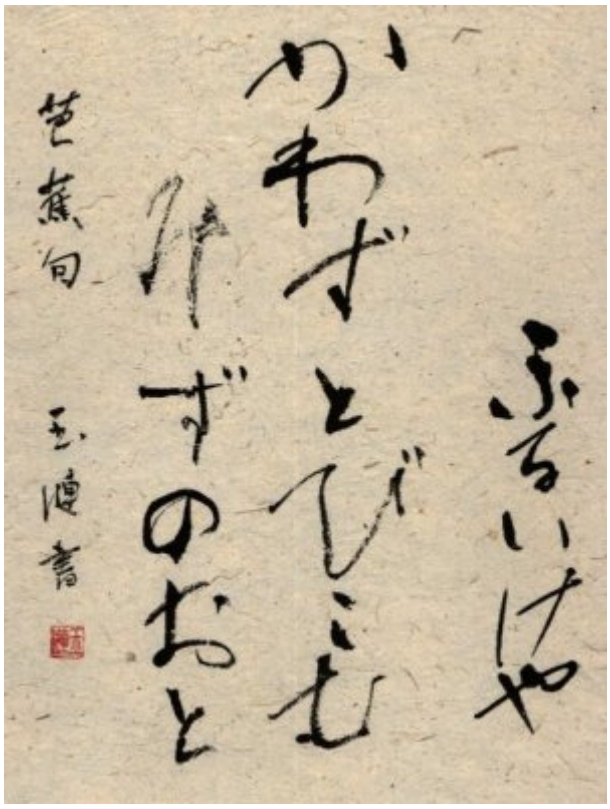
[790] Matsuo Basho, 1686. En: Basho, Matsuo, *Haiku de las cuatro estaciones*. Introducción y traducción de Francisco F. Villalba. Miraguano Ediciones, Madrid 1986.

satori, un estado de gracia. En ese instante su mente volvió a unir sujeto y objeto adquiriendo conciencia del estado en que se había sumergido. Cuando estamos "*atrapados por la vida cotidiana, no podemos sentir verdaderamente ni los ruidos ni el auténtico silencio"*,[791] es necesario alcanzar el vacío, pero si nos quedamos allí no sirve de nada; debemos retornar a nuestro mundo y sentir que el vacío también está aquí.

> Materia de lo no consciente, las frases, auténticas, surgen antes de nuestra vida y nuestra muerte, vienen del ataúd, de antes de la materia y del espíritu, y comprenden el cosmos ilimitado, infinito, eterno. El silencio lo es todo, y viene automática, natural, inconscientemente.[792]

Llamemos la atención sobre una diferencia esencial entre el *haiku* japonés y el occidental. Los caracteres japoneses son ideogramas que no solo representan una imagen o un sonido, sino que son aquello que representan. Contienen la esencia de la realidad recreada en trazos caligráficos de gran belleza formal. La lectura de un *haiku* japonés es extremadamente multisensorial, pues contiene imágenes, sonidos, olores, texturas y sabores; completísimos fragmentos de la realidad que producen una explosión vital en el interior del lector-contemplador. Debemos considerar como valor añadido de extraordinaria importancia, la calidad de la caligrafía con que se realiza el *haiku*, pues ésta, aun manteniendo su sentido profundo, es capaz de alterar su expresividad de un modo muy notable. Las que siguen son dos caligrafías distintas del *haiku* "de la rana": La primera, de un artista que no hemos podido identificar, es formalmente seria y elegante. La segunda está realizada por Shibayama Zengai, y posee un carácter irónico y burlón, como si la rana se riera de que tanto le cueste alcanzar al hombre la budeidad que ella, con toda su ignorancia, posee de modo natural.

[791] Opus cit. Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen*. 2005. Pág. 116.
[792] Ibídem, pp. 115 - 116.



furu ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto. Matsuo Basho, 1686.

furu ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto. Matsuo Basho, 1686. Caligrafía de Shibayama Zengai (1894 – 1974).

He aquí otro *haiku* de Basho que de nuevo ilustra la importancia del silencio en el Zen:

Silencio,

la voz de la cigarra

penetra en la roca.[793]

Al componer un *haiku* con una lengua europea, o leer un *haiku* japonés traducido, éste se ve limitado y condicionado por la misma traducción y por las características propias del medio escrito: agrupaciones de signos abstractos asociados arbitrariamente a un significado semántico. Ya no existe la conexión visual y sensorial que transmitía la caligrafía japonesa y el sentido está limitado al significado, la sonoridad y el ritmo de las palabras. Sin embargo, el poder de las palabras para evocar imágenes ha permitido a los occidentales realizar pseudo-*haikus* de gran interés.

2.2.5.2. La brevedad en occidente.

Tradicionalmente, la poesía ha efectuado cierta fragmentación del lenguaje mediante la división de los poemas en estrofas y en versos. Pero tendríamos que esperar hasta la publicación en 1987 de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stephane Mallarmé para comenzar a percatarnos de la auténtica riqueza condensada en los jirones del lenguaje. La fragmentación poética que creó mediante el uso de grandes espacios en blanco y juegos tipográficos, extendió su influencia a lo largo de todo el siglo XX continuando hasta nuestros días.

El tiempo lineal, hasta entonces algo obligado en la lectura de cualquier texto, se quebró abriéndose al tiempo eterno contenido en el instante fragmentario. Esta nueva manera de tratar la escritura se trasladaría en el futuro al modo de hacer de las *performances*, donde el momento de creación coincide con el momento de recepción por parte del espectador. Así lo entiende Bartolomé Ferrando:

[793] Matsuo Basho, 1686. En: Opus cit. Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen*. 2005. Pág. 117.

> Con Stéphane Mallarmé se había dado un paso más allá del tiempo lineal, abriendo la página escrita al acontecer de lo simultáneo, en la que el recorrido abandonaba la dirección única y se disgregaba. En ocasiones, también la *performance* teje la repetición y el círculo con la disgregación y la diferencia, en su particular suceder fragmentario y diverso. El tiempo, aquí, se bifurca y se ramifica.[794]

Echando la mirada atrás, en la lírica hispánica disponemos de numerosos antecedentes de la estética de la brevedad como pueden ser los refranes, los estribillos de los cancioneros populares, coplas, endechas, redondillas, seguidillas, serranillas, villancicos, etc. que se prorrogarían de alguna manera con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna.

> En cada día amanece todo el tiempo.[795]

Y ya bajo la influencia del haiku japonés, podemos mencionar las condensadas piezas que son los "*artefactos"* de Nicanor Parra[796]: frases extraídas del entorno cotidiano (a la manera quizás de los *ready made* de Marcel Duchamp) que adquieren nuevos sentidos al ser expuestos como poemas.

> ANTES NO
>
> Ahora sí.

Octavio Paz fue otro poeta cautivado por la tendencia estética de la brevedad que supone el concepto del *haiku*. Él mismo realizó una notable versión del *haiku* que comentáramos en el apartado anterior:

---

[794] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009.. Pág. 33.

[795] Gómez de la Serna, Ramón. *Greguerías.* Colección Clásicos del Siglo XX, nº 15. Ed. El País, 2003.

[796] Parra, Nicanor. *Artefactos*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad. 1972.

Un viejo estanque.

salta una rana ¡zas!

chapalateo.[797]

Siguiendo la estela del haiku, Octavio Paz escribió en 1955 un cuadernillo titulado *Piedras sueltas* con dos docenas de brevísimos poemas de tres versos en los que tras plantear una imagen en las dos primeras líneas, la disloca con el sentido de la tercera, como en el ejemplo que sigue.

9 NIÑO Y TROMPO

Cada vez que lo lanza
cae, justo,
En el centro del mundo.

2.2.5.3. La poética de lo breve en Bartolomé Ferrando.

Aunque Bartolomé Ferrando no practica de forma explícita el *haiku*, si encontramos una clara influencia de éste en muchos de sus poemas. Así, su libro *En la frontera de la voz*[798] asemeja en su totalidad una sucesión de haikus, que aunque no respetan su métrica, sí que parecen tener autonomía como instantes de vida aprehendidos. Al igual que los haikus clásicos, los poemas de este libro contienen alusiones a imágenes y sonidos de la naturaleza, y están escritos en un tiempo presente que resalta la inmediatez de esos fragmentos-momentos de la realidad.

[797] Paz, Octavio, *Las peras del olmo*. Seix Barral, Barcelona 1971,

[798] Ferrando Colom, Bartolomé. *En la frontera de la voz*, Huerga y Fierro editores, Madrid 2008. I.S.B.N.: 978-84-8374-736-0 Depósito Legal: M-M-36466-2008.

Soledad magnética[799]*,* su último libro hasta el momento, mantiene una estructura similar. A través de cortos y asimétricos versos y estrofas, redactados en tiempo presente, la fragmentación de la naturaleza es reconducida con delicadeza hasta el linde del instante, sin perderlo nunca de vista, y vistiéndolo con transparentes metáforas que los abre hacia universos habitados por carne, huesos, andamios, edificios, letras, escrituras, pentagramas, escombros, desorden, residuos, sueño, etc.

El instante

Con sus asas
Desgastadas

Apenas
Se mantiene
Suspendido
En el aire

Antes
De hundirse

En el interior
De sí mismo[800]

Si en un párrafo anterior lamentábamos la desaparición de la visualidad caligráfica en los *haikus* occidentales, también debemos celebrar su reincorporación en las metamorfosis a las que Ferrando somete muchas de sus obras. Nos referimos a su libro *Trazos*[801], que fue publicado originalmente en papel como poemas discursivos y no tardó en transformarse en la serie gráfica

[799] Ferrando, Bartolomé. *Soledad magnética.* Huerga & Fierro editores, Madrid 2012. ISBN: 978-84-8374-994-4 Depósito Legal: M-21504-2012.
[800] Ibídem, pág. 61.
[801] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *Trazos*, 1982.

Escrituras superpuestas[802]. Las obras gráficas de esta serie centran su atención en la naturaleza de la escritura y en la riqueza de imágenes caligráficas y semánticas que se obtienen con la superposición de varias capas de textos. Tras fragmentar en palabras varias frases de su libro *Trazos* y superponerlas con caligrafías doradas y plateadas, el texto adquiere una nueva forma visual que luego se enriquece con la decodificación de las palabras semiocultas. Se trata de pinturas que se leen, de lecturas que se miran mientras su sentido oculto se revela ante nosotros.

Escrituras superpuestas. Bartolomé Ferrando, 2002.

[802] Ferrando, Bartolomé. *Escrituras superpuestas.* Exposición en la Universidad de la Nave de Valencia, 2002.

2.3. LA OBRA POÉTICA DE BARTOLOMÉ FERRANDO.

La obra de Bartolomé Ferrando es un hilado ejercicio poético que aúna reflexión e intuición a partes iguales. Es también un trabajo simple en el doble sentido de que es la condensación de una idea y de que no necesita una formación especial para su captación. Y a la vez, es un trabajo complejo que usa adecuadamente los medios conceptuales y formales necesarios para conseguir sus objetivos.

Si algo unifica la variada obra de Bartolomé Ferrando es su sentido poético, su simplicidad no exenta de complejidades, y su capacidad para condensar todo un universo en una sola idea. Su arte está impregnado de una impronta en la que se deslizan todas sus piezas. Es el latido *"de dos palabras distantes"*, el abrazo dos objetos alejados o incompatibles, la deconstrucción del lenguaje, las huellas de los que le antecedieron, la música de las imágenes, el jugar por jugar.

Comenzaremos sumergiéndonos en el corazón que bombea la poética desarrollada por Bartolomé Ferrando. Una vez concretada esa concepción del ejercicio poético experimental, en los siguientes apartados trazaremos una progresión de su obra organizada según el medio en que se corporiza. Iniciaremos la serie con algunas obras que usan el lenguaje escrito e impreso en el convencimiento de que éste es el principio creador que luego se direcciona hacia otros soportes y medios de expresión. Creemos que allí es donde reside el germen de sus poemas visuales en formato gráfico (de "cuadro"), de sus poemas objetuales e instalaciones, de sus performances y de sus piezas e interpretaciones sonoras.

2.3.1. CONCEPCIÓN POÉTICA.

La poética que impregna la obra de Bartolomé Ferrando no deja de lado ninguna faceta del lenguaje, y lo usa como materia prima de una constante experimentación: con significado o sin él, atomizado, real, inventado, gráfico, gestual, sonoro, táctil, visible, invisible, físico, espiritual, etc., y siempre con la palabra como fondo conceptual. Tanto si están presentes como ausentes, su universo gira en espiral alrededor de las palabras, desplazándose hacia sus macroasociaciones en discursos y hacia sus fragmentaciones en microcorpúsculos.

Dejemos que el mismo Bartolomé Ferrando nos describa los elementos que conforman su universo artístico. "*Poética*" es un texto suyo editado en 1997 en la revista *Ínsula*, y que consideramos un auténtico manifiesto y declaración de intenciones acerca de su relación con la poética y los elementos del lenguaje.

POÉTICA[803]

* A menudo desarreglo el orden de las palabras y las
articulo de otra manera: todos los substantivos agrupados,
apelotonados, mientras cabalgan los verbos unos sobre otros
intercambiando sus papeles. Los artículos cambian de
género. Los adjetivos, de pronto, desaparecen.
* En ocasiones hago gimnasia con las palabras: las estiro,
las hago saltar o las doblo sobre sí mismas; en otras, les
cambio la velocidad: convierto las palabras lentas en
rápidas y a la inversa, dando uso a un sinfín de variantes.
El resultado es un atasco o una gran fluidez. De este modo
los objetos reposan o se mueven frenéticamente. Casi nada
permanece en su sitio. Mostramos y demostramos un parpadeo
arrítmico, asimétrico.

[803] Texto de Bartolomé Ferrando publicado originalmente en la revista Ínsula 603-604, 1997, pág 21 y extraído del catálogo del ciclo *Poesía inaudita 09', poéticas para una vida.* Festival celebrado en la ciudad de Vigo en Mayo de 2009. ISBN-13:978-84-613-7342-0

* Mellar las palabras, agujerearlas, arrugarlas, quemarlas parcialmente, aplastarlas, coagularlas o romperlas, descubre y revela una pluralidad de vías creativas y de intervención con el lenguaje escrito: desde cambios de sentido hasta superposiciones o encabalgamientos; desde la construcción de vocablos parcialmente ininteligibles hasta la reagrupación o dispersión de elementos residuales. Usamos el cuerpo de la letra con las características físicas que ostenta: su dureza, su fragilidad, su textura, su flexibilidad, su elasticidad. La escritura se diluye, se disuelve, se desbarata.

* Pienso palabras. Palabras redondas, elásticas, angulares, puntiagudas. Con el pensamiento toco y acaricio las palabras. Pensamientos de colores impregnan palabras. Palabras que dan sombra a otras, encogidas en los repliegues y esquinas del pensamiento. Palabras que recorren el pensamiento de parte a parte, se balancean a la deriva o permanecen encaramadas en lo alto de un montículo. Tejidos. Retales de habla.

* Acompaño las palabras con gestos. Gestos redondos, cuadrados, curvos, en zig-zag. Gestos que escriben palabras allí donde no están. Gestos que repiten siempre la misma trayectoria, el mismo recorrido. En el centro de un gesto incrusto otro que se mueve en sentido contrario. Relaciono un pensamiento con un gesto que nada tiene que ver con él, sin mediar palabra alguna. Injerto trozos de habla en un discurso encadenado de gestos. Reutilizo en ocasiones algunos que ya había olvidado y arrinconado.

* A veces miro las cosas a través de las palabras, y si éstas fermentan y se descomponen, también lo hacen aquellas. El resultado es imprevisible: los objetos se deshacen y permiten que el lenguaje entre a formar parte de ellos, o a la inversa. De este modo todas las cosas albergan potencialmente su propia transformación, su permanente cambio. Entonces preciso volver a construir la trabazón del pensamiento y del habla. Palabras desconocidas exigen ir acompañadas de nuevos gestos. Los objetos nos miran con

sus ojos apuntando en otra dirección. La escritura se
despeina y desgrana como un puzzle, a medida que el espacio
no ocupado cobra mayor relieve. La movilidad de los
corpúsculos es enorme.
Es en ese momento, en esa situación, cuando advierto
que las posibilidades creativas se expanden, se multiplican, se desbocan.

Bartolomé Ferrando

La fragmentación del lenguaje y su posterior recombinación, la subversión de la sintaxis, la alteración del tiempo y del ritmo, la transformación física y mental de las palabras, el mestizaje de los sentidos, la voz junto al gesto y el gesto junto a la voz, la asemanticidad del lenguaje, sus fisuras e intervalos...

Jugando con estos conceptos Bartolomé Ferrando ha construido un universo poético absolutamente personal en el que mezcla e intercambia las percepciones de los seis sentidos (para los budistas, el sexto sentido es la percepción mental). Un universo en el que el tiempo pugna por romper su aparente linealidad buscando su propia ausencia, creando intervalos vacíos donde todo puede caber. Los medios de los que se ha valido para realizar esta exploración han sido muy variados e interdisciplinares, pero todos ellos tienen un nexo común: el lenguaje como materia prima a la que moldear: lenguaje escrito, hablado, dibujado, gesticulado, insinuado, roto: transformado en grumos, en corpúsculos, en materia, en espíritu: lenguaje consumido de cuyas cenizas brota con inusitada frescura la poesía.

La obra poética de Bartolomé Ferrando carece de ubicación y de forma fija. Como ocurre en la mecánica cuántica, sus piezas se transforman en otras en el momento en que son contempladas. La ambigüedad de sus propuestas, por muy concretas que aparenten ser, nos da siempre margen para alterar su sentido poético según nuestro estado físico, mental o emocional.

En sus obras sólo permanece un valor constante: la implicación de todos los sentidos en su percepción. Tanto desde las piezas que se leen como desde las que se miran o las que se tocan, emanan sonidos tan nítidos como el del

tráfico que en estos momentos se cuela por mi ventana. ¿Es sinestesia? Tal vez, pero sobre todo es autoreferencialidad. El Universo Ferrando cabría en la punta de un alfiler y al mismo tiempo se extendería "hacia el infinito y más allá" sin cambiar un ápice, sin cambiar ni un átomo de su poética pese a su constante mutación.

El punto de partida es siempre el lenguaje, pero en el camino hacia su materialización éste adquiere formas muy variadas. Surgen así poéticas agrupaciones de palabras que en ocasiones encontramos editadas en forma de libros. En otras ocasiones los fonemas se nos presentan cuidadosamente moldeados por su voz. Las palabras vuelan desde su boca y se adhieren a las paredes de las Galerías de arte, se fragmentan en letras que multiplican y alteran sus significados, se repliegan sobre sí mismas transformándose en rebosante poesía capaz de traspasar los sentidos y encarnarse en imágenes, en objetos, en gestos, en sonidos, en silencios, en tiempo.

> [...] su obra es una invitación constante a la reflexión. Las cosas nunca son lo que parecen ser; existe una realidad subyacente de la apariencia, verbal o visual, que manifiesta el rigor de la sugerencia a través de un cristal nuevo donde poder reflejar el mundo que se nos propone.[804]

[804] Opus cit. Sou, Josep. *La fractura de los márgenes poéticos*. 2008.

2.3.2. AMBIGÜEDAD Y AUTORREFERENCIA.

La ambigüedad y la autorreferencia son dos pilares esenciales de la poesía que por supuesto encontramos presentes en toda la obra de Ferrando, dando siempre una vuelta de tuerca más en la revisitación y reelaboración de muchas de sus piezas. La ambigüedad se produce cuando la trasgresión de las normas y códigos de una lengua hace que un texto pueda ser interpretado de muy diversas maneras, es decir que afecta sólo al significado del texto. En el caso de Bartolomé Ferrando, a esa ambigüedad tenemos que añadir la autorreferencialidad causada por los cambios de soporte a los que somete sus piezas. La alternancia de un mismo texto en medios de expresión distintos le hace hablar de sí mismo, dando lugar así a lo que podríamos llamar metasignificados.

> ... en todo proceso comunicativo existe un corte, un hueco, una fisura. Entre lo que uno dice o hace, y lo que el otro entiende o ve, existe siempre un desacuerdo y una diferencia. Y además, el yo emisor es móvil, mientras que ese mismo yo es percibido por el otro como estable. En palabras de Barthes, el yo del que escribe yo no es el mismo yo que está leyendo el tú*.
>
> *Barthes, Roland, El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura. Edit. Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1987, p. 29.[805]

El "*yo emisor*" que es Bartolomé Ferrando está cambiando constantemente, y cuando revisita una pieza necesita alterarla profundizando en su propia ambigüedad y añadiéndole un intenso cambio formal. A menudo, la importante obra poética de Bartolomé Ferrando es el recipiente de unas ideas autorreferenciadas, que se reencarnan sin prejuicios en otros medios expresivos.

[805] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 70.

Tal es el caso de sus dos poemarios *Trazos* y *En la frontera de la voz*, editados en formato de libros y que al saltar del medio escrito al medio físico, iniciaron una singladura que transforma y amplifica sin cesar su sentido poético.

2.3.2.1. *Trazos* (1982-2010). Fragmentos de texto que saltan hasta la pared.

En 2000, Bartolomé Ferrando editó el libro de poemas discursivos *Trazos*[806]. En realidad, este poemario fue escrito en 1982 consiguiendo al año siguiente quedar finalista en el premio "Valencia" de poesía que otorga la I.A.M. (Institución de Alfons el Magnànim). Según el comentario de la página Web del autor, *"El libro recoge los primeros poemas discursivos del autor y, probablemente, los últimos, dado que su hacer se centra por completo, desde 1975, en la creación y exposición de poesía concreta, visual y de acción. No obstante el poeta manifiesta su aprecio a estos poemas, cuyas palabras condensadas respiran y flotan sobre el blanco de la página. Blanco que habrá dejado de ser mero soporte del lenguaje, con el fin de poder acompañar/acompasar la lectura del texto. Recorrido de los ojos que puede*

[806] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *Trazos*, 1982.

realizarse tanto en horizontal como en vertical o en diagonal, obteniendo en cada caso sentidos e imágenes distintas."[807]

Un libro discursivo, sí, pero también un libro de investigación plástica sobre las posibilidades visuales y sonoras del espacio del papel, donde los vacíos hacen reverberar la aliteración del texto. El lector no puede ser pasivo con este libro, debe decidir el camino a seguir y hacer suyos estos trazos. Su autor no duda predicar con el ejemplo y, retomando los textos, fragmentándolos, los embarca en nuevas singladuras.

Bartolomé Ferrando suele revisitar sus piezas periódicamente, reinterpretándolas y reinventándolas dotándolas de una nueva vida. Es así como, mediante una superposición azarosa y manipulando sus grafismos, determinados fragmentos del texto en blanco y negro contenidos en el libro *Trazos* se transformaron en palabras metalizadas destinadas a invadir el espacio pictórico. La caligrafía nos descubre la belleza de los mismos textos que oculta, la contemplamos como a un cuadro mientras nos esforzamos en descifrar las palabras escondidas.

Escrituras superpuestas, Acrílico sobre papel, 35x35 cm, 2001.

[807] http://www.bferrando.net/es_trazos.html

Los textos elegidos suenan (*"piensa de nuevo en grafía que anida entre nudos sonoros"*) o se mueven (*"escribes con tus ojos sobre la sombra que se desliza y huye"*). Una vez descifrados añaden su semántica, sus metáforas y sus sugerencias sensoriales a la inicial percepción visual. Los cuadros dejan de ser cuadros para transformarse en sorprendentes obras intermedia.

En 2002 expuso este material en la el Colegio Mayor Rector Peset de Valencia. Con motivo de la exposición, que llamó *Escrituras superpuestas*, la Universidad editó a un catálogo con el mismo título que incluía textos de Román de la Calle y de Nelo Vilar. Ambos escritores coinciden en enfatizar el carácter intermedial de esta reconstrucción fragmentaria.

> ¿Por qué no permitir, pues, que –por ejemplo- el azar se trence estrecha pero libremente con el lenguaje; que de improviso las huellas de la diosa fortuna aparezcan y desaparezcan, como saltando descaradamente entre el tejido visual de sus párrafos y contaminen, con juegos impredecibles, la estructura de las frases; que el azar libremente se cruce, a sus anchas, con el sonido o interfiera la grafía de las palabras; o que anide incluso entre las letras, ocupando –a su amor- los intervalos vacíos del cuerpo de la escritura?[808]

> En su aspecto experimental consigue mantenerse en el terreno de nadie de lo heterodoxo, en un frágil equilibrio *intermedia* (entre prácticas específicas pero al margen de ellas). *Trazos* es poesía temáticamente metalingüística, vuelta hacia la sugerencia y la ironía sutil, y ha de ser entendido en la tradición de la experimentación poética pero también en el espacio de los *Neo-conceptualismos*, coherente con una trayectoria diversa que incluye la poesía visual/objeto, de acción y sonora.[809]

La muestra contaba con sesenta piezas de pequeño formato, en las que revisó de forma absolutamente novedosa los poemas que contiene el libro. En cada pieza superpone fragmentos de escritura de su libro *Trazos*, tratándolos

[808] De la Calle, Román. Catálogo para la exposición *Escrituras suerpuestas*, de Bartolomé Ferrando, Publi. Universidad de Valencia, Valencia 2002. ISBN: 84-370-5339-0
[809] Opus cit. Nelo Vilar. *Escrituras superpuestas* 2002.

de diversos modos que tal vez fueran identificables con la concepción poética de la Poesía Concreta, con el uso del material formal del lenguaje en la obra artística.

> "Cada una de las piezas de la exposición construye y muestra, con pintura acrílica dorada, plateada, cobriza o rojiza, una nueva reordenación y articulación de las palabras, fragmentos de páginas escrita o dislocación de la sintaxis de la misma. La superposición de las palabras expone la evidencia del cuerpo de la letra, de su materia, de su trazo irregular, y muestra la estructura, el armazón del lenguaje escrito, señaló su autor."[810]

Al mismo tiempo, asistimos a un ejercicio de indeterminación formal y conceptual controlada y limitada: las piezas se contemplan y también se leen; la superposición de caligrafías genera significados nuevos en el texto. Dice Castro que la "*indeterminación sistemática afecta incluso a la identidad del objeto artístico. Estos poemas pintados se presentan como lo que son, y como otra cosa. Son textos, sin duda, pero la pintura les proporciona un doble marco. Están físicamente enmarcados por la pintura*"[811]. Son palabras referidas a determinados poemas semi-caligrámicos de Vicente Huidobro, pero podrían estar describiendo a *Escrituras superpuestas*,

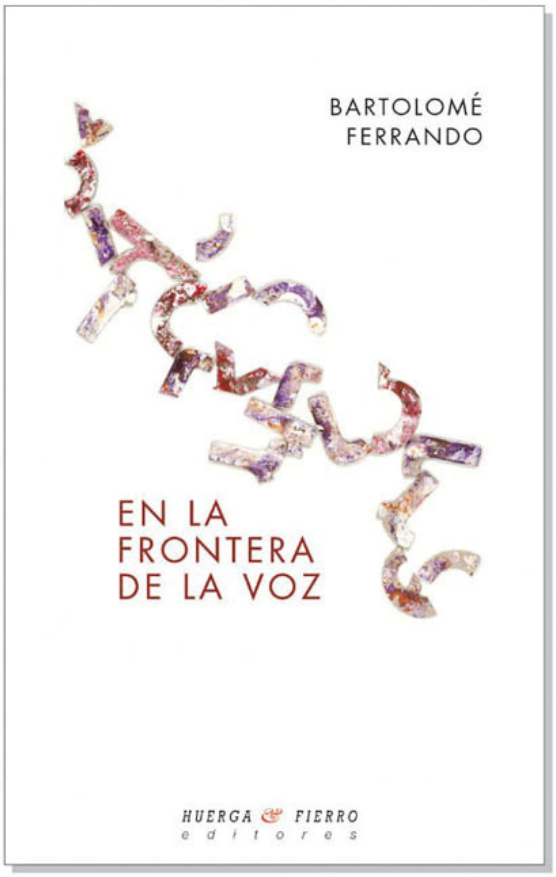
La contemplación de las *Escrituras superpuestas* exige al observador la elección de unas palabras en perjuicio de otras, dado que en ocasiones su superposición las hace de difícil legibilidad. Su lectura se transforma en sonidos que parecen reverberar buscando acomodo en los vericuetos de nuestro ser, pero al no encontrar fácil asiento, siguen moviéndose dejando un rastro de ambigüedad tras de sí.

---

[810] *Una perfomance del artista Bartolomé Ferrando acoge una muestra de palabras*. Nota de prensa, Diario Crítico de la Comunidad Valenciana, 01/12/2010.
En disponibilidad Web: http://www.diariocriticocv.com/noticias/not59371.htm

[811] Opus cit. Castro Cerón, Mª Lourdes. *Correspondencias... El carácter plástico de las formas de notación: Poesía, Música y Danza*. 2009. Pág. 271.

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



"Recorro espacios desiguales. Escucho sus ritmos y sus pausas. Veo a veces tambalearse el color de un objeto cuando el leve tallo que lo mantenía erguido empieza a adormecerse. Me aproximo a las cosas para verlas de cerca, y descubrir así algún detalle inapreciable. Las palabras se cruzan con otras en un sendero sembrado de silencios. A veces me dejo caer en el interior de mí mismo para tocar la voz. Sé que los actos tienen piel, como el lenguaje. Bebo sorbos de tiempo. Toco con las manos lo que carece de peso. Recorro espacios desiguales. Recorro espacios desiguales."[812]

En 2008 edita el poemario *En la frontera de la voz*[813], un libro escrito con palabras pero del que saltan incontenibles las imágenes y los sonidos. Sus páginas están salpicadas de grupos de entre seis y diez cortísimos versos, que levitan escapando del blanco del papel. Los versos, siempre en minúsculas y sin signos de puntuación, llegan a funcionar de manera autónoma en cada página, como fragmentaciones del universo que expresan, pero queda establecida una clara continuidad descriptiva con los versos de las siguientes hojas.

[812] Ferrando, Bartolomé, Nota sinóptica acerca de *En la frontera de la voz.* En disponibilidad Web: http://www.geifco.org/actionart/actionart03/ediciones/Ferrando/Ferrando.htm

[813] Opus cit. Ferrando Colom, Bartolomé. *En la frontera de la voz*, 2008.

Asistimos a la fragmentación voluntaria de un momento del mundo, y los fragmentos resultantes están señalados con los intervalos vacíos entre los versos que, lejos de separarlos, completan el sentido de sus sugerencias dejando un espacio de actividad sensorial para el lector.

un reloj
chirría

a fin de
ahuyentar su
aburrimiento
delicado

y redondo

[38]

grumos
de palabras

que
tiñen
el espacio
de matices
diversos

colores
que se arrastran
vivos

dibujando
estrías
y surcos

por donde
circula
la voz

[49]

Dos páginas del poemario *En la frontera de la voz*.

Temáticamente hablando, *En la frontera de la voz* es la sugerente recreación de un atardecer plagado de referencias visuales, temporales y sonoras. Respecto a los aspectos sonoros que preferentemente nos ocupan en este estudio, podríamos definir este poemario como un paisaje sonoro de papel.

El texto tiene una voluntad descriptiva y crea un universo poético plagado de rendijas y fisuras por donde vislumbramos ruidos, gritos y silencios. Los breves versos dejan amplios espacios en blanco, intervalos silenciosos en los que todo puede suceder. La tranquilidad y reposo que transmite la

estructura de sus páginas y el contenido de su texto, intenta detener el tiempo de ese paisaje que no cesa de avanzar hacia la noche, y nos induce, en los huecos creados, a verlo y oírlo más que a leerlo.

Encontramos entre los versos, que las palabras alusivas a aspectos de la naturaleza (*ala, tarde, luz, tallos, sombra, ramas, raíces, azul, pétalos, tierra, savia, aguas, viento, día, sendero, nido, piedras, silvestre, vegetales, rocas, verde, paisaje, estrellas,* etc.) se combinan con otras que transmiten significados relacionados con la ralentización del tiempo, con su inmovilidad e incluso con su no-existencia.

frente / a lo / inmóvil / / el ala / de la tarde [pág. 12]

hendiduras / de / luz / coagulada / / con sus / huesos / de aire [pág. 13]

el tiempo / / con todas / sus ramas / y raíces / / ha sido / aplastado/ por una gran losa [pág. 15]

azul / / rodeado / de silencio [pág. 18]

cubierto / por su / nido / de seda [pág. 25]

y / jirones / de tiempo [pág. 26]

toda / la materia / se ha soldado / / / y respira / al unísono [pág. 32]

desnudos / de sueño [pág. 33]

lentamente / / con / pereza [pág. 35]

Y potenciando la vocación fronteriza del poema, esas alusiones a la naturaleza y al tiempo se ven interseccionadas por referencias al mundo de los sonidos.

azul / / rodeado / de silencio [pág. 18]

escucho / movimientos / de música / líquida / / bajo la / savia / aérea [pág. 20]

música / que / cruje y / se deshilacha [pág. 21]

música / / que / esculpe el / viento [pág. 22]

siesta / del viento / / / no se oye / respiración / alguna [pág. 27]

frontera / sonora / / / garganta / silvestre / / habitada / por nudos / de palabras y / gritos [pág. 28]

retículo / de gritos / / vetas / sonoras / tatuadas / de sombra [pág. 32]

De nuevo Ferrando nos ofrece una obra cargada de indeterminación que tan pronto leemos como contemplamos o escuchamos. El potencial sonoro de este libro-poema se corporaliza en las presentaciones que de él ha realizado Bartolomé Ferrando. Para algunos de estos actos el autor ha contado con la colaboración del artista y músico Avelino Saavedra que, con diversos instrumentos acústicos, moduladores y delays electrónicos, teje una red de música y ruidos improvisados sobre la que resbalan los versos recitados con sobriedad por Bartolomé Ferrando.

[Véase el video 21. *En la frontera de la voz* en el DVD adjunto "Huellas sonoras"]

2.3.2.2.1. Descripción.

El 18 de Diciembre de 2009, Bartolomé Ferrando realizó una lectura poética de su libro *En la frontera de la voz,* con música improvisada por Avelino Saavedra, en el Instituto Francés de Valencia. El recital consistió en una lectura parcial del libro, recitando lentamente los versos, mientras Avelino trazaba "una voz paralela con sonidos múltiples".

Dice Bartolomé Ferrando a modo de introducción:

> "La propuesta era de hacer una lectura parcial de este libro: *En la frontera de la voz*. Y no diré que Avelino Saavedra acompaña la pieza, sino que construye, digamos, una voz paralela con sonidos múltiples, queriendo de esa

manera no estar supeditado al lenguaje sino creando a partir del lenguaje otros sonidos. Este sería en cierto modo el reto de hoy."

Bartolomé Ferrando, de pie ante un micro y un atril con el libro, vistiendo de gris oscuro, estático y austero, con voz nítida y acariciante, con gran serenidad y suavidad, con silencios y sin aspavientos, inicia un parsimonioso recitado desgranando un verso tras otro.

A la sobria lectura de Bartolomé Ferrando, se suman los mil matices sonoros que Avelino, sentado a su izquierda, es capaz de extraer de instrumentos como el shakuhachi[814] (flauta japonesa de bambú), el hang drum, un pequeño acordeón al que hace respirar, una baqueta, una canica, etc. Estos sonidos, filtrados con el delay de una unidad de efectos digital, multiplican sus reflejos hasta invadir de ecos el espacio de la sala. Las olas sonoras se deslizan entre el público arropando y resaltando la voz y los sugerentes silencios de Bartolomé Ferrando.

En la frontera de la voz, Bartolomé Ferrando y Avelino Saavedra.

[814] El shakuhachi es una flauta de origen japonés usada originariamente como instrumento de meditación de monjes zen: "*Un trozo de bambú. Cortado desde su raíz, secado durante años y utilizado de forma vertical; con 4 orificios al frente, 1 en la parte posterior y una embocadura cortada oblicuamente a la superficie del bambú, en el extremo superior*." Curti, Horacio, *El shakuhachi, una historia de Japón, Zen y música...* En disponibilidad Web: http://www.shakuhachi.es/shakuhachi.html

Se trata tal vez de una interpretación no muy alejada de la concepción formal de poemas musicados que desarrollaran los poetas "beatnik" americanos de los cincuenta-sesenta y cuya estela siguieran en nuestro país poetas como el valenciano Fernando Garcín, con experiencias como *La ronda*[815], una serie de conciertos de poesía y sonidos ("poetemas" los llamaba su autor) bañados en creatividad y alcohol que transcurrieron en distintos bares de Valencia durante varios meses, estrenando nuevos músicos en cada ocasión. La única constante mantenida en aquellos eventos fue la improvisación y la apertura a acontecimientos impredecibles. Esta es la opción elegida por Bartolomé Ferrando en sus conciertos con Avelino Saavedra: puertas abiertas a las texturas sonoras que sugiere la inspiración de cada instante, de cada espacio, de cada emoción. La diferencia radical con aquellos "postbeatniks" es la temática de los textos usados, pues el elogio a la vida canalla es sustituido en *La frontera de la voz* de Bartolomé Ferrando y Avelino Saavedra por la pureza de unas palabras-sonidos capaces de combinarse en mil intuiciones de poética concentrada.

Esta poética semidiscursiva surge tras años de experimentación y ruptura con ese lenguaje que tanto mima. Desde las propuestas conceptuales de los ejemplares de *Texto poético* que editara a partir de 1977, Ferrando no ha cesado de fragmentar la lengua indagando en las maravillas escondidas tras su aspecto formal y su semántica arbitraria. Si en piezas como *La frontera de la voz* la palabra mantiene cierta discursividad, en otras como *Sintaxis*[816]*,* la fragmentación seguida de una recombinación de los fragmentos resultantes, provoca una metadiscursividad que se revuelve hacia el mismo lenguaje.

[815] La huella dejada por *La Ronda* fue un libro-poemario del mismo título: Garcín, Fernando. *La Ronda*. Diarios de Helena, Elche 1996, ISBN: 84/921855-0-3 y el CD *La mejor hora* (Garcín y Troupe. *La mejor hora*. Seminola records 1999).

[816] Ver el apartado *2.3.4. Sintaxis. La deconstrucción del metalenguaje.*

2.3.3. EXPERIMENTACIÓN EN GRUPO.

Una de las características del hacer poético de Bartolomé Ferrando es su apertura a colaboraciones externas. La experiencia artística grupal enriquece sinérgicamente las propuestas de cada uno de los integrantes. Así sucedió en la revista *Texto Poético* que editara con la complicidad de David Pérez y otros poetas, y en los variados grupos dedicados al arte sonoro en los que participa.

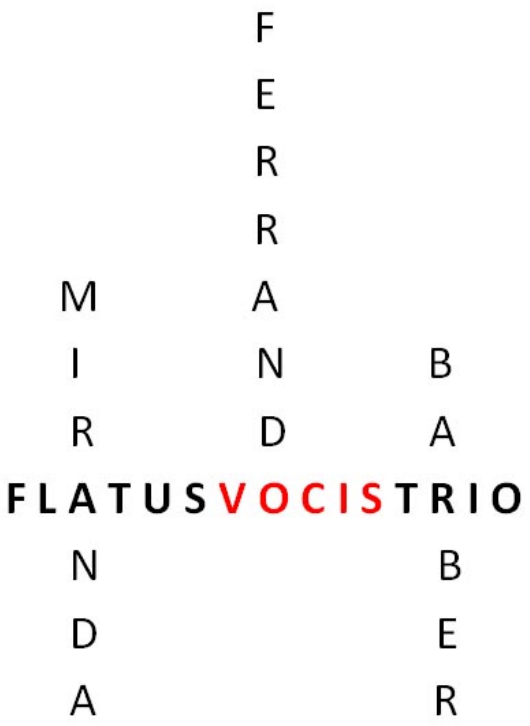
Bartolomé Ferrando ha formado parte de grupos experimentales ya míticos como *Flatus Vocis Trío*, *Música Mundana* y *Rojo*. La investigación sonora fue el objetivo de estas agrupaciones, y tienen su relevo en la actualidad con *3 i no res* y con las improvisaciones que realiza con el polifacético artista Avelino Saavedra.

También podemos considerar un campo de investigación grupal sus clases en la facultad de Bellas Artes así como las numerosas intervenciones que organiza con sus alumnos en distintos espacios urbanos. Así mismo, Bartolomé Ferrando no duda en apoyar con su presencia todo suceso artístico relacionado con la *performance* y la *poesía experimental* que acaece en su entorno más cercano. Recientemente (en 2012) tuvimos ocasión de verle sumándose espontáneamente a una imposible "orquesta inconsciente" durante el evento organizado en Valencia *El telón como actor. La escena en la vanguardia histórica española. 1917-1947*.[817]

Bartolomé Ferrando y Llorenç Barber integrados en la *Orquesta Inconsciente*, Valencia 2012.

[817] *El telón como actor. La escena en la vanguardia histórica española. 1917-1947.* Organizado por el Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Universidad Politécnica de Valencia. Dirigido por Miguel Molina. Estrenado en la Sala Escalante de Valencia el 31 de marzo de 2012.

2.3.3.1. Flatus Vocis Trío.



En 1986, Bartolomé Ferrando funda el *Flatus Vocis Trío* junto a Llorenç Barber y Fátima Miranda. Los tres artistas ponen en común los distintos recursos de sus voces con el propósito de "*apropiarse del habla como object trouvée o ready made*"[818]. Este grupo de creadores presentó su proyecto de poesía fonética y música en el Festival Tramesa d'Art (Valencia), y mantuvo su actividad hasta el año 1996 realizando numerosos conciertos internacionales y participando en multitud de festivales y programas poéticos.

El grupo ha realizado varias grabaciones, incluyendo el LP *Spagna, Messico, Italia* (Ferrara: 3ViTre Ed,. 1988), y *Grosso Modo* (Castellón: Xiu Xiu ED, 1989). Sus actividades creativas han sido descritas en una larga serie de artículos en revistas de poesía musical y experimental como por ejemplo: *Kanal*

[818] Barber, Llorenç. *Del lento y poroso caminar de llorenç barber hacia la formulación de una música villana*, mini autobiografía de Llorenç Barber. Página de Arte Sonoro de la UCLM (Universidad de Castilla - La Mancha). En disponibilidad Web:
http://www.uclm.es/artesonoro/barberolobo.html

(#31-32, Paris), *Poética Lotta* (#2, Verona) y otras. La última actuación del grupo tuvo lugar en Berlín en 1996.

A propósito de la presentación del *Flatus Vocis Trío* en el ciclo de música contemporánea de la "Quincena Musical Donostiarra" en 1995, leemos en el diario ABC:

> El espectáculo vocal del Flatus Vocis no es fácilmente clasificable. Ni falta que hace. Se diría basado en la palabra, cantada y hablada, recitada y entonada. Pero la palabra parece aislada o conexionada en frases, completa o atomizada en sílabas, en fonemas, en letras; inteligible o en magma de susurros y gritos; cargada de su significación semántica o reducida a su fisicidad fonética. Ritmos de sílabas, cánones de efectos vocales, contrapunto de frases, polifonía de palabras, armonía de sonidos guturales... Cada una de estas cosas, y una combinación indefinible de ellas, van trenzando un mundo poético-sonoro donde a veces prevalece lo formal ("Tábula plena"), otras lo expresivo ("Nana") y otras un irresistible humor ("Sintaxis"), y en el que cabe incluso el despliegue gestual ("Hay que ver, ¿eh?").[819]

De las piezas que menciona este artículo, *Sintaxis* (con texto de Ferrando) posee unas características que le hacen merecedora de un análisis detallado. En la versión del *Flatus Vocis*, así como en las que suele realizar Bartolomé Ferrando en solitario, se respira con nitidez tanto el proceso de desemantización del lenguaje, como la elección de ciertas opciones de composición e interpretación contemporáneas (poema simultáneo, permutación, repetición, deconstrucción, etc.). Nos dedicaremos especialmente a ella en el apartado "2.3.4. Sintaxis. La deconstrucción del metalenguaje.".

[819] García del Busto, José Luis. *De la fonética musical del Flatus Vocis Trío a la gitanería de Falla*, ABC de Madrid, 27-8-1995, pág. 74. En disponibilidad Web: http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1995/08/27/074.html

2.3.3.2. Taller de Música Mundana.

A partir de 1990, Bartolomé Ferrando participa con asiduidad en el *Taller de Música Mundana,* grupo fundado por el Llorenç Barber en Madrid en 1978 y que mantendría su actividad hasta el año 1996.

El *Taller de Música Mundana*, *"un taller de compositores que interpretan o de intérpretes que componen"* [820] al decir de Llorenç Barber, fue un colectivo de improvisadores y creadores de mixturas sónicas experimentales en el que participaron, además de Bartolomé Ferrando y el compositor Llorenç Barber, artistas tan dispares como la vocalista y performer Fátima Miranda, el trompetista y percusionista experimental Alfredo Carda, el creador del grupo *Clónicos* Markus Breuss, Julián Hernández (padre de *Siniestro Total*), el docente y compositor Francisco Estévez, el arquitecto Alfredo Miranda, proveniente del free jazz (terreno en el que fundó y dirigió el grupo *Orgón*) o el multiinstrumentista y productor Juan A. Arteche Gual (co-fundador del grupo folk *Nuestro Pequeño Mundo*)

La actividad de este grupo de artistas trascendió al público en forma de "conciertos" en los que la experimentación aunaba música, poesía fonética y performance. La poderosa personalidad de los intérpretes se combinaba en un único ente salpicado de valles y montañas que no daba lugar a la indiferencia.

Su *Concierto de papel* es quizás la pieza más representativa de esta asociación de artistas, y tomó forma de disco en 1987[821].

[Ver el video 18. *Concierto de papel* en el DVD adjunto "Huellas sonoras"]

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

[820] Barber, Llorenç. Citado por E.F. en el artículo *Llorenç Barber presenta su 'música mundana'* en el diario *El País.* Madrid, 05/05/1982. En disponibilidad Web: http://www.elpais.com/articulo/cultura/BARBER/_LLORENC_/MUSICA/Llorenc/Barber/presenta/musica/mundana/elpepicul/19820505elpepicul_2/Tes

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

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.

Concierto de papel, Llorenç Barber, Fátima Miranda y Bartolomé Ferrando. 1990.

Fátima Miranda nos describe con más detalle el procedimiento seguido para la instrumentación de la pieza:

> Las fuentes de sonido a través de papel que utilizamos son tres: en primer lugar, el sonido del mismo papel, arrugándolo, golpeándolo o soplando en él. También la transformación de instrumentos, como el piano, el violín o el contrabajo, deformando su sonido con papeles, y en último lugar, la construcción de instrumentos nuevos con papel o cartón.[822]

"*Lo que pretendemos*", añade Llorenç Barber en el mismo artículo, "*es una búsqueda de sonoridades primigenias, previas a los instrumentos musicales. No partimos de ningún esquema musical preestablecido; es una creación libre e instantánea que se basa en la improvisación y en la compenetración entre los cuatro*" [823]. La insólita instrumentación crea una sonoridad especial, alejada de los estándares académicos, y complementada en los directos con un vestuario, atrezzo y puesta en escena que cruza la frontera de la música experimental adentrándose en el territorio de la performance.

También Bartolomé Ferrando nos comenta las sensaciones que le producía su trabajo con el *Taller de Música Mundana* interpretando el *Concierto de Papel*:

> Pero la práctica más destacable de Barber y Miranda a citar en el contexto tratado lo constituye a mi parecer el Concierto de papel, en el que he tenido ocasión de formar parte y al que observo como un variadísimo entramado acústico-ruidista, pero también gestual y visual, estructurado y al mismo tiempo abierto a la improvisación, y que albergaba e integraba diversas performances en el interior de su trama.[824]

---

[822] Gómez, Antonio. *Taller de Música Mundana graba la primera obra interpretada con papeles.* Artículo en el diario *El País*, Madrid 06/01/1987. En disponibilidad Web: http://www.elpais.com/articulo/cultura/BARBER/_LLORENC_/MUSICA/Taller/Musica/Mundana/graba/primera/obra/interpretada/papeles/elpepicul/19870106elpepicul_9/Tes

[823] Ibídem.

[824] Ferrando, Bartolomé. *El Arte de Acción en España entre los últimos veinte años y alguno más*. editado en el Blog Performancelogía. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas. En disponibilidad Web: http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/el-arte-de-accin-en-espaa-entre-los.html

En efecto, el *Concierto de papel* contiene un torrente de performances sumadas y multiplicadas. Encontramos en su interior momentos memorables como aquel en que los tres "vocalistas" (Barber, Miranda y Ferrando) llegan a quemar las partituras sobre sus atriles sin dejar de leerlas pasando sus páginas con las manos enfundadas en gruesos guantes aislantes. En solitario, Bartolomé Ferrando ha realizado alguna performance similar, nos referimos a *Quemar la voz*, donde declama alternadamente el texto ardiente que descansa en tres atriles.

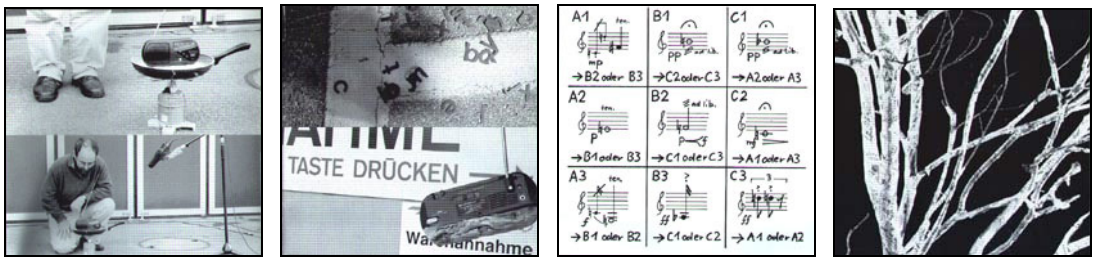
[Véase el video 19. *Quemar la voz* en el DVD adjunto "*Huellas sonoras"*]

Quemar la voz, Festival Intercop, Polonia 1990.

2.3.3.3. Rojo.

En 1991 crea el grupo de música improvisada y performance “Rojo”, formado por Markus Eichenberger (clarinete), Fredi Lüscher (piano), Alfred Zimmerlin (violonchelo) y el mismo Bartolomé Ferrando (performance). Con este grupo realizará actuaciones internacionales hasta 1995 y editará el disco *¡Rojo!*[825] en 1996.

Portada del disco *¡Rojo!*



Postales incluidas en el disco *¡Rojo!*

Esta fascinante experiencia aúna música y palabra, jazz y poesía, tono y acción. A la instrumentación de los músicos, Ferrando aporta su propia musicalidad a través de poemas fonéticos (algunos, como *Breve*, todavía presentes en sus actuaciones contemporáneas) y de otros elementos performáticos, sonoros y visuales que catapultan las interpretaciones a nuevos espacios intermediales.

[825] *¡Rojo!* UTR 4099 CD, Unit records, Zürich, Suiza, 1996

2.3.4. *SINTAXIS*. LA DECONSTRUCCIÓN DEL METALENGUAJE.

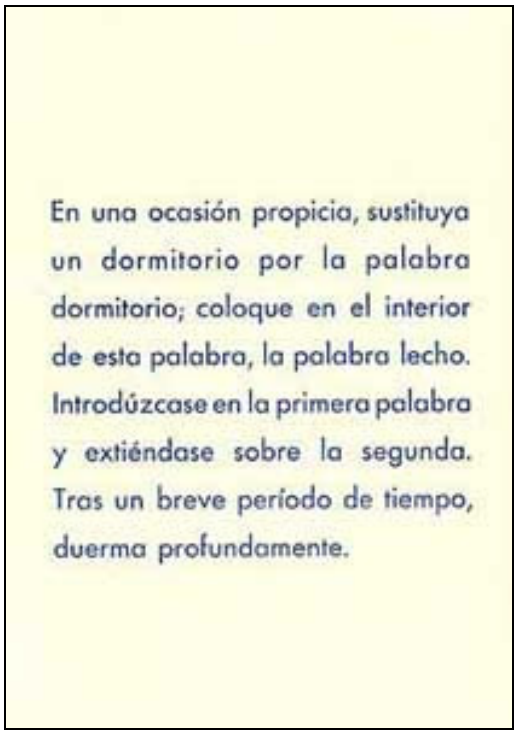
Hemos visto que Bartolomé Ferrando no rechaza en absoluto la poesía discursiva. De hecho, la práctica sin ningún tipo de rubor, aunque siempre condensando el lenguaje y prescindiendo de todo elemento superfluo que la pueda relacionar con la lírica más académica.

Es en el cambio de soporte de esos poemas cuando se comienza a evidenciar su profundo espíritu experimental, en el momento en que los textos mutan en cuadros (*Escrituras superpuestas*) o en piezas sonoras (*En la frontera de la voz*)[826]. Y es en aquellas piezas compuestas expresamente para un medio visual y/o sonoro cuando la trasgresión del lenguaje alcanza sus máximas cotas deconstruyéndose para renacer convertido en un metalenguaje totalmente personal.

Así sucede con *Sintaxis*, una pieza vocal en la cual el lenguaje usado se limita a indicar unas referencias ordinales y cualitativas sobre la sintaxis de un texto que nunca llegamos a escuchar. Ferrando fragmenta literalmente las reglas del lenguaje y las recombina para construir un discurso invisible.

La experimentación en torno a la naturaleza del lenguaje y la escritura es una constante en la obra de Bartolomé Ferrando que ya estaba presente en sus obras más tempranas, como apreciamos en la relectura de algunas páginas de su revista *Texto Poético.* Los poemas propuesta contenidos en esta publicación insertan el mundo de las palabras dentro del de la cotidianeidad evidenciando la proximidad de estos dos mundos, pero también su distanciamiento. Proximidad en cuanto a que nuestra mente tiende a identificar los objetos y los conceptos con las palabras. Distanciamiento porque, al intermezclar poéticamente las palabras con la relidad, se evidencia el abismo de la alógica que las separa (y que las une al mismo tiempo).

[826] Ver el video 21. *En la Frontera de la voz*, en el DVD adjunto "Huellas sonoras".



Texto Poético 7, pp. 13 y 17. Bartolomé Ferrando, 1982.

Sintaxis se propone avanzar en esta investigación y, merced a recursos como la fragmentación, la repetición, la superposición simultánea, la visualidad y la expresión vocal, el metalenguaje recién creado se deshace en mil pedazos reconstruyéndose en metalenguaje del metalenguaje que termina por inundar y dominar la escena.

Escribía Cage que la sintaxis es una disposición militar, y que es necesario un serio compromiso musical para desmilitarizar el lenguaje[827]. El compromiso ético de Ferrando va en la misma dirección y con esta pieza consigue poner en evidencia la rigidez constrictiva de la sintaxis.

Sintaxis es ya una obra clásica en la carrera de Bartolomé Ferrando. Forma parte de su repertorio más esencial y es reinventada en cada nueva interpretación manteniéndola de esta manera viva y fresca. Analizaremos dos versiones de esta pieza para confirmar esa constante renovación y evolución, así como el atrevido giro que ejerce sobre el lenguaje. La primera interpretación, fue grabada en 1989 por el *Flatus Vocis Trío*, del que formaba parte Bartolomé Ferrando, y está declamada en lengua castellana. La segunda es en

[827] Op. cit. Cage, John, *Escritos al oído*, 1999, pp. 173-174.

valenciano y es una actuación en solitario, aunque realizando un dueto consigo mismo gracias a una inteligente y sencilla aplicación de la tecnología.

2.3.4.1. *SINTAXIS*. Flatus Vocis Trío.

En 1989 encontramos una versión coral a tres voces registrada en el disco *Grosso Modo. Música hablada,* con el *Flatus Vocis trío*[828] . En esta grabación escuchamos el poema de Bartolomé Ferrando como una superposición simultánea de tres voces, cada una con su propio ritmo, personalidad y timbre. Se trata por supuesto de la voz de Bartolomé Ferrando y las de sus compañeros de viaje en ese proyecto: los artistas Llorenç Barber y Fátima Miranda.

[Escuchar la grabación "*Sintaxis_Flatus Vocis Trío"* en el DVD adjunto "*Huellas sonoras"*]

Flatus Vocis Trío: Bartolomé Ferrando, Fátima Miranda y Llorenç Barber.

[828] **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

2.3.4.1.1. Descripción

Esta versión de *Sintaxis* es un recitado nítido y claro, durante 6 minutos y cincuenta segundos, de las tres voces que componen el grupo *Flatus Vocis Trío*. En ella se desarrollan tres líneas paralelas y simultáneas de texto relativamente pausado que, aprovechando los espacios vacíos, se introducen las unas en las otras alterando así su sentido y ritmo.

El uso de frases que comienzan con conjunciones y preposiciones facilita la mezcla e intersección de unas sentencias con otras. El sentido que se desprende del recitado de cada intérprete, es desviado continuamente por las interferencias de los otros dos y esto provoca que nuestra escucha se desplace de un lugar semántico a otro, de un sentido a un sinsentido para por fin llegar, o no llegar, hasta ninguna parte concreta. En ocasiones, del solapamiento de las tres voces resulta una cacofonía en la que nos resulta imposible distinguir el texto.

Apenas encontramos efectos puramente fonéticos en la pieza salvo por supuesto, el simultaneísmo de las tres voces y la pronunciación de algunas "eses" alargadas (sobre todo en la voz de Fátima Miranda) además de sutiles alteraciones en el tono, la velocidad y el volumen de la dicción. Sin embargo, el hecho fonético está conceptualmente implícito en la pieza, pues lo que nos sugiere el texto es precisamente a pensar-escuchar vocales, consonantes, sílabas, consonantes al revés, etc., guiándonos mediante la voz a través de una caótica destrucción y reconstrucción de la sintaxis del lenguaje.

2.3.4.1.2. Transcripción.

La transcripción está dividida en 5 movimientos, en los que intervienen a la vez los tres artistas. Por motivos de claridad, estas intervenciones se han separado según el intérprete que las realiza, pero insistimos: los tres textos de cada uno de ellos son ejecutados simultáneamente, superponiéndose y solapándose.

Claves:

BF: Bartolomé Ferrando.

FM: Fátima Miranda.

LB: Llorenç Barber.

[Texto entre corchetes]: Anotaciones del transcriptor.

[x] Palabra ininteligible.

MOVIMIENTO 1

BF.- [Sólo] Una vocal, una vocal, [entran sus compañeros] una vocal. La primera vocal. Y la primera vocal. Con la primera vocal una vocal. La primera vocal y la primera consonante. La primera vocal y la primera consonante. La primera vocal y la primera consonante, la primera vocal, una vocal. Una sílaba y una vocal. Una sílaba y una vocal. Una sílaba y una vocal, la primera vocal, una vocal.

FM.- [Pausa] Con una consonante. Con una consonante. Con una consonante, con la primera consonante. Con la primera consonante. La segunda consonante y una vocal. Con la primera... consonante. Con una... vocal. En el fondo de una consonante. En el fondo de una consonante. Con la primera... consonante en el fondo. En el fondo... en el fondo... con la primera.

LB.- [Pausa] Y una vocal. Y una vocal. Y una vocal. Y ninguna vocal. Y ninguna vocal. Y ninguna vocal. Y ninguna vocal. Y ninguna vocal. Sólo consonantes y ninguna vocal. Sólo consonantes y ninguna vocal. Y una vocal. Y ninguna vocal. Contra otra sílaba. Contra otra sílaba.

MOVIMIENTO 2

BF.-Entre la sílaba, una consonante. Entre la sílaba, una consonante. [Entran sus compañeros] Entre la sílaba una consonante, una sílaba y una vocal, la primera consonante. La tercera vocal de la primera sílaba. La tercera vocal de la primera sílaba. La tercera vocal de la primera sílaba, una sílaba y una vocal. Una vocal. Bajo una sílaba una palabra. Bajo una sílaba una palabra. Bajo una sílaba una palabra. Entre la sílaba una consonante, la primera vocal. Bajo una sílaba, una palabra sin vocales. Bajo una sílaba una palabra sin vocales, y la tercera vocal, una sílaba sin vocal.

FM.- [Pausa] Contra la misma... consonante. Contra la misma... consonante. Contra la misma consonante. Contra la misma, contra la misma. Contra la misma en el fondo. Y una vocal. Y una vocal. Con cinco consonantes más. Con cinco consonantes más, en el fondo. Más en el fondo. Más en el fondo y una consonante con una consonante. Entre ocho. Entre ocho. Entre ocho con cinco consonantes más. Entre ocho vocales juntas. Junto a dieciocho vocales. Junto a dieciocho vocales con cinco consonantes más en el fondo de una consonante. Entre ocho vocales juntas, con cinco consonantes más con la primera consonante con una consonante.

LB.- En lugar de la tercera vocal. En lugar de la tercera vocal, contra otra sílaba. Contra otra sílaba. Sólo consonantes y ninguna vocal. En la misma palabra. En la misma palabra, en lugar de la tercera vocal, contra otra sílaba y una vocal. Y ninguna vocal. De la primera frase. De la primera frase. De la primera frase en la misma palabra, en lugar de la tercera vocal, contra otra sílaba, y ninguna vocal. A mitad de la segunda palabra. En la misma palabra de la primera frase. En lugar de la tercera vocal contra otra sílaba y ninguna vocal. Y ninguna vocal. A mitad de la segunda palabra.

MOVIMIENTO 3

BF.- [Sólo] La segunda palabra y un poco de la primera frase. La segunda palabra y un poco de la primera frase. [se incorporan FM y LlB] La segunda palabra y un poco de la primera frase, bajo una sílaba una palabra. La cuarta palabra de la primera frase y una vocal. La cuarta palabra de la primera frase y una vocal bajo una sílaba, una vocal y la primera consonante. A caballo entre una palabra, una frase y un párrafo. A caballo entre una palabra, una frase y un párrafo. A caballo entre una palabra, una frase y un párrafo, bajo una sílaba, una palabra sin vocal y una... [xxx]. Cuatro palabras sin página. Cuatro palabras sin página. Cuatro palabras sin página, y una primera sílaba [xx] y una vocal.

FM.- [Pausa] En la superficie del párrafo. En la superficie del párrafo. En la superficie del párrafo en el fondo de una consonante. Contra la misma. Contra la misma. Contra la misma. Contra la misma. En el fondo de una consonante contra la misma. Con la primera consonante. Entre ocho con cinco consonantes. Ssin ssílabas. Ssin sssílabas. [x] ssin ssílabas. En la superficie sin sílabas. Contra cualquier consonante de la tercera frase. Contra cualquier consonante de la tercera frase. En el fondo contra cualquier consonante. En el fondo contra cualquier consonante, contra la misma consonante, entre ocho

con cinco. Entre ocho con cinco vocales más. Alrededor de la tercera consonante de la segunda frase. Alrededor de la tercera consonante de la segunda frase contra cualquier consonante de la tercera frase.

LLB.- [Pausa] Y cuatro sílabas más. Y cuatro sílabas más. A mitad de la segunda palabra, en la misma palabra. En lugar de la tercera vocal, contra otra sílaba, solo consonantes y ninguna vocal, y cuatro sílabas más. En la segunda frase de la misma página. Y cuatro sílabas más. Y una vocal, contra otra sílaba, en lugar de la tercera vocal. Próxima a la cuarta página, una vocal. Y una vocal. Contra otra sílaba. En la misma palabra. Siempre en el tercer párrafo. Siempre en el tercer párrafo próximo a la cuarta página, una vocal en la segunda frase de la misma palabra, y cuatro sílabas más. De la primera frase. De la primera frase. Contra otra sílaba y una vocal. Siempre en el tercer párrafo.

MOVIMIENTO 4

BF.- [Solo] Ningún párrafo entre dos páginas de vocales. Ningún párrafo entre dos páginas de vocales. [Entran FM y LlB] Ningún párrafo entre dos páginas de vocales y la siguiente palabra, una palabra [xxx] Todas las frases al revés y ninguna vocal. Todas las frases al revés y ninguna vocal. Todas las frases al revés y ninguna vocal, una consonante [x]. En el lugar de la página algunas consonantes. En el lugar de la página algunas consonantes. En el lugar de la página algunas consonantes a caballo entre [x]. Una sílaba como si fuera una página. Una sílaba como si fuera una página. Una sílaba como si fuera una página [x] una palabra.

FM.- [Pausa] Y un libro de sílabas ssin ssílabas, ssin ssílabas. Y un libro de sílabas ssin ssílabas, ssin ssílabas. Y una de las consonaantes del tercer libro, y una de las consonaantes del tercer libro, junto a dieciocho vocales sin silabass. En la superficie del párrafo, llena de las consonantes del tercer libro, llena de las consonantes del tercer libro. Llena de las consonantes del tercer libro. Llena. Llena junto a dieciocho vocales sin sílabas, ssin ssílabas. En el fondo de la segunda sílaba. En el fondo de la segunda sssílaba. En el fondo de la segunda sílaba, dentro de una frase llena de vocales. Dentro de una frase llena de vocales sin sílabas, sin sílabas. Llena de las consonantes sin sílabas.

LLB.- [Pausa] Como si fuera una gran frase. Como si fuera una gran frase, siempre en el tercer párrafo. Siempre en el tercer párrafo, próxima a la cuarta página, una vocal, a mitad de la segunda palabra, y cuatro sílabas más. Y ninguna vocal. E lugar de la tercera vocal. Catorce páginas en equilibrio. Como si fuera una gran frase, catorce páginas en equilibrio. Siempre en el tercer

párrafo. Próxima a la cuarta página, una vocal contra otra sílaba. Aparte, un montón de vocales. Un montón de vocales. Catorce páginas en equilibrio. Próxima a la cuarta página, una vocal contra otra sílaba. En la misma palabra de la misma frase. A mitad de la segunda palabra. Y algo de la segunda página. Un montón de vocales.

MOVIMIENTO 5

BF.- [Solo] Todas las consonantes en el fondo del primer libro. Todas las consonantes en el fondo del primer libro. [Entran FM y LB] Todas las consonantes en el fondo del primer libro, cuatro palabras sin página y una vocal [ininteligible]. Siempre la misma frase. Siempre la misma frase, a una sílaba, una palabra. Siempre la misma frase, la cuarta palabra de la primera frase. Alguna sílaba, una palabra. No tener consonantes y la sexta palabra del tercero. El primer libro y la sexta palabra del tercero, y cuatro palabras [ininteligible] y un poco de la primera frase. El primer libro y la sexta palabra del tercero bajo una [x] palabra [xx] en lugar de la página [xx]. Y todas las sílabas. Y todas las sílabas. Y todas las sílabas sin página y una vocal. Y todas las sílabas. Y todas las sílabas [bajan la voz]. Y todas las sílabas. [casi un susurro] Y todas las sílabas... y todas las sílabas.

FM.- [Pausa 3] [Muy lenta] Pero sieempre la misma página. Pero siempre [normal] la misma página alrededor de la tercera consonante de la segunda frase. Pero siempre la misma página ssin ssílabas, ssin ssílabas. Junto a dieciocho vocales. Junto a dieciocho vocales. Junto a dieciocho vocales. Junto a dieciocho vocales dieciocho vocales juntas. Y un montón de libros en equilibrio pero, siempre, la misma página ssin ssílabas, ssin ssílabas. En mitad de una página de un libro. En mitad de una página de un libro y un montón de libros en equilibrio en el fondo de la segunda sílaba en la superficie del párrafo. Ssin ssílabas. Ssin ssílabas. [Lenta] Sieempre la misma página. Siempre la misma página junto a dieciocho vocales ssin ssílabas, ssin ssílabas. Sieempre la misma página. [susurrado] Ssin ssílabas... Ssin ssílabas, ssin ssílabas... En el fondo... ssin ssílabas. Siempre la misma página. Siempre.

LLB.- [Pausa 3] [Despacio] Y después la frase sin vocales. [Normal] Y después la frase sin vocales. Y algo de la segunda página. Aparte, un montón de vocales, catorce páginas en equilibrio... como si fuera una gran frase. Como si fuera una gran frase. Siempre en el tercer párrafo. En el tercer párrafo. En el tercer párrafo. En el interior de vocales, y después la frase sin vocales. Y ocho consonantes al revés. Y ocho consonantes al revés. Y después, la frase sin

vocales y cuatro sílabas más de la primera frase. En lugar de la tercera vocal contra otra sílaba, y una vocal. Y ninguna vocal. Y ocho consonantes al revés. Y ocho consonantes al revés, en el interior de las vocales. Pero solamente cinco vocales. Pero solamente cinco vocales, [bajando la voz] cinco vocales... cinco vocalesss... cinco vocalesssss, cinco vocalesssssss... solamente... solamente...

2.3.4.1.3. Análisis.

Estructuralmente, el poema está subdividido en cinco movimientos, con una duración media de entre uno y dos minutos cada uno, cuyo inicio es sugerido (aprovechando una pausa de sus compañeros) por un enunciado en solitario de Bartolomé Ferrando, que es repetido tres veces:

-MOVIMIENTO 1: “Una vocal, una vocal, una vocal.”
-MOVIMIENTO 2: “Entre la sílaba una consonante. Entre la sílaba una consonante. Entre la sílaba una consonante.”
-MOVIMIENTO 3: “La segunda palabra y un poco de la primera frase. La segunda palabra y un poco de la primera frase. La segunda palabra y un poco de la primera frase.”
-MOVIMIENTO 4: “Ningún párrafo entre dos páginas de vocales. Ningún párrafo entre dos páginas de vocales. Ningún párrafo entre dos páginas de vocales.”
-MOVIMIENTO 5: “Todas las consonantes en el fondo del primer libro. Todas las consonantes en el fondo del primer libro. Todas las consonantes en el fondo del primer libro.”

Salvo esas nítidas pausas, la totalidad del poema está recitado de forma simultánea por los tres artistas, sin una clara diferenciación expresiva entre los cinco movimientos. Son los términos empleados, la cantidad que de ellos expresan los enunciados, y la complejidad de las frases usadas (que tienden a abarcar cada vez más espacios sintácticos), lo que marca las diferencias entre los distintos movimientos. Y es la escucha mutua y la intuición de los

intérpretes la que decide el momento oportuno para hablar, para callar, o para alterar las cualidades de sus voces.

Apreciamos una progresión en la elección de las palabras con que juega cada movimiento, pues se van incorporando sucesivamente términos que aluden a unidades sintácticas cada vez más grandes. Comienza el poema con mención a unidades del lenguaje mínimas como “vocales” y “consonantes”, y poco a poco, mientras se construye el poema, se añaden alusiones a “sílabas”, “palabras”, “frases”, “párrafos”, “páginas” y finalmente a “libros”.

Veamos un desglose por movimientos de las palabras usadas y la cantidad de veces que aparecen pronunciadas por cada intérprete:

-Movimiento 1 (0’’ a 59’’)
BF: Vocal / vocales (17), consonante / consonantes (3), sílaba /sílabas (3),
FM: Vocal / vocales (2), consonante /consonantes (10), sílaba /sílabas (0),
LB: Vocal / vocales (12), consonante / consonantes (2), sílaba /sílabas (2),

-Movimiento 2 (59’’ a 2’ 14’’)
BF: Vocal / vocales (11), consonante / consonantes (5), sílaba /sílabas (15), palabra (5), frase (0).
FM: Vocal / vocales (6), consonante /consonantes (13), sílaba /sílabas (0), palabra (0), frase (0).
LB: Vocal / vocales (11), consonante / consonantes (1), sílaba /sílabas (5), palabra (6), frase (5).

-Movimiento 3 (2’ 14’’ a 3’ 37’’)
BF: Vocal / vocales (5), consonante / consonantes (1), sílaba /sílabas (4), palabra (15), frase (8), párrafo (3), página (3)
FM: Vocal / vocales (1), consonante / consonantes (12), sílaba /sílabas (4), palabra (0), frase (5), párrafo (3), página (0)
LB: Vocal / vocales (8), consonante / consonantes (1), sílaba /sílabas (9), palabra (4), frase (4), párrafo (3), página (3)

-Movimiento 4 (3’ 37’’ a 4’ 57’’)

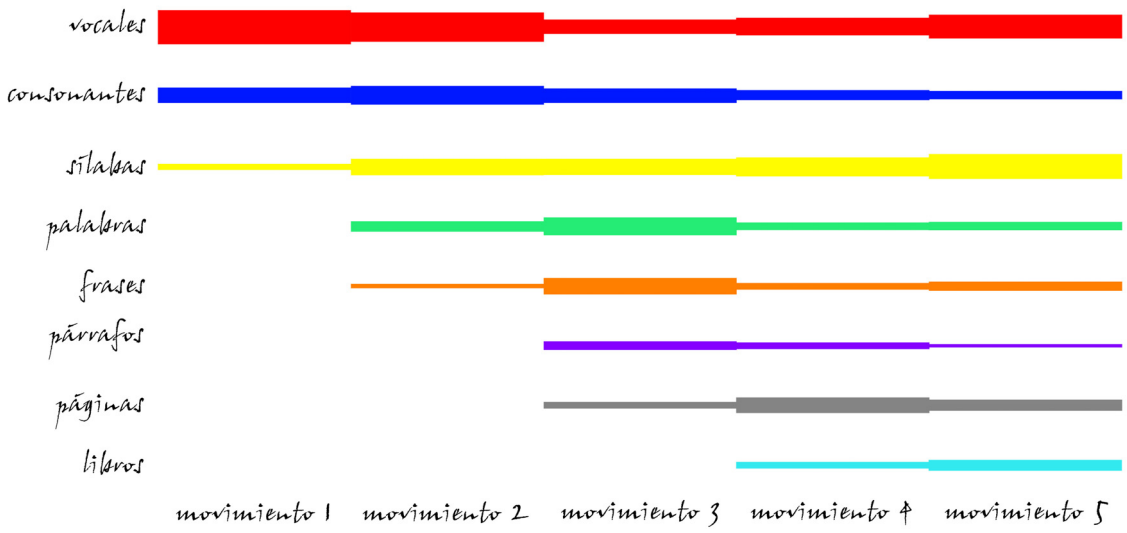
BF: Vocal / vocales (6), consonante / consonantes (4), sílaba /sílabas (3), palabra (4), frase (3), párrafo (3), página (9), libro (0)
FM: Vocal / vocales (4), consonante / consonantes (6), sílaba /sílabas (14), palabra (0), frase (2), párrafo (1), página (0), libro (7)
LB: Vocal / vocales (8), consonante / consonantes (0), sílaba /sílabas (3), palabra (3), frase (4), párrafo (3), página (7), libro (0)

-Movimiento 5 (4' 57'' a 6' 50'')
BF: Vocal / vocales (2), consonante / consonantes (4), sílaba /sílabas (10), palabra (9), frase (5), párrafo (0), página (10), libro (5)
FM: Vocal / vocales (6), consonante / consonantes (1), sílaba /sílabas (13), palabra (0), frase (1), párrafo (1), página (0), libro (7)
LB: Vocal / vocales (16), consonante / consonantes (4), sílaba /sílabas (2), palabra (0), frase (7), párrafo (3), página (2), libro (0)

Y ahora veremos la cantidad de veces que estas palabras aparecen en total (sumando las pronunciadas por los tres intérpretes) en cada movimiento:

-Movimiento 1:
Vocal / vocales (31), consonante / consonantes (15), sílaba /sílabas (5)
-Movimiento 2:
Vocal / vocales (28), consonante / consonantes (19), sílaba /sílabas (20), palabra (11), frase (5)
--Movimiento 3:
Vocal / vocales (14), consonante / consonantes (14), sílaba /sílabas (17), palabra (19), frase (17), párrafo (9), página (6)
-Movimiento 4:
Vocal / vocales (18), consonante / consonantes (10), sílaba /sílabas (20), palabra (7), frase (9), párrafo (7), página (16), libro (7)
-Movimiento 5:
Vocal / vocales (24), consonante / consonantes (9), sílaba /sílabas (25), palabra (9), frase (13), párrafo (4), página (12), libro (13)

Y en un intento de observar más claramente esta progresión observemos estos últimos datos volcados en un gráfico de barras horizontal:



La progresión parece tan nítida como lo sería el proceso de escribir un libro (o varios). Tras la presentación en el primer movimiento de los corpúsculos que ya no dejaremos de usar durante toda la escritura ("vocales", "consonantes" y "sílabas"), estos se agrupan en "palabras" y "frases" para luego desarrollarse como "párrafos" y "páginas". La repetición de estos elementos dará lugar a la obra completa o "libro".

A propósito del título de la pieza, apuntar que, según la RAE, la "sintaxis" es la "*parte de la gramática que enseña a coordinar y unir las palabras para formar las oraciones y expresar conceptos*".[829] Al escuchar y analizar esta pieza, podríamos decir que lo que pretende es desenmascarar los mecanismos ocultos acerca de la manera en que se forman las oraciones para así ampliar su margen expresivo.

Esta pieza juega con la alteración y confusión de las reglas teóricas acerca de la construcción sintáctica de oraciones a partir de las palabras, pero inicia su discurso planteando una ordenación-desordenación de elementos más

[829] Diccionario de la Lengua Española, Vigésimo segunda edición. Real Academia española (RAE). http://rae.es

primarios del lenguaje como son las vocales[830] y las consonantes[831]. Es así como en su primer movimiento introductorio nos presenta a esos elementos que, al asociarse, dan lugar a las sílabas que luego compondrán las palabras.

Ese primer movimiento comienza con una reposada catarata de frases que aluden a las unidades mínimas fonéticas del lenguaje (personalizadas en "vocales" y "consonantes"), y que en la escritura toman la forma gráfica de letras. Se trata de una presentación de "*las primeras vocales*" y "*las primeras consonantes*", aunque también se oye una voz discordante (la de Llorenç Barber) que, al pedir "*ninguna vocal*", nos saca momentáneamente del discurso dominante. Hacia el final de esta parte introductoria hacen acto de presencia las "sílabas"[832], las unidades fonológicas en que se dividen las palabras, y que están compuestas a su vez por vocales y consonantes.

Es en el segundo movimiento cuando se incorpora al texto ese elemento léxico compuesto por una o más sílabas, la "palabra": el ladrillo sobre el que se edifica el siguiente concepto en aparecer: la "frase" o "*conjunto de palabras que basta para formar sentido*"[833]. La pieza se desarrolla con las tres voces enunciando repetidas veces, ciertas posiciones y cantidades de todos esos elementos. Cuando creemos entender el sentido, una nueva sentencia contradictoria se superpone y deshace todo lo anterior provocando un vacío de comprensión.

En el tercer movimiento, se añaden al repertorio de repeticiones y variaciones dos nuevos términos que aluden a unidades más complejas del lenguaje escrito: los "párrafos" y las "páginas". De esta manera, la construcción sintáctica evoluciona hacia espacios cada vez más amplios creando una especie de crescendo conceptual.

---

[830] "***Vocal:*** *Fon. Sonido del lenguaje humano en cuya emisión el aire espirado, con vibración laríngea y timbre modificable por la posición de los órganos de la articulación, no encuentra obstáculos*." Diccionario de la Lengua Española, Vigésimo segunda edición. Real Academia española (RAE). http://rae.es

[831] "***Consonante***: *Fon. Sonido en cuya pronunciación se interrumpe en algún punto del canal vocal el paso del aire espirado*." Diccionario de la Lengua Española, Vigésimo segunda edición. Real Academia española (RAE). http://rae.es

[832] "***Sílaba****: Fon.. Sonido o sonidos articulados que constituyen un solo núcleo fónico entre dos depresiones sucesivas de la emisión de voz*." Diccionario de la Lengua Española, Vigésimo segunda edición. Real Academia española (RAE). http://rae.es

[833] *Frase*. Diccionario de la Lengua Española, Vigésimo segunda edición. Real Academia española (RAE). http://rae.es

Y por fin, con el cuarto movimiento, e introducido por Fátima Miranda, aparece la culminación del proceso de escritura, el "libro", y no sólo uno, pues al hablar por ejemplo del "*tercer libro*", sugiere la posible existencia de toda una biblioteca. Mientras, la enumeración de ciertas cantidades de "vocales", "consonantes", "palabras", "párrafos" y "páginas" ha seguido progresando y ya no se trata de "*una*" sino de "*dieciocho*" o de "*un montón de vocales*", así como de "*catorce páginas*". Por otra parte, enunciados tales como "*una sílaba como si fuera una página*", "*frases al revés*", "*páginas de vocales*", etc. alteran en nuestro cerebro la magnitud y cualidades de esos términos, provocando que la nueva "sintaxis" propuesta se despegue definitivamente de la tradicional y académica.

En el quinto y último movimiento, se mantiene el juego de variaciones y repeticiones de todos aquellos elementos, y casi se dobla el número de menciones a los "libros" al añadir también Bartolomé Ferrando esa palabra a su recitado. El final del poema se acerca ya y es marcado con un progresivo y notorio descenso de la intensidad sonora al tiempo que las palabras se van espaciando hasta desaparecer convertidas en apenas unos susurros.

2.3.4.1.4. Comentario.

Con esta versión de *Sintaxis*, estamos claramente ante un poema simultaneísta basado en tres líneas de recitado que se cruzan para entretejer un universo plagado de sentidos y sinsentidos. Según nos dice el propio Bartolomé Ferrando, "*el lenguaje se ha roto*"[834], y las intersecciones entre las tres voces crean continuamente bifurcaciones en el discurso que alteran y contradicen su significado expandiéndolo hacia lugares inéditos. La discontinuidad se apodera de la pieza e invade nuestro pensamiento.

Por otra parte, el constante empleo del recurso de la repetición (una media de tres repeticiones por frase) altera el tiempo lineal ramificándolo como

[834] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 41.

un laberinto en el que su discurrir avanza y retrocede perdiéndose entre la multiplicidad de sentidos propuestos.

> 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 ésta, lo disuelve y lo deshace.[835]

La mezcla de un discurso con varias lecturas (o escuchas) y un tiempo elástico, crea en la percepción del oyente una discontinuidad en su pensamiento, una sucesión de vacíos o intervalos en los que cuaja el universo de contradicciones propuesto.

La obra deviene así en un discurso fragmentado que, tras sugerirnos múltiples combinaciones e interpretaciones, nos transporta más allá incluso de esos significados percibidos. Nos dice Ferrando:

> La obra fragmentaria, pues, está construida desde la dispersión y emite su habla desde una pluralidad de voces independientes, organizadas sobre la base de una unidad irregular y asimétrica que se dilata y contrae ininterrumpidamente. 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.[836]

2.3.4.2. *SINTAXI*. Bartolomé Ferrando.

Para sus interpretaciones en solitario de esta pieza, Ferrando encontró una solución brillante creando un dúo consigo mismo: mediante la combinación de su voz en directo con la de una grabación de video (que vemos y escuchamos en un monitor de televisión acoplado sobre el casco que cubre su cabeza) consigue duplicar su presencia para realizar un poema simultaneísta.

[835] Ibídem. Pág. 62.
[836] Ibídem. Pág. 62.

En ese monitor, que en sus primeras apariciones fuera un aparatoso y pesado minitelevisor analógico para reencarnarse en los últimos años en una ligera pantalla plana de LCD, vemos un primerísimo plano de la boca de Ferrando articulando una de las líneas del texto de la composición, que redunda, contradice y llega a solapar las palabras en vivo del artista.

2.3.4.2.1. Descripción.

La “partitura” de la pieza consiste en dos grupos de sentencias simples que se desarrollan paralelamente en el tiempo. Veamos esas dos líneas del texto original del poema a dos voces:

-una vocal	-amb una consonant
-la primera vocal	-amb la primera consonant
-la primera vocal i la primera consonant	-la segona consonant i una vocal
-una síl·laba i una vocal	-en el fons d'una consonant
-entre la síl·laba, una consonant	-contra la mateixa consonant

-una consonant
sense consonant

-enlloc d'una síl·laba

-la tercera vocal de la
primera síl·laba

-amb cinc consonants més

-baix d'una síl·laba,
una paraula

-entre vuit vocals juntes

-la tercera síl·laba
de la tercera paraula

-qualsevol vocal de la segona frase
qualsevulla

-la segona paraula i un poc
de la primera frase

-en la superfície del paràgraf

-a cavall entre
una paraula
una frase i un

-sense síl·labes
sense síl·labes
sense síl·labes

-quatre paraules
sense pàgina
de la segona frase

-al voltant de la
tercera consonant

-cap paràgraf
entre dos pàgines
de vocals

-i un llibre de síl·labes

-totes les frases
a l'inrevés, i
cap vocal

-a part, un munt de vocals

-un segon llibre a mitges
ple de pàgines

-en el fons de la segona síl·laba

-una síl·laba com si fora
una pàgina

-dins d'una frase plena de vocals

-enlloc d'un llibre
vocals una pàgina

-de qualsevol síl·laba sense
qualsevulla

-totes les consonants
en el fons del primer
llibre

-però sempre la mateixa pàgina

-el primer llibre i la sisena
paraula del tercer

-i un munt de llibres en equilibri

-i totes les síl·labes

-però sempre la mateixa pàgina

El artista completará durante su interpretación en directo los espacios entre frase y frase mediante una improvisación basada en recursos como la repetición, la fragmentación, la variación y permutación, y la continua búsqueda de efectos sonoros entre las dos voces.

Nos apoyaremos para describir esta versión de *Sintaxis* en una grabación realizada en Barcelona, en el año 2.000.[837]

[Ver video 22. *Sintaxi (Festival PROPOSTA 2000)* en el DVD adjunto "Huellas Sonoras"]

Bartolomé Ferrando interpretando *Sintaxi* en "Proposta 2000", Barcelona, 2000.

Bartolomé Ferrando sale a escena en mangas de camisa gris a rayas y cubierta la cabeza con un casco que sostiene un minitelevisor analógico con forma de cubo en el que vemos un primer plano de su boca. De su hombro cuelga una bolsa que contiene el magnetoscopio con la grabación que se verá en el televisor; introduce en ella la mano y lo pone en marcha.

La representación transcurrirá como un juego simultaneísta entre la voz que sale del televisor y la que Ferrando declama en directo, solapándose ambas hasta el vértigo y confundiéndose las palabras de las dos fuentes sonoras.

El texto de *Sintaxi*, declamado en valenciano, va enunciando y numerando "vocales", "consonantes", "sílabas", "palabras" y "párrafos".Parece

[837] Interpretación grabada por Josep M. Verdana el 15 de diciembre de 2000 en el Festival Internacional de poesías y polipoesías "Proposta 2000", en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), 2000. http://propost.org/proposta

señalar la posición y cualidad de los elementos que construyen el lenguaje en un texto que nunca llega a ser declamado.

El poema tiene una estructura primaria bastante sencilla. Cada estrofa comienza con un enunciado alto y claro de la voz del televisor, se le suma la voz en vivo de Bartolomé Ferrando y a continuación comienza una serie de repeticiones, variaciones y vueltas atrás sobre esos enunciados buscando siempre un efecto fonético y sincopado en el juego simultáneo de las dos líneas de sonido. Poco a poco, las voces bajan de volumen hasta convertirse casi en susurros para dar paso a la siguiente estrofa.

Sigue ahora un intento de transcripción (en muchas ocasiones ha resultado imposible separar lo dicho por Ferrando de lo dicho por el televisor) de un fragmento de la obra. El texto está dispuesto en pares de párrafos (Televisión/TV y Bartolomé Ferrando/BF) que se escuchan simultáneamente en la grabación. Es curioso observar que los pares de textos no siempre coinciden con la organización de la partitura original. Suponemos que es debido a ciertos desfases casuales motivados por la situación real del directo. Señalar también que toda la interpretación está apoyada constantemente por los gestos enfáticos que realizan los brazos y las manos del poeta.

TV.- La primera vocal y la primera consonant, la primera vocal amb la primera consonant amb la primera consonant, amb la primera vocal i la primera consonant, amb una vocal, una vocal, una vocal, una, una vocal, una vocal, una, una, una vocal.

BF.- Amb la primera consonant, amb la primera consonant amb una vocal, amb la primera consonant amb una consonant i una vocal, i una vocal amb una vocal, una vocal, una, una, una vocal, una vocal.

TV.- Una síl.laba y una vocal, una síl.laba, una síl.laba, una síl.laba, y una vocal, la primera vocal y la primera consonant, la primera vocal y la primera consonant amb una vocal amb una vocal amb la primera consonant amb una vocal, amb una consonant, amb una consonant, amb una, amb una consonant, amb una consonant.

BF.- La segona consonant i una vocal, la segona consonant i una i una vocal, amb la primera consonant la segona consonant i una vocal amb la primera consonant amb una amb una consonant, amb una consonant amb una amb una consonant, amb una consonant.

TV.- Entre la síl.laba, entre la síl.laba... una consonant, una consonant, entre la síl.laba una una consonant, una síl.laba, una consonant, una consonant, la primera vocal y una consonant, la primera vocal, la primera vocal i una consonant, i una consonant, amb una consonant, amb una consonant amb una consonant.

BF.- En el fons d'una consonant, en el fons d'una consonant la tercera consonant i una vocal amb una consonant, la tercera consonant i una vocal amb una consonant, amb una amb una consonant en el fons, en el fons, en el fons.

TV.- Una consonant sense consonant, una consonant sense consonant, la mateixa consonant sense una consonant sense síl.laba, la mateixa síl.laba, la primera vocal, amb una vocal, en el fons d'una consonant amb una vocal, amb una vocal

BF.- En el fons, contra la mateixa consonant, contra la mateixa consonant, en el fons d'una consonant la segona consonant i una vocal amb la primera consonant i una vocal amb una vocal contra la mateixa vocal contra la mateixa la mateixa, contra la mateixa consonant, contra la mateixa consonant.

TV.- La tercera vocal de la primera síl.laba, la tercera vocal de la primera síl.laba, la tercera vocal, la tercera, La tercera vocal de la primera, de la primera síl.laba, la tercera vocal de la primera síl.laba i una consonant, la tercera vocal de la primera síl.laba i una vocal, una consonant i una vocal, una vocal, una consonant i una vocal, i una vocal, i una vocal...

BF.- En lloc d'una síl.laba, en lloc d'una síl.laba amb cinc consonants més. contra la mateixa consonant, en el fons, en el fons, en el fons, en el fons, en el fons, en el fons, en el fons, en el fons, en el fons, la segona consonant, amb la primera consonant, amb una consonant, amb una consonant, amb una amb una consonant, amb una consonant, amb una consonant...

TV.- Baix d'una síl.laba una paraula, baix d'una síl.laba una paraula, una paraula baix d'una síl.laba, baix d'una síl.laba una paraula, una paraula, la primera vocal baix d'una síl.laba, la tercera vocal, sense consonant, i una vocal, sense consonant, una vocal, una vocal, una vocal, una vocal, una vocal, una vocal.

BF.- Amb cinc consonants més, entre vuit vocals juntes, amb cinc consonants més, las primeras vocals juntes contra la mateixa consonant, entre las... en lloc, en lloc, amb cinc, en lloc en lloc, amb cinc, en lloc en lloc, amb cinc, amb cinc, en lloc en lloc, la segona consonant, la segona consonant, la segona consonant, la segona consonant, la segona consonant, la segona consonant...

TV.- La tercera síl.laba de la tercera paraula, la tercera síl.laba de la tercera paraula... [sigue]

BF.- Qualsevol vocal de la segona frase, qualsevol vocal de la segona frase, entre vuit vocals juntes, en lloc... [sigue]

TV.- La segona paraula i un poc de la primera frase, la segona paraula i un poc, de la primera, de la primera frase... [sigue convirtiéndose en un ritmo de síl.labes sincopado]

BF.- La superficie del paragraf, la superficie del paragraf, amb vuit vocals, amb cinc consonants més... [sigue con vocales y síl.labes sincopadas hasta volver a hacerse inteligible el texto] ...a cavall, a cavall, de la segona frase.

TV.- Entre una paraula, una frase i un paragraf, a cavall entre una paraula i una frase, a cavall entre una paraula i una paraula i una frase [acelera la dicción], a cavall entre una paraula i una paraula i una paraula i una frase, a cavall, a cavall... [sigue haciendo repeticiones y variaciones mientras se transforma en un rápido susurro]

BF.- Sense síl.labes, sense síl.labes, sense síl.labes, sense síl.labes, sense síl.labes, cinc consonants més sense síl.labes, en lloc d'una síl.laba, en lloc d'una síl.laba, entre vuit vocals juntes en la superficie del paragraf, sense síl.labes, sense síl.labes, sense síl.labes, sense síl.labes, sense síl.labes, sense síl.labes, sense síl.labes, sense síl.labes, sense síl.labes [se convierte en un susurro]

TV.- Quatre paraules sense lloc, quatre, quatre, quatre, quatre, quatre, quatre, quatre, quatre, quatre paraules, quatre paraules, quatre... [sigue variando y mezclándose con la otra voz]

BF.- En lloc, en lloc, en lloc, al voltant de la tercera consonant, al voltant de la tercera consonant de la segona frase, al voltant de... [sigue]... i un llibre de síl.labes, i un llibre de síl.labes... [sigue] en lloc d'ùna síl.laba, en lloc d'ùna síl.laba, en lloc d'ùna síl.laba...

TV.- Totes les frases a l'inrevés i cap vocal, totes les frases a l'inrevés, a l'inrevés, a l'inrevés, totes les frases a l'inrevés i cap vocal, cap vocal... [sigue] cap vocal, cap paragraf, cap, cap, cap paragraf... al voltant de la segona consonant... [sigue]

BF.- Apart, un munt de vocals, apart, un munt de vocals, i un llibre de síl.labes, i un llibre de sil.labes al voltant de la tercera consonant de la segona frase... [sigue]

TV.- Una síl.laba com si fora una pàgina, una síl.laba com si fora, una síl.laba com si fora, com, com si fora, com si fora una pàgina, una síl.laba... [sigue]

BF.- En el fons de la segona síl.laba, en el fons de la segona síl.laba, en el fons de la segona síl.laba, en el fons de la segona síl.laba, amb la primera consonant, entre vuit vocals... [sigue]

TV.- En lloc d'un llibre una pàgina, en lloc d'un llibre, en lloc d'un llibre, en lloc, en lloc, en lloc, en lloc, en lloc d'ún llibre, d'un llibre, una pàgina, una pàgina, una pàgina... [sigue]

BF.- De qualsevol síl.laba sense vocals, de qualsevol síl.laba sense vocals, el segon llibre, de la se, de la se, de la se, de la se, en el fons de la segona síl.laba, apart d'ùn munt, en lloc d'ùn llibre, una pàgina, una síl.laba com si fora una pàgina, [sigue] sense vocals, sense, sense, sense vocals, sense vocals, sense, sense, sense, sense sil.labes, sense, sense, sense...

TV.- Totes les consonants en el fons del primer llibre, totes les consonants, totes, totes, totes les consonants en el fons, en el fons del primer llibre, en el fons del primer llibre i un segon llibre, totes les consonants en el fons del primer, del primer llibre, totes les consonants...

BF.- En el fons de la segona síl.laba, [Bartolomé Ferrando susurra con gran velocidad síl.labes y palabras ininteligibles]... i un llibre de sil.labes, i apart, un segon llibre, en el fons, en el fons, en el fons, contra la mateixa consonant, en lloc d'un gran paragraf, amb cinc consonants més, entre vuit vocals més, entre vuit vocals juntes, entre vuit vocals...

TV.- El primer llibre i la sisena paraula del tercer, el primer llibre i la sisena paraula del tercer, el primer llibre i la sisena paraula, el primer llibre i la sisena, paraula del tercer, el primer llibre i la sisena paraula del tercer, el primer llibre i la sisena paraula, el primer llibre i la sisena, paraula del tercer, en lloc, en lloc, en lloc d'un llibre, una pàgina, en lloc, en lloc, en lloc d'un llibre, una pàgina, en lloc, en lloc, en lloc d'un llibre una pàgina, quatre paraules sense pàgina, quatre paraules sense pàgina, i una pàgina, i una pàgina...

BF.- Un munt de llibres en equilibri, i un munt de llibres en equilibri de qualsevol síl.laba, de qualsevol síl.laba, i un munt de llibres en equilibri, en lloc d'un llibre una pàgina, en lloc d'un llibre una pàgina, en lloc, en lloc d'un llibre una pàgina, una pàgina, en lloc d'un llibre, en lloc d'un llibre, i un munt de llibres, en lloc, [sigue] amb una consonant i una pàgina...

TV.- Totes les síl.labes, totes, totes, totes, totes, totes, totes, totes, totes, totes les sil.labes, totes, totes, tot, tot, to, to to, to, totes, les sil.labes, to, to, to, to, to, to, t, t, t, t, t...

BF.- Pero sempre la mateixa pàgina, sempre, sempre, sempre, sempre, sempre la mateixa pàgina, sempre la mateixa pàgina dins d'una frase, i apart, i apart, i apart, les sil.labes, sempre, sempre, sempre, la mateixa, la mateixa, la mateixa, totes les sil.labes, en lloc, en lloc, en lloc, en lloc d'una síl.laba, sempre, sempre, sempre, sempre ss, ss, ss, ss, ss...

[El recitado se convierte en un susurro sincopado que se desvanece con suavidad. Bartolomé Ferrando introduce la mano en la bolsa donde lleva el magnetoscopio y para el video dando por finalizado su poema-acción]

2.3.4.2.2. Análisis.

Todo lo dicho acerca de la versión de Sintaxis que Bartolomé Ferrando grabara con el grupo *Flatus Vocis Trío*, es válido para ésta. Partiendo de un texto compuesto mediante referencias a la cantidad, posición y cualidades de los elementos básicos del lenguaje, se construye un metalenguaje sonoro que se desvanece antes de cobrar sentido.

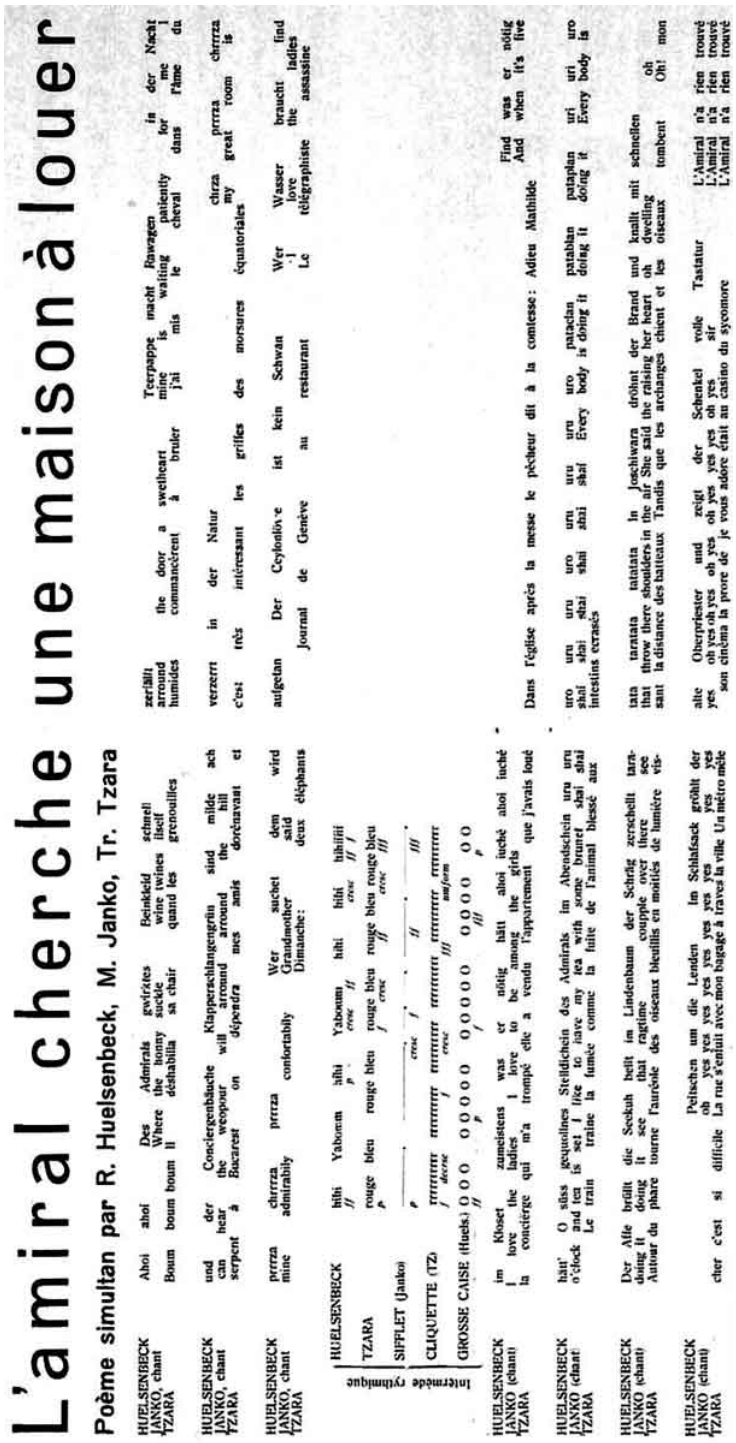
Las novedades son principalmente dos: por un lado *Sintaxi* se ha convertido en un `poema simultáneo declamado por una sola persona y, por otro, los efectos sonoro-fonéticos de la interpretación se han vuelto más numerosos y apreciables. En efecto, las inflexiones de la voz de Ferrando van más lejos durante esta versión, creando texturas sonoras indefinibles en las que "*vocals*", "*consonants*", "*síl.labes*", "*paraules*", "*frases*", "*paràgrafs*", "*pàginas*" y "*llibres*" se funden y amalgaman. El resultado final es que aquellas instrucciones acerca de la sintaxis de un texto que creíamos que nunca llegaríamos a conocer, toma forma audible. Puede que aún desconozcamos su significado profundo, pero el hecho de que podamos escucharlo nos crea expectativas sobre lo que esas ondas sonoras nos esconden.

El cruce de texto, sonido, imagen y tecnología crean una indeterminación formal que sitúan la pieza en el territorio de lo intermedial, de la poética que vive en las fronteras de las distintas disciplinas artísticas.

Las características de esta pieza la hacen heredera formal del simultaneísmo practicado por los dadaístas del Cabaret Voltaire de Suiza. Así por ejemplo, inspirados en un trabajo de Henry Barzun y Fernand Divoire, Tristán Tzara, Marcel Janco y R, Huelsenbeck exploraron en 1916 el poema simultaneo y Bruitista realizando *L´amirall cherche une maison à louer* (El almirante busca una casa para alquilar), una de las piezas más conocidas de la poesía dadaísta. En este poema, los tres artistas simultanearon la declamación de versos en alemán. inglés y francés salpicados de silbidos, aullidos, cantos, sonidos percusivos y ruidos diversos.

[Escuchar *L'amiral cherche una maison à louer*[838] en el DVD adjunto "*Huellas sonoras*".]

He aquí la "partitura" de aquel poema:



[838] En disponibilidad Web : http://larevuedesressources.org/extrait-de-l-amiral-cherche-maison-a-louer-de-tristan-tzara,573.html

Las diez mil combinaciones azarosas que consigue el poema simultáneo son una manifestación de las posibilidades expresivas de la voz humana, de la conciencia propia que es capaz de adquirir en determinadas situaciones.

Vale la pena comentar en este punto otra semejanza entre “Sintaxis” y el poema de Tzara, y es que ninguno de los dos parece ser en origen poemas fónicos; es decir que aunque el sonido de las vocalizaciones y las texturas conseguidas con sus superposiciones poseen un indudable valor sonoro, las dos piezas debieron ser creadas como poemas semánticos. La de Tzara está compuesta por secuencias absurdas de significados, al estilo de lo que ya hiciera con *La première aventure céleste de M. Anitpryine* (1916). La de Ferrando también puede considerarse semántica pues utiliza en la composición palabras inteligibles y con significados concretos, aunque luego las combina creando contradicciones y aparentes sinsentidos. Sin embargo *Sintaxis* posee una vuelta de tuerca metasemántica que se revuelve hacia el aspecto fonético del lenguaje, logrando que veamos y escuchemos en nuestra cabeza unas letras y palabras que en realidad no está emitiendo. Estamos pues ante una obra semántica que en el curso de sus interpretaciones adquiere una forma absolutamente fonética que le permite mutar su significado.

También debemos señalar que de las dos versiones del poema que hemos decidido analizar, la más antigua (con *Flatus Vocis Trío*, 1989) se puede definir como un recitado simultáneo, pero la segunda, la interpretada por Bartolomé Ferrando a dúo con un pequeño televisor, posee otro indudable valor al derivar el recitado simultáneo original en una investigación sobre las posibilidades sonoras (e incluso musicales) de esas dos voces que se duplican, intersectan y confunden yendo más allá del significado conceptual del poema. Bartolomé Ferrando repite y fragmenta los versos del poema sincopando su voz a la pregrabada y logra unos sugerentes sonidos percusivos que devienen en enrevesadas texturas sonoras. La repetición consigue que el sentido de las palabras se expanda más allá de su significado, que el tiempo se dilate, retroceda e incluso pretenda detenerse.

2.3.4.2.3. Comentario.

Hugo Ball escribe en su libro-diario “La huída del tiempo” una crónica sobre la presentación del poema simultáneo de Tzara, que bien podría aplicarse a la pieza *Sintaxis* de Bartolomé Ferrando:

> Todos los estilos de los últimos veinte años se dieron cita ayer. Hülsenbeck, Tzara y Janco se presentaron con un "Poème simultané". Se trata de un recitativo contrapuntístico en el que tres o más voces simultáneas hablan, cantan, silban y cosas similares, de tal modo que sus encuentros forman el contenido elegíaco, divertido o extraño de la pieza. En tales poemas simultáneos se expresa de forma drástica la tenacidad de una voz, así como su dependencia del acompañamiento. Los ruidos (un rrrrr mantenido durante un minuto, golpetazos, ulular de sirenas y cosas parecidas) tienen una existencia que supera en energía a la voz humana.
>
> El "Poème simultané" trata sobre el valor de la voz. La voz humana representa el alma, la individualidad, en su vagar entre acompañantes demoníacos. Los ruidos representan el telón de fondo, lo inarticulado, fatal, determinante. El poema quiere poner de manifiesto el enmarañamiento del hombre en el proceso mecánico. De forma típicamente abreviada, muestra el conflicto de la voz humana con un mundo que la amenaza, devora y aniquila, y cuyo ritmo y cadena de ruidos son ineludibles”.

Sintaxis nos habla del conflicto de la voz humana con un academicismo que pretende amordazarla, silenciarla en la maraña de reglas y arbitrariedades en que el lenguaje se ha convertido. Llevando al límite el uso de esas reglas la obra descubre que lo que entendemos como lenguaje no es más que ruido que nos dificulta la nítida captación de la vida.

A todo lo dicho, debemos añadir unas palabras sobre aquello que el espectador percibe al escuchar esta obra. Las nítidas y concretas “instrucciones” del texto original se convierten durante su interpretación en una textura sonora que nos impide la clara escucha del poema y que nos exige un

esfuerzo para desenmarañar el sentido oculto del texto. Si en *Escrituras superpuestas* esos significados estaban semiocultos por la estratificación de caligrafías, en *Sintaxi* es el propio sonido de sus declamaciones "superpuestas" lo que nos dificulta su decodificación.

> La voz ha hervido y se ha roto en burbujas de sonido. El discurso, carente de huesos, ha terminado por desaparecer.[839]

Cuando escuchamos una única voz, sin interferencias que dificulten su interpretación, nuestra atención se centra en ella y sigue el discurrir del discurso (discurso semántico, musical o simplemente sonoro) desde una actitud relativamente pasiva[840]. Ante una maraña de voces simultáneas, el oyente salta de una voz a otra guiado por diversos factores con cierto carácter subjetivo (la inteligibilidad, la intensidad sonora, el tono, el timbre, la expresividad, el impacto de las palabras en su bagaje mental, etc.) e implicándose activamente en el transcurrir de la propuesta, pues circula por el maremagnum sonoro saltando de una voz a otra de manera personal e irrepetible. De alguna manera cada espectador crea, mediante elecciones semiinconscientes de lo que "quiere" escuchar, una obra absolutamente única y propia, algo similar a la "*creación colectiva*"[841] que perseguía Joan Brossa y que continúa investigando Bartolomé Ferrando.

> Que desde un no-discurso se organice un nuevo discurso en el receptor, en el otro, en el público.[842]

---

[839] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 44.

[840] En realidad todo acto de "escucha" implica una actitud activa en el oyente por el simple hecho de tener que traducir esos sonidos en percepciones mentales o emocionales.

[841] Planas, Eduard, "*La poesia de l'escena*". En *La revolta poética de Joan Brossa*. Simposi internacional virtual i presencial dedicat a Joan Brossa. Fundació Joan Miró. Barcelona, 25-26 y 27 d'abril de 2001. p. 195.

[842] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 73.

Para Bartolomé Ferrando esta actitud activa del espectador es algo esencial, pues "*la práctica del arte necesita hoy esta dimensión participativa del receptor, si queremos que el ejercicio de la creación no quede encapsulado en territorios herméticos, impermeables o replegados sobre sí mismos*"[843]. Para lograr esta participación de forma espontánea, el espectador no debe sentirse en ningún momento presionado, "*se trataría tal vez de estimular e invitar al otro de forma sutil, sin forzar para nada su participación o intervención concreta en la obra, en el evento o en el desarrollo de la pieza en curso*."[844]

Pese a la claridad semántica de los textos de la "partitura" original, el recitado simultáneo de *Sintaxis* nos ofrece varias voces diferenciadas que confluyen en una mixtura indeterminada, abierta a una nueva concreción por parte del receptor.

Esa es otra importante cualidad inherente a las obras de Ferrando: la indeterminación en la forma, en cuanto que una misma obra tan pronto es un texto literario, como es un cuadro, como es un poema visual o como es una pieza sonora (lo cual le lleva al terreno de la obra intermedia), y la indeterminación semántica que debe ser concretada por el espectador o por el propio artista en el mismo instante en que ejecuta la pieza (el caso de *Línea Sonora*, la obra que analizaremos a continuación). Con las palabras "indeterminación semántica", nos referimos en estos casos no sólo a la indeterminación referente a los significados semánticos del lenguaje escrito u oral, sino también a la que se refiere a la significación abstracta del lenguaje sonoro-musical.

[843] Ibídem. Pág. 89.
[844] Ibídem. Pág. 90.

2.3.5. EL LENGUAJE NO VERBAL DE BARTOLOMÉ FERRANDO.

Es inevitable. En el mismo instante en que Bartolomé Ferrando se posiciona ante un público está proyectando mensajes mudos, corporales y gestuales. Como veremos en las próximas páginas, en sus piezas *Línea sonora* y *Territorio sonoro* se desplaza solicitando la colaboración de los espectadores (acción en la que utiliza la mirada como recurso para captar complicidades) y después se mueve gesticulando con cara y cuerpo mientras "lee" la "partitura" recién nacida. Durante sus acciones y performances, tanto desde la inmovilidad y la sobriedad como desde los movimientos más exagerados, tanto consciente como inconscientemente, su cuerpo nos dice cosas sin cesar. Por supuesto, Bartolomé Ferrando ya ha reflexionado sobre esto, y en su libro *El Arte de la Performance: elementos de Creación*, nos recuerda ciertas palabras de Cage y Magritte:

> *Yo pienso que todo comunica*, decía Cage, *y que yo comunico tanto no diciendo nada como diciendo algo* *. Y también Magritte escribía: *después de todo, podría haber comunicación sin que nos diésemos cuenta* **.[845]
>
> * Kostelanetz, R. *Conversations avec Cage*. Édit. Des Syrtes, Paris, 2000, p. 345.
>
> ** Magritte, René. *Escritos*. Editorial Síntesis, Madrid 2003, p. 381.

El lenguaje no verbal de Bartolomé Ferrando comienza con su misma presencia: con su porte, con su barba, con sus gafas, con la serenidad que transmite por el simple hecho de estar ahí. Y además, cuando la ocasión lo requiere, esta presencia es reforzada con el vestuario y utillaje que considera adecuados.

[845] Ibídem. Pág. 77.

2.3.5.1. Vestuario.

El vestuario usado por Bartolomé Ferrando nunca es un elemento superficial ni un mero ornamento sino que pasa a integrarse en la acción como elemento imprescindible para su desarrollo sin alterar la habitual actitud natural, sobria y grave que caracteriza su personalidad.

Hasta los años 90, Bartolomé Ferrando solía lucir un chándal muy característico para sus acciones, pero lo habitual es que en sus apariciones en público vista la misma ropa de calle (generalmente oscura) con la que ha llegado al espacio en que debe intervenir. Eso no impide que en ocasiones utilice prendas o complementos "ad hoc" que se convierten en el núcleo de la acción, como el jersey con letras "bordadas" de su *Poema visual* y los cascos con ventiladores, televisores o chimeneas con que se autocorona en determinadas acciones.

A lo largo del tiempo, Ferrando ha ido construyendo una identidad visual personal que nos resulta inconfundible a pesar de la multiplicidad de imágenes con que modula sus acciones. Veamos a continuación una muestra de tales "caracterizaciones":

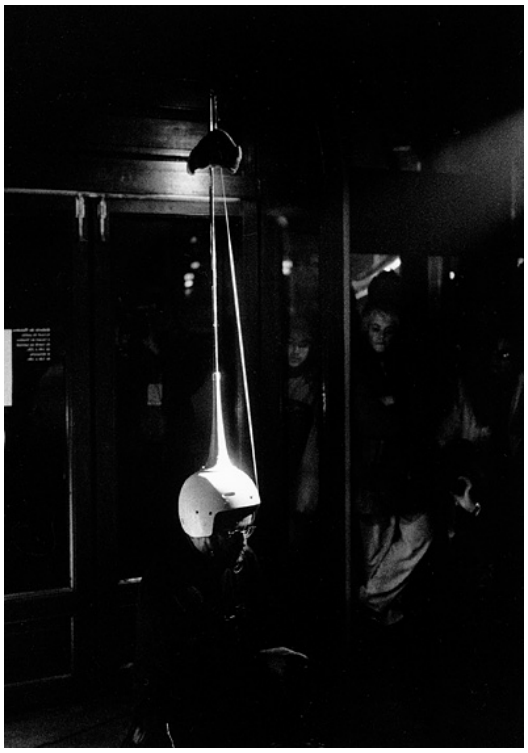
Escultura, 1987.

Poema Visual, 1988.

Concierto de Papel, 1990, con Llorenç Barber y Fátima Miranda.

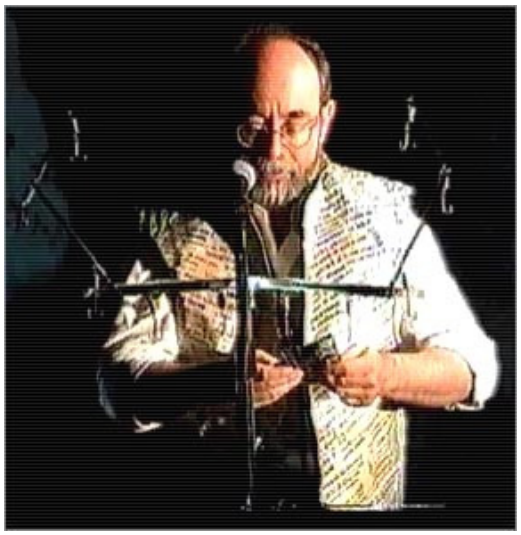
Sintaxis, 1993.

Gadji Beri Bimba, 1998.



Happy Birthday to you, 1999.

Música visual II, 2001.



Performance, 2002.

Territorio Sonoro, 2006.

2.3.5.2. Cuerpo y gestualidad.

Con vestuario especial o sin él, el cuerpo de Bartolomé Ferrando emite incesantemente señales conscientes e inconscientes que apoyan, enfatizan e incluso contradicen aquello que hace o dice.

> En el discurso artístico, el componente gestual, visual y de comportamiento no sólo no está ausente, sino que su presencia, transmitida muchas veces de forma inconsciente, desborda y desbanca la importancia del discurso del habla, más allá de programas, códigos o esquemas. Soy de la opinión, además, de que aún en el caso de que la hubiere, dichos códigos o programas estarían provistos de una flexibilidad y ductilidad grandes, distantes de cualquier forma de fijeza o de rigidez relativa.[846]

La gestualidad consciente de Bartolomé Ferrando nace desde una primera actitud estática y sobria de su cuerpo. Los movimientos del artista son

[846] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 70.

siempre los justos, y cuando no hay necesidad de ellos opta por la inmovilidad activa, ya sea concentrado en el atril o utillaje que vaya a usar como observando curioso la actitud del público. Esta sobriedad inicial permite que se aprecie como más grande de lo que realmente es, el mínimo movimiento o gesto que realice.

El contraste entre estaticidad y gestualidad es un recurso ampliamente aprovechado por Bartolomé Ferrando para potenciar su expresión artística. El chapoteo de una rana se aprecia en un viejo estanque de aguas mansas, pero pasa desapercibido en un torrente tumultuoso. La ausencia de movimientos corporales es el equivalente a los silencios de la música, al vacío no dibujado de las pinturas chinas y a los espacios blancos entre las palabras escritas. Como gran conocedor que es de la filosofía Zen, Bartolomé Ferrando aprecia el vacío y el silencio por encima de todo, pues es el único recipiente en el que todo tiene cabida y en el que el zumbido de una mosca es capaz de adquirir la misma presencia que un trueno.

Así, desde ese estado de vacío expresivo Ferrando utiliza con consciencia esos contrastes en sus interpretaciones creando paisajes gestuales que incluyen las adecuadas llanuras, montañas o valles. En la declamación de *Línea sonora*, por ejemplo, veremos cómo su cuerpo se desplaza a lo largo de la línea encorvándose, agachándose y reincorporándose mientras sus manos señalan y acarician la obra-partitura hacia arriba y hacia abajo mientras la mímica de su cara modifica la expresión de lo "cantado". En *La frontera de la voz*, la apariencia general de su cuerpo es de absoluta estaticidad, apenas interrumpida por puntuales ascensos de sus brazos hasta el nivel del atril que tiene ante sí.

[Ver el video 21. *En la Frontera de la voz*, en el DVD adjunto "Huellas sonoras"]

Evidentemente, no hay mejor manera de apreciar este tipo de expresión que mediante su contemplación, es por eso que vamos a remitirnos a diversos fragmentos de la actuación que realizó en 2009 en el Ciclo *Poesía inaudita 09', Poéticas para unha vida*, en Vigo, y que pasamos a describir y comentar en el siguiente apartado.

2.3.6. POÉTICAS PARA UNA VIDA.

"*Poéticas para unha vida*" es el título de un ciclo de poesía que tuvo lugar en la ciudad de Vigo en 2009. En él, Bartolomé Ferrando realizó una interpretación de varias piezas propias y ajenas que, a nuestro juicio, constituyen una magnífica síntesis de su hacer, de sus gustos y de sus influencias. Por ello hemos decidido realizar una transcripción y análisis de esta actuación, usando las piezas ejecutadas como excusa y justificación para comentar ciertos aspectos esenciales, en cuanto a concepto y forma, de la práctica poética de Bartolomé Ferrando.

[El video completo de la actuación *Poéticas para unha vida* lo hemos incluido en el DVD adjunto "Huellas sonoras".]

La estructura de este apartado respeta el orden con que Bartolomé Ferrando interpretó las piezas, pues creemos que esa organización transmite a la perfección esa fracción de la historia del arte que es la poesía experimental mostrando algunos de sus actores y obras esenciales.

2.3.6.1. "*Pequeñas piezas históricas*".

Bartolomé Ferrando comenzó esta actuación con una introducción compuesta por pequeñas piezas de autores que él considera esenciales para comprender la historia de la Poesía Experimental. La elección que hizo de estos artistas nos dice mucho acerca del eclecticismo con que se acerca a este campo.

Apreciamos dos partes diferenciadas en este prólogo, una primera de influencia concretista y fluxus, con juegos entre la semántica y su codificación formal como lenguaje, y otra en la que los poemas son claramente fonéticos y la semántica desaparece para dejar todo el peso de su expresión en el sonido fónico.

2.3.6.1.1. "*Pequeñas piezas históricas*", Primera Parte. Concretismo y Fluxus.

Hay en esta introducción un auténtico homenaje al poeta español de influencia "concreta" Felipe Boso, del que Bartolomé Ferrando incluye cinco piezas en las que podemos apreciar la profunda indagación que hizo para evidenciar lo que él llamaba "impropiedades" de la lengua, las contradicciones intrínsecas a todos los sistemas de signos. Siguiendo el ejemplo que nos da Fernando Millán hablando de este tema, citaremos un poema de Felipe Boso que nos hará comprender mejor esta idea:

"tu yo / es tuyo / su yo / es suyo / mi yo / en cambio / no / es / miyo / ¿de quién / será / mi yo?"[847]

Tres piezas de Walter Marchetti, una de Juan Hidalgo (ambos pertenecientes al grupo vanguardista *ZAJ*), dos de la *fluxus* Yoko Ono y otra de Kostas Áxelos, completan esta introducción en la que el lenguaje es utilizado como herramienta para desmontarse a sí mismo.

Hablábamos en el anterior capítulo sobre el uso de la expresión no verbal en Bartolomé Ferrando. Conscientes de la importancia de la gestualidad como apoyo y condicionante del sentido del texto recitado, transcribiremos este fragmento haciendo especial hincapié en su expresión no verbal.

Las palabras de Bartolomé Ferrando están reproducidas en letra negrita, y la descripción de sus movimientos y gestos en letra redonda acotada entre corchetes.

"*Pequeñas piezas históricas*"[848]

[847] Millán, Fernando. *Campal, Boso, Castillejo. La escritura como idea y transgresión.* Versión corregida de la conferencia de mismo título, pronunciada en el Centro de Cultura Conemporánea de Barcelona, dentro de Proposta. Festival Internacional de poesies+polipoesies el día 14 de diciembre del año 2.000. En disponibilidad WEB: http://www.merzmail.net/laescritura.htm

[Ver los seis primeros minutos del video *Poéticas para unha vida* en el DVD adjunto "*Huellas Sonoras"*]

00:00 – 06:00

[Bartolomé Ferrando se presenta ante el público con pantalón y camisa oscuros, frente a él un atril que parece sostener un portafolio]

Empezaré... con algo que suelo hacer a modo de introducción. Con pequeñas piezas... históricas (entre comillas)... de la... de la vanguardia poética de este país... y de fuera del país. Y... intermezclaré algunas piezas, repito, con sentido, otras sin sentido y otras... acciones poéticas:

[pausa]

[BF, mirando al público con el semblante serio, abre el portafolio del atril y comienza a declamar: mantiene la posición firme y erguida, pero gesticula con los brazos y manos enfatizando determinadas palabras de la frase]

Yoko, Ono.

Pieza... de reloj.

[con cada palabra sacude levemente la mano derecha que mantiene alzada a la altura del hombro]

Adelantar [coloca las palmas de sus manos, cara abajo, ante él]

todos los relojes del mundo [separa las manos hacia los lados]

dos segundos [levanta la mano derecha mostrando dos dedos],

sin que nadie se entere. [baja la voz al tiempo que sus brazos descienden llevando sus manos hasta la altura de la cintura]

[848] Descripción de la representación de estas micropiezas poéticas realizado en el Ciclo *Poesía inaudita 09', Poéticas para unha vida*, 9 de mayo de 2009, Vigo, España.

[pausa en la que mira al público a derecha e izquierda]

Yoko Ono [enfatizando de nuevo cada palabra con la mano derecha en alto]

Una línea [Junta las manos con los brazos extendidos hacia delante y las separa hacia el exterior dibujando una línea horizontal mientras mira alternativamente sus manos]

es un círculo... [Dibuja un círculo con las dos manos desde encima de su cabeza]

enfermo. [Separa las manos hacia el exterior]

[pausa]

Felipe Boso.

Cuentas claras.

Dos, dos, son... dos y dos. [cada "dos" va acompañado de un énfasis con dos dedos de la mano derecha]

[pausa en la que mira al público asintiendo con la cabeza]

Dos menos dos son... dos menos dos. [marca todos los "dos" con dos dedos de su mano derecha]

[pausa asintiendo mientras mira al público]

Dos por dos son dos... por dos. [Sigue enfatizando con dos dedos de su mano derecha]

[pausa, vuelve a asentir]

Dos entre dos son dos... entre uno [Tras enfatizar los "dos" con dos dedos de su mano derecha, enseña el dedo índice de la mano derecha]

y. [señala el índice de la mano derecha con el de la mano izquierda]

[pausa]

Felipe Boso.

Lógica Matemática.

Si un clavo [señala con el índice de la mano derecha hacia su derecha]

saca [señala al centro]

otro clavo... [señala a la izquierda]

¿porqué un saco [con la mano derecha abierta hacia su izquierda]

no clava [con la mano derecha hacia el centro]

otro saco? [con la mano derecha hacia su derecha]

[pausa]

Juan Hidalgo.

Música intestinal.

Los intestinos,

a veces,

nos dan

buenos conciertos. [enfatizando con la mano derecha]

[pausa]

Walter Marchetti.

Antes de hablar,

abra la boca. [con la voz convertida casi en un susurro]

[pausa]

Felipe Boso.

Enfoque.

Dos, [enseña dos dedos de la mano derecha]

tres letras. [enseña tres dedos de la mano izquierda]

Tres, [enseña tres dedos de la mano derecha]

cuatro letras. [enseña cuatro dedos de la mano izquierda]

Cuatro, [enseña cuatro dedos de la mano derecha]

seis letras [enseña los cinco dedos de la mano izquierda y acerca a ésta la mano derecha enseñando el pulgar]

Cinco, [enseña los cinco dedos de la mano derecha, cierra la mano y la vuelve a abrir mientras dice:]

cinco letras.

[pausa]

Felipe Boso.

Autobiografía.

[con las manos en la espalda]

No fui,

he sido,

soy,

seré,

habré sido,

así sea.

[pausa]

Walter Marchetti.

Respira, [sacudiendo levemente pero con energía los brazos hacia adelante]

más, [ídem]

más, [ídem]

más, [ídem]

más, [ídem]

más, [ídem]

más, [ídem]

más, [ídem]

más, [ídem]

más, [ídem]

continúe. [haciendo un pequeño gesto circular con la mano derecha]

[pausa]

Walter Marchetti.

Música para buzos.

[cantando y llevando el ritmo con la mano derecha]

En el fondo del mar, matarile rile rile,

en el fondo del mar, matarile rile rón.

[pausa]

Felipe Boso.

Acto de humildad.

Llamemos a las cosas por su nombre,

dos puntos [representándolos con el dedo pulgar e índice en forma de pinza abierta]

cosas.

[pausa]

Kostas Áxelos.

La verdad en tanto des... guión... cubrimiento. [Enfatizando parte del texto con la mano derecha y su índice]

Un día, Cristóbal Colón declaró:

-Parto a descubrir América.

Y partió.

Después de un largo viaje, vislumbró tierra.

-¡Es tierra!

Exclamó a la tripulación.

Se acercaron a la costa... y vieron un grupo de pieles rojas en conciliábulo con su jefe.

El jefe de los pieles rojas se dirigió hacia el jefe de los blancos, y al llegar junto a éste, le pregunta:

-¿Eres tú Cristóbal Colón?

Ante su respuesta afirmativa, Colón se dirige a los suyos y les dice:

- Muchachos, de ahora en adelante es inútil escondernos. Estamos descubiertos.

Observamos en la interpretación de estas *Pequeñas piezas históricas* cómo de las sentencias firmes y claras declamadas desde una actitud neutra, surgen pequeñas oleadas gestuales realizadas con las manos, totalmente justificadas con el sentido de la interpretación. Cada gesto adquiere en este contexto una función determinada y diferenciada de los otros que le rodean, y refuerza la transmisión al público de una palabra o concepto dado.

Este modo de expresión desde la más absoluta sobriedad parece ser una cualidad profunda de la personalidad de Bartolomé Ferrando, al que hemos visto dar toda una asignatura de doctorado en la facultad de Bellas Artes de Valencia con esta actitud y transmitiendo al mismo tiempo auténtica pasión por los temas tratados. La unidad entre vida y arte que preconizaran Duchamp, Beuys o Filliou tiene su continuidad en la figura de Ferrando. En sus actuaciones no hay nada falso; tal y como ocurre con su vestuario, su actitud corporal es la misma que posee durante su vida cotidiana. Esta identificación entre vida y arte traslada al espectador de sus acciones la sensación de que el artista podría ser él mismo, que Bartolomé Ferrando es un espectador más de su propia interpretación. La empatía lograda favorece sin duda la comunicación entre artista y público; el "*decir sin decir*"[849] del que hablara Cage se ha convertido en verbo por derecho propio.

[849] Kostelanetz, R. *Conversations avec Cage*. Édit. Des Syrtes, Paris, 2000, p. 345. Citado por: Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 77.

2.3.6.1.2. "*Pequeñas piezas históricas*", Segunda Parte. Origen y presente de la Poesía fonética

Para esta segunda parte de la Introducción de su interpretación, Bartolomé Ferrando se remonta a los orígenes de la poesía fonética interpretando piezas clásicas de Christian Morgensten (*Canto nocturno de un pez*, 1905), Paul Scherbart (*Kikakoku Ekoralaps*, 1897) y Kurt Schwitters (1922) para concluir con dos poemas de Erns Jandl (*Tohuwabohu* y Napoleón, 1970).

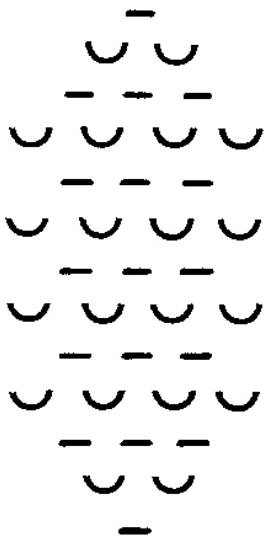
De los tres primeros autores ya hemos hablado anteriormente en este estudio, los poemas de Morgensten y Scherbart son considerados el auténtico punto de partida de la poesía experimental fonética y, desde una postura dadaísta, Schwitters fue el gran afianzador de este género a través de su creación más personal: el movimiento artístico Merz..

En cuanto a Ernst Jandl (1925, Viena – 2000, Viena), debemos decir que es uno de los poetas experimentales contemporáneos preferidos de Bartolomé Ferrando, con influencias claras del expresionismo, del dadaísmo, del grupo vienés y de la poesía concreta.

Christian Morgensten.

1905.

Canto nocturno del pez.



Poema original de Paul Morgensten, 1905.

[Bartolomé Ferrando aproxima el pequeño micro que lleva prendido en la camisa hasta la boca y comienza a chasquear la lengua rítmicamente y con tranquilidad]

o

ii

ooo

iiii

ooo

iiii

ooo

iiii

ooo

iiii

ooo

ii

o

[08:30]

Paul Scherbart.

1897.

Kikakoku Ekoralabs.

[Lo declama sin gesticular, apenas balanceando un poco el cuerpo, pero alterando tanto el tono como la intensidad de su voz.]

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.....

[09:28]

Kurt Schwitters.

1922.

[Poema no identificado. BF recita una retahíla rítmica de consonantes sin gesticulaciones]

[10:14]

Ernst Jandl

1970

tohuwabohu

[Poema sonoro con un potente crescendo y una conclusión más relajada que acaba con un toque de atención]

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

totutatoootu

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

[11:44]

Ernst Jandl.

Oda a Napoleón.

[Bartolomé Ferrando declama casi a gritos este poema en su parte media, donde juega con la palabra “Napoleón”]

ode auf N

lepn

nepl

lepn

nepl

lepn

nepl

o lepn

o nepl

nnnnnnnn

lopn

paa

lopn

paa

o nepl

o lepn

pllllllll

lepn

pllllllll

lepn

pllllllll

nepl

lepn

pllllllll

lopn

paa

noo

paa

noo

papaa

noo

nonoo

nononoo

nonononoo

paa

pl

paa

pl

pl pl

ononn

onononn

onononononn

lepn

eoooo

lepn

eoooo

nepl

ananann

nepl

anananann

eoooo

eoooo

lepn

eoooo

lepn

lepn

eoooo

eoooo

eooooooo

nnnnnnnnnnnn

pllllllllll

pl

na

naaa

naaaaaaa

naaaaaaaaaaa

naaaaaaaaaaa

naaaaaaaaaaa

pooleon

pooleon

poleeeon

pooleon

poleeeon

naaaaaaaaaaaa

pooleon

poleeeon

naaaaaaaaaaaa

poleeeon

poleeeon

naaaaaaaaaaaa

pooleon

poleoooon

pooleon

poleoooon

naaaaaaaaaaaa

nanaa

nanaa

nananaa

nanananaa

naaaaaaaaaaaa

poleoooon

naaaaaaaaaaaa

pooleon

pooleon

poleeeon

poleeeon

poleeeon

poleoooon

poleoooon

ooooon

ooooon

ooooon

lllllllllllllllllllllllllllll

[13:38]

[pausa]

2.3.6.2. Desde el principio.

Una vez interpretados las "*pequeñas piezas históricas*", Bartolomé Ferrando comenzó a desgranar su obra personal.

Desde el principio juega, como lo hace también *Sintaxis*, con la estructura interna del lenguaje. Se trata de la descripción de algo indeterminado (¿un poema? ¿un libro? ¿una película? ¿una emoción? ... ¿una vida?) que posee un "principio" dentro del cual orbita todo su contenido. El desarrollo semántico de la pieza no se separa jamás de ese "principio" y avanza al mismo tiempo que se mantiene estático, inmóvil en el tiempo. El reloj no deja de moverse, pero la acción vuelve una y otra vez al punto de partida.

De nuevo la expresión no verbal tiene un papel esencial en esta pieza, y los movimientos de sus manos consiguen que visualicemos el poema. La voz no ejecuta espectaculares efectos fonéticos, apenas se permite una leve aceleración a lo largo de un verso.

Desde el Principio, Bartolomé Ferrando.

[13:38]

Desde el principio [con la mano derecha alzada juntando las yemas de los dedos] **hasta la mitad del principio** [señalando una línea horizontal de izquierda a derecha con la mano derecha vuelta hacia abajo]

Desde el principio hasta nada más que desde el principio. [enérgico, sacudiendo con énfasis la mano derecha]

Desde el principio, sin llegar a alcanzar los dos tercios del principio. [alzando dos dedos de la mano derecha]

Desde el principio, hasta casi el final de la primera parte del principio. [Sacudiendo suavemente la mano derecha con el índice extendido]

Desde el principio, haciendo una pausa... [hace una pausa de unos 5 segundos] **...y volviendo al principio del principio.** [marcando con sacudidas de las dos manos las palabras]

Desde la mitad del principio hasta el final de la primera parte del principio. [Gesticulando con las dos manos]

Desde casi el final del primer tercio del principio, hasta casi el principio del principio, sin hacer pausa alguna. [lo representa con las manos y acelera la velocidad de la última frase]

Desde la pausa del séptimo verso hasta casi el final del ocho.

Desde casi el principio del principio del noveno verso, hasta el principio del principio del principio. [Gesticulando con la mano derecha]

Desde el principio, de este.

[Acabado el poema, con tranquilidad, Bartolomé Ferrando pasa varias hojas del portafolio que yace sobre el atril]

2.3.6.3. *Lo breve,* fragmentación y permutación.

Con esta pieza, Bartolomé Ferrando comienza a introducirnos en el mundo del azar y de lo imprevisible manejando el resultado de sucesivas fragmentaciones de un conocido refrán. No sólo realiza una fragmentación del lenguaje sino que, al tratarse de una acción oral, los fragmentos resultantes son también intervalos temporales que atrapan distintas fracciones de tiempo y que mediante su manipulación alteran a éste. A la inicial fragmentación de la frase original, le sigue una reconstrucción en la que utiliza dos sistemas de composición recurrentes en gran parte de su obra: la permutación y la aleatoriedad. Además, la participación en distintos grados del azar causa altas dosis de indeterminación en el resultado final de la experiencia poética.

> Pero junto a la defensa de lo fragmentario, de la repetición y del ritmo, presentes en la poesía fonética y sonora, quisiera añadir el apoyo de la permutación, a menudo aplicada en ellas. La permutación como elemento de creación artístico, estuvo presente tanto en algunas composiciones Merz de Kurt Schwitters como en la poesía concreta tanto del grupo Noigandres, como de Ferdinand Kriwet y de Franz Mon, o en la poesía sonora de Gerhard Rühm y de Brion Gysin, entre otros.[850]

En matemáticas, se llama permutación de un conjunto a cada una de las posibles ordenaciones de los elementos de ese conjunto.

> Por ejemplo, en el conjunto {1, 2,3}, cada ordenación posible de sus elementos, sin repetirlos, es una permutación. Existe un total de 6 permutaciones para estos elementos: "1,2,3", "1,3,2", "2,1,3", "2,3,1", "3,1,2" y "3,2,1".[851]

[850] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 63.
[851] Información extraída de la Wikiepedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Permutaci%C3%B3n

Esta técnica se adoptó como principal técnica compositiva del minimalismo musical americano, en los años sesenta, aunque hay que contar con las experiencias en ese sentido de autores del barroco tardío (como Bach con sus *Cantatas de Mulhausen)* que llegaron a desarrollar un tipo de estructura musical denominada *fuga de la permutación*, así como de compositores como Erik Satie, Arnold Shoenberg o John Cage.

En el terreno lingüístico, cabe citar las permutaciones letristas cabalísticas del místico español Abraham Abulafia (1240 – 1291) que tanto influirían en el desarrollo de la poesía permutatoria de Juan Antonio Cirlot. Precisamente en un estudio sobre este autor de Jorge Berenguer Martín encontramos una definición de la permutación adaptada al campo de la poesía:

> La permutación es un procedimiento expresivo de composición consistente en la generación de un modelo, a partir del cual se generan variaciones. Este modelo, que sirve de paradigma, puede ser un poema propio (*El palacio de plata*), un poema de otro autor (*Homenaje a Bécquer*), una palabra ("Einai") o un nombre (*Bronwyn, n*). Las variaciones son el resultado de tomar como unidades de combinación las unidades utilizadas en el paradigma, que pueden ser versos, palabras o letras.[852]

La pieza de Bartolomé Ferrando *Lo Breve* es un estupendo ejemplo de la técnica de la permutación. Partiendo de la fragmentación de un refrán castellano compuesto por 7 palabras (dos de ellas repetidas), Ferrando independiza esas palabras y las expone desordenadas para luego presentarlas en su estructura original; desde ese momento, la continua permutación de las palabras crea frases nuevas que nos transmiten significados absolutamente inéditos; en la última parte del poema las palabras se fragmentan en sílabas que, acompañadas de expresivos efectos fonéticos, se recombinan formando extrañas palabras que, con su aparente sinsentido, hacen reverberar en nuestro interior los significados originalmente presentados, De este modo

[852] Berenguer Martín, Jorge. *Fundamentos epistemológicos de la permutación en la poesía de Juan Eduardo Cirlot*. Hesperia. Anuario de Filología Hispánica, X (2007), pág. 69. En disponibilidad WEB:
http://webs.uvigo.es/hesperia/paginas/indices/articulos/vol10/berenguer.pdf

consigue que términos que no existían antes en nuestra lengua, los podamos percibir familiares y plenos de arcaicos sentidos. En determinadas partes del poema, las sílabas también son sometidas a la fragmentación para convertirse en letras que usa en su valor más esencial o que recombina creando nuevas sílabas.

2.3.6.3.1. *Lo breve*. Transcripción.[853]

[Ver el video *Poéticas para unha vida* en el DVD adjunto "*Huellas Sonoras*"]

[15:50 a 21:50]

[Bartolomé Ferrando levanta los dos brazos hasta la altura de u cabeza, mira al público, realiza una pausa un poco tensa y pronuncia dos palabras dejando caer los brazos]

Lo breve.

[asiente con la cabeza, pausa de unos 5 segundos]

Lo breve.

Lo bueno,

lo bueno,

lo bueno, lo breve.

Si lo bueno... lo breve.

Lo bueno... si lo breve.

Lo bueno, si breve... dos veces bueno.

Lo bueno, si breve... dos veces bueno, dos veces bueno.

Lo bueno bueno, si breve, dos veces bueno.

Lo breve breve, si bueno, dos veces.

[853] Descripción de la representación de este poema sonoro realizado en el Ciclo *Poesía inaudita 09', Poéticas para unha vida*, 9 de mayo de 2009, Vigo, España.

Lo bueno breve, si bueno breve, dos veces bueno y breve.

Si lo bueno breve, si lo bueno breve, si lo bueno breve.

[aumentando velocidad y energía]

Dos buenos, si breves, dos buenos, dos breves.

Si dos buenos breves, si bueno, dos breves.

Lo breve, breve, breve, breve, si dos breves, si dos breves.

Lo bueno, bueno, bueno, bueno, si breve, breve, breve, breve.

Si bueno, breve.

Si breve, bueno.

Lo brebueno, brebre.

Lo buebueno, buebre.

Dos, dos, dos, dos, dos, dos, dos, dos.

Si brebreve, brebre.

Si bueneces, bueneces, neces.

Dos sí, dos lo. Dos bre, dos sub-buó. Si do si, si dos lo. Si dos lo sí, si dos loo. Si dos, lo si bre. Si dos, lo lo bue. Dos brebreveces. Dos Brebrebueno. Los brebueveces. Los brebuebuenos.

Si breve si, lo bueno lo, brevelo... libreveli, no bueno no, breve o.

Breve o, breve o, breve lo, brevlo...

[sube la voz]

¡Looooooooooooooooooo! nos buenoveces nos.

Nos, buenoveces, nos nos.

¡Boooooooooooo! los brevobueces los.

Los brelobueces, los, los, los...

¡Brebuée, brebueée!

¡Buevee, buevee!

[susurrando]

Los, los, los, los,

[sigue susurrando pero aumenta la velocidad de dicción]

brevesibueno, lobrevesibueno,

silobrevesibueno, silobrevesibuenosdos.

[subiendo poco a poco la voz]

Brevosdos dos, brevosdos dos, brevosdos.

ss sss

ss s ss sss

ss ss s

[susurro muy quedo]

buenoo...

sss s veces bueno,

[el susurro se hace casi ininteligible al bajar tanto la voz e incluir largas "eses" en él. Distinguimos de vez en cuando variaciones confusas de los principales "leit motiv": breve, veces, dos, bueno... y hasta creemos escuchar una nueva palabra: "raíces"]

[Súbitamente aumenta el volumen de voz y exclama algo así como...]

¡Dos buvée, BoBroBrivo!

¡Le buibi bobos..... Sidos!

¡DosBubíii Buibo Bibos!

¡Breleves Bobro Libo!

¡Librilee bobros...

[BF continúa deformando el leitmotiv de tal forma que en cada escucha de la grabación nos parece entender palabras distintas a las de la escucha anterior. Esto dificulta enormemente la transcripción exacta de la declamación. Continúa unos segundos con este tipo de palabras sin sentido y va incorporando variaciones tonales y tímbricas en su voz, susurros apenas audibles rotos por cortas sucesiones de sílabas exclamadas, y un sonido que no pertenece al

lenguaje humano y que nos recuerda a cierto tipo de resoplidos de caballos y perros. Este sonido lo realiza sacudiendo repetidamente la cabeza hacia los lados con los carillos y labios relajados, mientras deja salir aire subiendo al final el tono de la vibración del aire. Inserta también una “eme” larga (Hm.) en su recitado y, acaba bajando muy poco a poco el volumen de su voz (Fade out) mientras alterna rítmicamente sílabas, resoplidos, eses y un corto gruñido.]

2.3.6.3.2. Comentario.

En esta pieza asistimos a una serie de fragmentaciones (frases en palabras, palabras en sílabas, sílabas en letras, letras en sonidos) que proporciona al autor el material con que construye el poema.

El uso fragmentario del refrán en la composición podría ser equivalente a establecer una tonalidad que se mantiene durante toda la pieza. En el arte musical se puede optar por componer una obra en un tono determinado (*Si bemol, Sol menor*, etc.) que la dota de una cierta continuidad y coherencia al acotar las variaciones armónicas (esto es la cantidad y la calidad de las notas musicales utilizadas). En el caso de *Lo breve*, la decisión de limitar las palabras, sílabas y letras utilizadas a las resultantes de la atomización del refrán, consigue un efecto similar: se mantiene la tonalidad de la frase “*lo bueno si breve dos veces bueno*”.

Tras decidir esa “tonalidad”, Ferrando recombina los fragmentos que la constituyen mediante un proceso permutatorio que disuelve progresivamente su semanticidad.

La permutación como técnica de composición artística parte de ciertos elementos determinados, prefijados de antemano, y varía su uso y orden para dar lugar a estructuras y sentidos nuevos. El mismo lenguaje está estructurado como permutaciones controladas de palabras. La ruptura de las reglas que regulan esas permutaciones abre horizontes nuevos a la expresión poética, permite la creación de expresiones totalmente novedosas que, con sentido o sin él, son susceptibles de .incorporarse a la experiencia poética. La permutación rehuye la composición lineal al instalar en un mismo instante los

eventos pasados y futuros, al replantear constantemente la oportunidad de elegir una secuencia determinada.

> [...] en un poema permutatorio, cada unidad lingüística despliega un haz de sentidos en cada variación, cambiantes y complementarios, dando relieve a unos rasgos semánticos sobre otros de acuerdo con la relación que ocupa respecto a los demás, influenciándose mutuamente y, además, de acuerdo a las posiciones ocupadas en las variaciones precedentes.[854]

Se trata de un sistema de composición con cierto carácter indeterminado, pues desconocemos el resultado que acontecerá durante el proceso de las permutaciones, pero el hecho de poder decidir con qué elementos se va trabajar, proporciona al compositor cierto control sobre la orientación de su pieza. Como dijo Cage acerca de otra técnica de composición cercana (la aleatoriedad) que a menudo está presente en el proceso de las permutaciones, estamos ante un "*azar domesticado"*. [855]

El uso de la permutación y lo aleatorio como principio compositivo está presente en varias piezas más de Bartolomé Ferrando. Hablando de una de ellas, la titulada *Con el rabo entre las piernas* (la analizamos en el siguiente apartado) nos comenta él mismo:

> ...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 al terreno del absurdo. Las palabras empleadas conservaban en todo momento el

[854] Opus cit. Berenguer Martín, Jorge. *Fundamentos epistemológicos de la permutación en la poesía de Juan Eduardo Cirlot.* 2007.

[855] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 64.

> sentido lingüístico, y sólo en algunos instantes se descomponían y daban lugar a rizos y volutas fonético-sonoras.[856]

Este texto también podría ser una descripción aproximada de lo que sucede en la pieza *Lo breve* y en otras como *Fuencisla,* donde además usa la repetición de sus fragmentos desajustando su sentido. Mientras en *Con el rabo entre las piernas* el intercambio de fragmentos es lo suficientemente discreto para mantener y crear nuevos significados lingüísticos, en *Lo breve* y en *Fuencisla* Ferrando lleva al límite la fragmentación y la permutación añadiendo variaciones fonéticas que derivan en articulaciones absolutamente ininteligibles. Ferrando valora estas técnicas sobre todo por la capacidad que tienen de activar resortes ocultos en el espectador, al que obliga de alguna manera a despertar su lado más creativo.

> ...la exposición y manifestación de un arte esencialmente 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.[857]

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

Una parte de la efectividad de las permutaciones estriba en su conexión profunda con la psique del ser humano que hace que, pese a su carácter indeterminado, nos resulte atractiva la visualización o la escucha de estructuras imprevisibles y sorprendentes. Así sucede con la jocosa pieza *Con el rabo entre las piernas*, que interpretara Bartolomé Ferrando durante el ciclo *Mil i una veus.*

[856] Ibídem. Pág. 63-64.
[857] Ibídem. Pág. 64.

[Escuchar *Con el rabo entre las piernas* en el minuto 22:40 de 14. *Bartolomé Ferrando en mil i una veus*, en el DVD adjunto "Huellas Sonoras"]

Esta obra sonora supone un auténtico ejercicio de contención permutacional. La fragmentación y posterior recombinación a la que son sometidas las tres frases originales que usa en la composición multiplican el sentido semántico y sintáctico, sin llegar a los extremos cacofónicos que habíamos escuchado en *Lo breve* o en *Fuencisla*. Veamos una transcripción de la pieza que ilustra perfectamente lo dicho:

[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

Ellos 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

El encuentro con lo inesperado, con lo irresuelto de las permutaciones, es encajado por el espectador como algo a lo que tiene que dotar de sentido, aunque no lo tenga. Así se produce una recepción del mensaje sumamente activa, pues el público siente que se le está comunicando algo en una clave que debe recodificar consciente o inconscientemente.

La concentración en el sonido de retahílas de palabras sin sentido, como las que resultan del proceso permutatorio, es además capaz de parar el pensamiento y facilitar el acceso a la gran verdad oculta de la existencia, según las creencias mágicas y religiosas. Esta verdad es indescriptible con palabras, pues se trata de una experiencia mística que sucede más allá de los sentidos humanos y que constituye la fuente que alimenta a todas las religiones y probablemente también al arte. La ocupación de la mente con palabras ininteligibles para los profanos, es una técnica ampliamente utilizada por la Iglesia Católica (las oraciones en latín, los rosarios, etc.), por los antiguos y modernos chamanes (como el uso de la palabra mágica “abracadabra”) y

también por los monjes Zen para conseguir el despertar del Budha (el uso de los *koan*). Allan Watts, un estudioso y divulgador de la filosofía Zen nos hace una clara descripción del mecanismo de esta técnica.

> Si se mantiene el ritmo, como si fuese un ensalmo, se convierte en un medio de trascender la esclavitud del pensamiento. No se puede pensar sin palabras, pero si se ocupa la consciencia con palabras sin sentido, esas palabras pueden detener el proceso del pensamiento y simplemente profundizar en el sonido. ¿Saben lo que es profundizar en el sonido de algo? Todo el que haya tenido una experiencia psicodélica sabe exactamente lo que significa. Sólo puedo decir que uno se va metiendo en ello, cada vez más, hasta que de repente comprende que la vibración que se escucha, o que se canta, es lo único que hay. Ésa es la energía del cosmos. Eso es lo que ocurre.[858]

La siguiente pieza que comentaremos participa también de este mecanismo ensalmatorio y liberador. En ella Bartolomé Ferrando lee con mil voces una partitura creada en el momento, y el resultado es una cadena de sonidos de aparente sinsentido que se convierten en lo único que hay, en una evidencia de que cualquier fragmento de vida puede reducirse a un hecho acústico y vibrante conectándonos energéticamente al instante.

2.3.6.4. *Línea sonora,* La indeterminación.

En este punto de la actuación de Bartolomé Ferrando en "*Poéticas para una vida"*, las interpretaciones se tornan más enraizadas con el género de la *performance*, manteniendo el hilo conductor de la poesía fonética. Tras una sugerente pieza titulada *Inversión Tres*, Ferrando encara la realización de *Línea sonora,* obra que aúna visualidad, sonoridad y poética con un sistema compositivo basado en la fragmentación, el azar, la improvisación y la indeterminación.

[858] Watts, Alan. *La vida como juego.* Editorial Kairós, Barcelona 2005. Pp. 36 y 37.

La multiplicidad de lecturas posibles a partir de la indeterminación de la pieza artística es uno de los sellos más irrenunciables de la obra de Bartolomé Ferrando, pero siempre huyendo de una indeterminación radical que aleje demasiado la pieza de sus intenciones artísticas. Mediante una indeterminación controlada, Ferrando provoca un número reducido de interpretaciones con el fin de "*evitar la perplejidad*" excesiva del espectador, manteniendo así un perfil relativamente bajo de ambigüedad en el que nunca llega a evidenciarse la idea principal latente en sus piezas.[859]

> 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 que en lo aleatorio, ya que la determinación previa de los elementos en el ejercicio aleatorio limita las intersecciones y encrucijadas. En la indeterminación no hay orden, ni se dispone de un sentido previo. El sujeto está presente, pero se aleja y se escapa de sí mismo en dirección a espacios y lugares que no conoce ni ha tenido nunca en cuenta.[860]

En ocasiones, Bartolomé Ferrando crea obras visuales abiertas a infinitas sugerencias y matices que él mismo se encarga de determinar en directo mediante el ejercicio de la improvisación. En su obra *Línea sonora*, y también en la variante titulada *Territorio Sonoro*, construye en primer lugar una pieza visual con materiales determinados que son dispuestos en el espacio con una mezcla de intuición y de azar. Una vez finalizada esta fase, que ya podría ser considerada una obra completa, Bartolomé Ferrando la utiliza a modo de partitura y desgrana con su voz los diez mil sonidos que le sugieren aquellos elementos que acaba de esparcir. La faceta más musical de Bartolomé Ferrando no se ha contentado con la manipulación de las ondas sonoras mediante su voz, sino que investiga su construcción a partir de elementos ajenos a la notación convencional, fabricando así música desde la visualidad

[859] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *De mi proceso de creación de performances*. Edición digital.
[860] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pp. 64-65.

más indeterminada, la que le permite introducirse en el momento presente merced a la inmediatez de una acción o performance.

> La indeterminación en música se refiere a aspectos de la ejecución o la audición que se dejan abiertos –no prescritos– por el creador de la obra, de modo que se hace imposible predecir completamente el resultado sonoro.[861]

Bartolomé Ferrando interpretando *Línea* sonora. Foto: Valerie Lavoie.

Línea sonora es, a la vez, un poema visual y un poema fonético efímero construido en directo, es decir, música visual. A partir de unos elementos sencillos y cotidianos como son un cordel, cinta adhesiva transparente, hilos de lana y pequeñas tiras de plástico, Bartolomé Ferrando estructura mediante una gran participación del azar, un intrincado poema visual que después se encarga de desenmarañar con su lectura en voz alta. El poema visual, que durante su construcción ya ha participado de ciertas características sonoras (el crujido de

[861] Opus cit. Castro Cerón, Mª Lourdes. *Correspondencias... El carácter plástico de las formas de notación: Poesía, Música y Danza*. 2009. Pág. 298.

la cinta adhesiva al desplegarse y el susurro de los hilos de lana y las cintas de plástico al adherirse), se convierte en la partitura indeterminada del poema fonético que es "leído" y gesticulado meticulosamente por el artista.

> "Intento crear conexiones entre la visualidad y la sonoridad del lenguaje, y también paralelismos entre la línea y la voz. Pero la acción trata de ir más allá de sí misma buscando proponer al otro la lectura de sus propios actos y de los objetos cotidianos que encuentre como si se tratara de partituras sonoras.
>
> El lenguaje que empleo es inventado, invadido de gritos, de gemidos, de goces, de caricias sonoras, de súplicas, de exigencias y de vacíos. Se trata de un lenguaje deconstruido, derivado de la lectura parcial de una partitura aleatoria construida in situ, con elementos muy simples y flexibles. Múltiples voces hablan desde una línea horizontal."[862]

Ese lenguaje del que nos habla Bartolomé Ferrando procede de una fragmentación previa de los sonidos que es capaz de articular el habla humana. A lo largo de su carrera, Ferrando ha experimentado con las posibilidades expresivas de la voz: desde la más sencilla declamación de un texto, ha practicado una continua fragmentación del lenguaje que le ha llevado a incorporar en su repertorio sonoro los fonemas aislados del habla, así como interjecciones, falsetes, onomatopeyas, lenguajes infantiles, sonidos guturales, etc. El conjunto de sonidos vocales así adquiridos constituye la base con la que realiza la lectura de su *Línea sonora* o sus improvisaciones sin red con Avelino Saavedra.

2.3.6.4.1. Descripción.

El siguiente texto es una transcripción realizada a partir de la grabación en video de la *performance* "*Línea Sonora*" realizada por Bartolomé Ferrando durante el ciclo "Poética para unha vida", en Vigo, el 9 de mayo de 2009.

---

[862] Texto de Bartolomé Ferrando incluido en la programación del *Miguel Hernández, poeta. Encontre internacional de performance i poesia fonètica. Homenatge a Miguel Hernández*, 19 i 20 de novembre de 2010, CCCE L'Escorxador, Universitat Miguel Hernández d'Elx.
En disponibilidad Web: http://escorxador.files.wordpress.com/2010/01/libroperformance-ok.pdf

[Ver video "*BF No Verbum Poéticas"* (29:10 a 38:38) en el DVD adjunto "*Huellas Sonoras"*.]

Para una mayor claridad, la voz de Bartolomé Ferrando (BF) está transcrita con letra negrita, y la descripción de la acción con letra redonda entre corchetes.

Bartolomé Ferrando interpreta "Línea Sonora" en el ciclo "Poética para unha vida", Vigo, 2009

BF.- Línea sonora.

[Bartolomé Ferrando extrae unos objetos de una bolsa blanca que tenía a sus espaldas y presenta lo extraído con su mano izquierda mientras dirige unas palabras al público]

BF.- Para hacer esta pieza, me harán falta dos ayudantes que sujeten la línea en cada parte del espacio.

[Despliega despacio la línea entre sus manos hasta quedarse con los brazos en cruz. Un cordel blanco une sus manos.]

BF.- Invito a quien quiera participar en la pieza, a ayudarme a sujetar la línea.

[Pronto salen dos voluntarios desde el público que se prestan a sostener los extremos de la línea a la altura de los ojos, separadas unos cinco metros tal como les indica con leves gestos BF. El otro objeto era un rollo de cinta adhesiva transparente. Despliega de abajo a arriba la cinta tramo tras tramo al tiempo que la adhiere al cordel. Escuchamos el rítmico y estridente sonido de la cinta desplegándose una y otra vez. BF recorre la línea varias veces con pasos

cortos de un lado al otro una y otra vez, desplegando y pegando, desplegando y pegando, ¡creeeeiak! ckp ¡creeeiak! ckp. Poco a poco la cinta va dibujando arcos, volutas y grumos irregulares a lo largo y alrededor de la línea. A continuación agarra una bolsa blanca y salpica la línea con su contenido: pedazos de cordel rojizo que se adhieren a la cinta adhesiva. De otra bolsa arroja sobre la cinta lo que parecen manojos de finas cintas de plástico transparente y que también son atrapadas por la línea creando cada vez más y más complejidad en sus formas. El resultado de la acción es una bella y caótica caligrafía. Colocándose en el extremo derecho de la línea, BF recorre lentamente esta caligrafía entreteniéndose en los grumos más densos al tiempo que la dibuja con su mano derecha y la da cuerpo con su voz. Melódicos y simpáticos tonos agudos en falsete que nos recuerdan el modo en que los padres hablan a sus bebés, son alternados con ásperos y graves gruñidos y sonidos guturales. No parece existir una correspondencia lógica entre la altura de su mano y los sonidos que emplea. BF recorre con su mirada y con los movimientos de sus dedos y manos todas las alteraciones en la línea, descifrando nuevos sonidos y músicas, melodías y ruidos, monólogos y diálogos. Consonantes largas y susurros suaves se entremezclan en la lectura mientras su mano derecha las traza con los gestos adecuados. A veces hallamos una relación entre la altura de su voz y la de su mano: los sonidos más agudos parecen tener su equivalente en una mayor elevación de la mano, que dibuja las variaciones melódicas llegando a superar el nivel de la línea, mientras que los tonos graves son representados con la mano más baja. A veces llega a ocurrir lo contrario, pero los dedos nunca dejan de desgranar la caligrafía-partitura de la línea recorriendo y acariciando sus irregularidades mientras la mano los describe como círculos, pentágonos y otros polígonos innombrables. Como ochos y cincos, aspas y cruces, trazos horizontales y verticales. Ora a la derecha, ora a la izquierda, su voz recorre el horizonte de la línea. Hacia abajo desciende por cordeles y cintas, hacia arriba desanda lo andado o toma una nueva e imprevista bifurcación. Descodificando la información hallada y transformándola en un continuo de parloteos y sonidos que se suceden a un ritmo frenético. Súbitamente parecen desaparecer convertidos en susurros inaudibles y cariñosos, suaves y dulces. Siempre interpretados al unísono por los gestos de la mano y las vibraciones sonoras de

BF. Sin emplear palabras reconocibles, a través de una amplísima variedad de ritmos, melodías, timbres y ruidos, la interpretación de esta notación recién creada parece contarnos una compleja e indefinida historia de pasiones y emociones. Presumimos que cada espectador concretará en su mente la narración... o no: simplemente mirará, escuchará y con suerte estará gozando. El último trazo de la línea es recorrido con mimo varias veces por la mano de BF, efectuando una suave ralentización que nos señala que la pieza ha concluido.]

2.3.6.4.2. Comentario.

Apuntaremos como posible precedente de *Línea sonora* a una pieza de Beuys que cita el mismo Ferrando:

> Joseph Beuys, por ejemplo, escoge en 1969, a modo de anotación descifrable, una col fermentada, deshilachada y suspendida a trozos de unas varillas, sobre las que crea una especie de textura orgánica y móvil, repleta de matices, destinada a ser leída de forma libre por diferentes intérpretes en una de sus acciones.[863]

Se trata de un planteamiento característico de Fluxus que proclama la apertura absoluta de todas las artes sin negarse ninguna posibilidad, y entrando de lleno en las infinitas opciones que nos proporciona la cotidianeidad. Un objeto tan común como una col es susceptible de transformarse en arte. La col se transforma en libro, en partitura.

Se suele considerar a las líneas, a las fronteras, a los límites o a las diferencias, como elementos que dividen las cosas, pero lo cierto es que las unen, pues todo límite es una frontera compartida. La línea creada por Bartolomé Ferrando, además de unir a los dos espectadores que gentilmente la sujetan, evidencia una estrecha y sinestésica unión entre artes y entre sentidos presuntamente independientes. Sazonándolas con exquisitas dosis de poética,

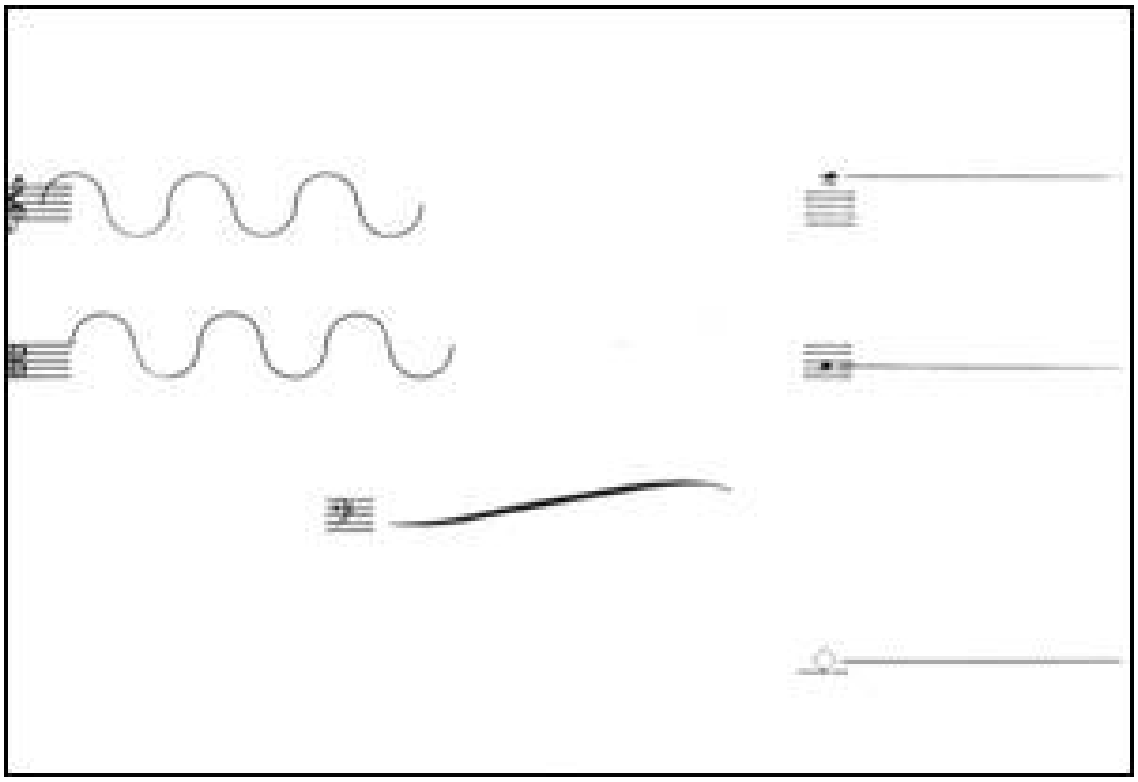
[863] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El Arte Intermedia, convergencias y puntos de cruce*. 2003. Pág. 32.

la visualidad se une con la sonoridad sin ningún atisbo de discontinuidad entregándonos la comprensión de que la imagen es sonido y el sonido es imagen. Estábamos hablando de indeterminación, de ambigüedad entre distintos medios de transmisión y señales y percepciones sensoriales, pero de pronto nos invade la sensación de que no hay diferencias entre ellos, los límites han desaparecido y es un único sentido global el que capta de forma natural las imágenes y los sonidos a un tiempo.

La indeterminación nos ofrece infinitas posibilidades de interpretación sobre un mismo fragmento de la vida, es creatividad en estado puro. Esto es un rasgo compartido con la filosofía Zen, para la cual "*no hay respuestas uniformes en lo que a sus aparentes significados se refiere, ni siquiera para una misma pregunta, y el espíritu cuando quiere expresarse es libre en la elección del material a utilizar*"[864].

En la poesía experimental, encontramos a la indeterminación como un fenómeno latente en los caligramas de la Grecia antigua que nos brindan diversas maneras sensoriales de abordar el hecho poético. En el terreno musical, la indeterminación fue el pan de cada día en Occidente hasta la aparición de la notación musical neumática en los siglos VIII y IX y su posterior perfeccionamiento. Más cerca de nuestros tiempos, el estadounidense John Cage, junto con su intérprete favorito David Tudor, es el gran maestro de la indeterminación, y también en España encontramos autores muy estimables como Luis de Pablo, Cristóbal Halfter, Carmelo Bernaola o Josep María Mestres Quadreny, que realizó notaciones para sus obras abordando distintas formas de indeterminación, creando lo que él llamó "*partituras generativas*", y emprendiendo la elaboración de auténtica música visual: obras concebidas para ser interpretadas o no.

[864] Opus cit. Suzuki, Daisetz T. *Budismo Zen*. 2003. Pág. 49.



Variacions essencials, 1970. Partitura con distintos grados de indeterminación de Josep María Mestres Quadreny.

Bartolomé Ferrando, ya lo hemos comentado, es un artista que mezcla diferentes disciplinas durante la realización de sus obras, y eso se traduce en una indeterminación formal que hace imposible su clasificación en un medio concreto.

En *Línea Sonora*, encontramos elementos de *performance* en el instante en que se sitúa ante el público para realizar una acción no narrativa que toma cuerpo durante su ejecución. El resultado primero de esa acción es un poema visual-objetual que a continuación es usado como partitura para, mediante una transcripción a sonidos, convertirse en música. En el mismo instante en que es ejecutado de esta manera, aquel "poema visual" se nos revela como "*música visual*". Bartolomé Ferrando probablemente seguirá "leyendo" la música que ve, pero incluso si enmudeciese en ese momento, el espectador sería capaz de "oír" la pieza simplemente con su mera contemplación.

El proceso de esta mutación se presenta ante nuestros ojos y oídos sin artificios, de manera natural y transparente, construyendo a partir de un ligero

armazón (la línea del cordel) una densa maraña de trazos que inspirará al artista en la ejecución musical de su obra. Es un edificio cimentado con muchas dosis de azar y cierta premeditación, del que resulta la notación objetual e indeterminada de esta pieza visual-musical.

> 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 eso podría afirmar que lo que se dice, roza o vislumbra cuanto menos ese desconocido, situado más allá del sujeto. Retomaré aquí las palabras de Joseph Beuys, quien afirmó, en uno de sus libros dialogados, que *es fundamental la forma abierta y la indeterminación de la acción**.[865]
>
> * Beuys, Joseph. *Par la présente, je n'appartiens plus a l'art*. L'Arche Éditeur, Paris, 1988, p. 143.

Con *Línea sonora* Bartolomé Ferrando pone en práctica esa afirmación de Beuys, y también aquella otra de Cage acerca de que "*todas las cosas hablan y comunican con su propio lenguaje*"[866], y lo hace invitándonos a realizar esa actividad con cualquier elemento que encontremos en la vida cotidiana. Sólo hay que seguir su ejemplo, usar los ojos para escuchar con atención al mundo y, una vez oída su voz, interpretarla con la nuestra.

> Línea Sonora es una pieza-partitura construida en directo, en el mismo momento de la acción. Es una performance sonora basada en lo aleatorio, entendido como una puerta abierta a la indeterminación pero provista de un cierto control. La acción está próxima al desorden y abierta a lo desconocido. El artista habla, grita, gesticula con su propio lenguaje sobre la partitura inventada. No dice nada pero sí dice mucho al mismo tiempo.[867]

---

[865] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 65.
[866] Ibídem. Pág. 76.
[867] Texto extraído del programa del "*7th International Performance Art Festival*", 28, 29 y 30 de mayo de 2009, Monza, Italia

Bartolomé Ferrando se expresa no sólo con su voz, sino también con su presencia física, con sus traslaciones y su gestualidad. Realmente no necesita decir nada, pues como afirma la crítica Josette Féral, "*la intención de la performance no es decir, sino hacer sentir* ".[868] Sus movimientos (*kinésica*) tienen tanta expresión artística que incluso sin escuchar su voz, percibimos la musicalidad de la pieza que está interpretando. El territorio de la danza contemporánea, sin estar explícitamente declarado, invade la acción y el cuerpo del artista se convierte en mediador entre lo invisible y lo visible.

> 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 o de la cabeza. Danza rítmica de sonidos que es pues, en ocasiones, una danza de gestos, basada en estructuras de repetición y variación.[869]

Danza de la voz y el cuerpo extraída improvisadamente de la indeterminación que nació con la partitura-acción, y que desaparecerá tras la conclusión de la experiencia.

[868] Feral, Josette. *La performance i els media: la utilització de la imatge*. Estudis escènics nº 29, p, 177. (Citada por: Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 73.)

[869] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 63.

2.3.6.4.3. *Territorio Sonoro*. Variaciones sobre una misma indeterminación.

En una nueva demostración de la constante renovación y transformación de las piezas de Bartolomé Ferrando, mencionaremos una variación de *Línea Sonora* interpretada en Marsella en 2008"[870]: *Territorio Sonoro*. Las semejanzas entre las dos obras son evidentes, pues ambas consisten en (1) la creación de una partitura visual-objetual en directo, con grandes dosis de aleatoriedad, azar e indeterminación y (2) su interpretación sonora y gestual improvisada.

Bartolomé Ferrando en el Festival Poésie Marseille 5ème, 2008.

En la primera parte de esta performance, Bartolomé Ferrando, casi realizando un ritual pagano, salpica el suelo de ramas, hojas de plantas, confeti y tiras de papel, construyendo así la partitura que va a interpretar. A continuación, con un trípode al que ha sujetado una videocámara y un micrófono, recorre el espacio grabando el aspecto de la notación creada y proyectándolo al mismo tiempo en una gran pantalla. A medida que aparecen las imágenes en la pantalla, al modo de los antiguos oráculos, las interpreta con múltiples voces, efectos fonéticos y diversas gesticulaciones recuperando la esencia de las cosas, la esencia del verbo.

[870] Extraído de la *performance* realizada en el Festival Poésie Marseille 5ème, en octubre de 2008, en la Chapelle de la Vieille Charité à Marseille.

No hay una línea como en la pieza que comentamos anteriormente, pero sí todo un espacio que Ferrando invade y transforma en una infinita partitura abierta a cualquier sonido o silencio que le sugiera su interpretación. La creación de partituras indeterminadas se nos aparece posible en cualquier lugar, con cualquier medio, por cualquier persona, sea músico o no. El comentario semidespectivo habitual de cierto tipo de público, "eso también lo puedo hacer yo", nunca ha sido tan cierto. Es el momento de que todos nos atrevamos a hacerlo.

El uso de la tecnología para facilitar la visualización de la partitura al público, no es un elemento superficial sino necesario dadas las características del espacio en que se desarrolló esta acción (una capilla con bancadas para el público que no podía contemplar directamente el embaldosado donde se "dibujó" la partitura), pues nos parece que la idea esencial es que el espectador establezca una relación entre lo escuchado (la interpretación sonora de Bartolomé Ferrando) y lo visto (la "notación" que reposa en el suelo). Nos consta así mismo que Ferrando ha realizado esta performance sin cámara de video ni proyector en espacios en que la visibilidad del suelo por parte de los espectadores era aceptable.

2.3.6.4.4. *Gritos*. Otro ejemplo de indeterminación.

Gritos es una pieza sonora de Bartolomé Ferrando totalmente asentada entre la aleatoriedad y la indeterminación. En sus interpretaciones Bartolomé Ferrando sólo cuenta con una partitura llena de ambigüedad *"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"*[871]. Esas opciones a recorrer son decididas en el momento de la ejecución y le dan el carácter aleatorio a la pieza, pues en la práctica de lo aleatorio "*se conocen los elementos de los que*

[871] Ferrando, Bartolomé. Extraído de su conferencia-actuación en el Festival *Mil i una veus,* Auditorio CCCB, Barcelona, 4 de noviembre de 2006. [Escuchar la conferencia-actuación *14. Bartolomé Ferrando en mil i una veus* incluida en el DVD adjunto *"*Huellas sonoras"]

se va a hacer uso"[872], en este caso los trazos y dibujos que "inspiran" al artista. Pero no existe un conocimiento previo de los sonidos que va a usar, con lo que la pieza se mantiene abierta a una infinidad de posibles ejecuciones, es decir en el terreno de la indeterminación.

> 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.[873]

[Escuchar la pieza sonora *Gritos* en el minuto 34:04 de 14. *Bartolomé Ferrando en mil i ina veus*, en el DVD adjunto "Huellas Sonoras"]

Cabe señalar que esta pieza de Ferrando supuso su entrada en el territorio de la música improvisada que actualmente explora en sus colaboraciones con Avelino Saavedra. En esas actuaciones ambos se lanzan al vacío de la indeterminación sonora sin ningún referente visual como podía ser la partitura que aleatoriamente seguía en *Gritos*, y sin las estructuras prefijadas que tanto le encorsetaban en su experiencia con el grupo *Rojo.*

> En cierto modo ellos tenían que seguir mi estructura, porque yo no les seguía a ellos, ya que mi estructura era fija.
>
> […] Pero en general creo que allí había demasiado condicionamiento por mi parte. Con Avelino ahora resulta todo más fluido porque ya no leo, ahí no hay una estructura, pero en Rojo yo sí que la tenía.[874]

---

[872] Ferrando, Bartolomé. Extraído de su conferencia-actuación en el Festival *Mil i una veus,* Auditorio CCCB, Barcelona, 4 de noviembre de 2006. [Escuchar la conferencia-actuación *14. Bartolomé Ferrando en mil i una veus* incluida en el DVD adjunto "Huellas sonoras"]

[873] Ibídem.

[874] Ferrando, Bartolomé. Palabras extraídas de la entrevista a Bartolomé Ferrando con la cual cerramos esta tesis. (Apartado 2.4.)

Poesía visual, poesía sonora, música... Bartolomé Ferrando no podía dejar de investigar las intersecciones entre estos campos, y el resultado sería la música visual, un terreno ambiguo y sinestésico ideal para desarrollar sus más sutiles inquietudes artísticas.

2.3.6.5. "*Música visual III*", La sinestesia.

La amalgama de disciplinas implicadas en la poesía experimental facilita la aparición de sensaciones sinestésicas, es decir que mediante el estímulo directo de un sentido determinado (por ejemplo la vista) se produce una reacción sensorial perteneciente a otro sentido (como por ejemplo el oído).

Esta delicadísima pieza es una muestra ejemplar de este fenómeno que ya hemos comentado en el apartado 1.7. dedicado a la *música visual*. La acción en sí es muy sencilla y fácil de describir, pero no así la catarata de sensaciones que provoca, que precisa un lenguaje alejado de la objetividad. [875]

2.3.6.5.1. Descripción.

[un pequeño foco se enciende tras BF, justo sobre un atril vacío. El performer se sitúa tras él y lo recoloca hasta tenerlo perfectamente alineado con su cuerpo, un poco por debajo de su cintura.]

Música visual III. [Muestra tres dedos de la mano derecha]

[BF agarra la pequeña regadera plateada que estaba a su espalda, la coloca a la altura de su ombligo asida con las dos manos: la derecha coge el asa y la izquierda el pitorro. Permanece inmóvil varios segundos, levanta la regadera con la mano derecha hasta más allá del nivel de sus ojos, y la inclina lentamente con la alcachofa alineada sobre el atril vacío. Pasados unos segundos, la regadera comienza a verter un fino polvo que la luz del foco se encarga de convertir en una bella catarata blanquecina y casi gaseosa. Con un leve balanceo, frena y reanuda el flujo de la catarata provocando que ésta dibuje líneas verticales intermitentes. Una pequeña sacudida crea una dispersa

[875] Ver la acción *Música Visual III en* el video *Poéticas para unha vida* (38:40 hasta 43:00) en el DVD adjunto "Huellas sonoras".

nebulosa que por un instante borra parte de la inmóvil figura del artista; una pausa, un silencio visual; BF desplaza la regadera a su izquierda y deja caer una larga línea vertical; con leves y armónicos movimientos continua caligrafiando una partitura efímera en el aire; la regadera es a la vez lápiz e instrumento musical; la traslada en el espacio con suavidad y luego la sacude bruscamente; nubes blancas de distinta densidad caen suaves hacia el atril; de pronto son grumos de polvo de estrellas; BF gira el instrumento produciendo círculos, volutas y espirales; el aire ante él acoge una sucesión de estelas difusas que componen una efímera y sugerente sinfonía blanca; la figura del artista llega en ocasiones a desaparecer tras la cascada caligráfica; ante nosotros nacen, viven y mueren mil constelaciones; al instante siguiente se despliega una aurora boreal coronada con el rostro de BF; su cuerpo se transforma por unos segundos en un borrón blanco; hay absoluto silencio pero BF semeja el genio de la lámpara, con su cuerpo transfigurado en humo blanco; breves pausas nos permiten corroborar que su cuerpo humano sigue ahí, pero salpicaduras de estrellas le envuelven de nuevo; por un instante su aura se expande hacia nosotros y BF consigue el sueño de la sinestesia; cada movimiento de su mano tiene un reflejo en la escritura nívea que desciende ante él y, como espectadores, nuestro corazón escucha lo que nuestros maravillados ojos ven.

Poco a poco la fábrica de estrellas agota su combustible y BF espera paciente con la regadera en alto el colapso del universo que ha creado. Baja el instrumento hasta la cintura y lo sostiene con la mano izquierda unos segundos. Luego lo deposita con mimo en el suelo.]

2.3.6.5.2. Comentario.

La música visual es un fenómeno sinestésico que ha interesado a multitud de artistas y científicos a lo largo de toda la historia de la humanidad. Consideramos a esta pieza de Bartolomé Ferrando un momento cumbre de esta historia, tanto por su efectividad sinestésica como por la sutileza y elegancia de su presentación. Pensamos que el video de esta interpretación habla por sí mismo, así que poco más añadiremos a su visión-escucha, pero también recordaremos que *Música visual III* nos inspiró la escritura de un capítulo que hemos dedicado íntegro a la indagación del fenómeno de la *música visual*, a sus antecedentes más notorios y sobre todo a los artistas de

nuestro país, Ferrando incluido, que con sus obras visuales consiguen transmitirnos percepciones sensoriales próximas a lo musical.[876]

> [...] música visible, silenciosa, ligada al proceso y alejada de la intención. Una música muda de música y vestida de guiños.[877]

[876] Véase el apartado "1.7. Música visual" de este trabajo.

[877] Opus cit. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 36.

2.4. CHARLA CON BARTOLOMÉ FERRANDO.

Realizada por Eduardo Marín el 10 de diciembre de 2012 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV).

EM: Eduardo Marín.

BF: Bartolomé Ferrando.

[…] Notas contextuales.

[Hacía mucho tiempo que deseábamos realizar una entrevista a Bartolomé Ferrando, tanto para clarificar y confirmar algunos de los temas presentes en nuestra tesis como para recabar de primera mano aquellos aspectos que se nos hubieran escapado de ella. Tras realizar varios borradores de entrevista y percibir la imposibilidad de abordar la ingente cantidad de cuestiones que surgían, decidimos acudir a ella con un papel en blanco, con la esperanza de que la conversación se orientara por sí misma hacia lo temas que nos interesaban o, mejor todavía, hacia aquello que no se nos había ocurrido aun.

A las 11 de la mañana, Bartolomé Ferrando nos recibe afablemente en el amplio espacio de la Facultad de Bellas Artes de Valencia donde imparte su asignatura de *performance*. Tras comentar que la comparte con otro profesor que dará clase en pocos minutos, decidimos trasladarnos a su despacho. Las paredes están cubiertas con carteles que anuncian conferencias, *performances*, exposiciones y diversos eventos que él ha protagonizado u organizado. Tras acomodarnos y conectar un pequeño calefactor, preparamos la grabadora digital mientras él se interesa por las características técnicas de este aparato. De manera natural, comienza la charla y pronto entramos en materia.]

EM: Tú utilizas la tecnología para algunas de tus piezas ¿no? Como en *Sintaxis* con aquel casco que sostenía un pesado monitor de televisión que luego actualizaste a otro de pantalla plana.

BF: Bueno, lo cierto es que trabajo poco con la tecnología. Intento no meterme mucho.

EM: Aunque no tienes problemas en usarla si la ocasión lo requiere, al menos como attrezzo. Está el ejemplo de *Territorio sonoro* donde grabas en directo la partitura que has creado dejando caer hierbas y la proyectas en una pantalla al mismo tiempo que la interpretas.

Bartolomé Ferrando interpretando *Territorio sonoro* en la Chapelle de la Vieille Charité, Festival de poesía de Marsella, 2008.

BF: Sí, ahí sí que utilicé la tecnología para mostrar, no una grabación, sino lo que estaba sucediendo en aquel momento.

EM: La tecnología está presente en tu instalación *Fragmentos*, en el propio casco de *Sintaxis*, e incluso en este otro que luces mientras interpretabas el *Gadji beri bimba* de Hugo Ball.

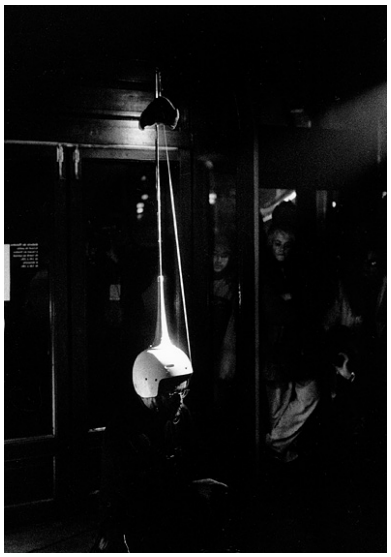
[Le enseño algunas fotos impresas en el borrador de mi tesis]

Sintaxis, 1993.

Gadji Beri Bimba, 1998.

BF: Sí, aquí, en *Gadji beri bimba,* había una parte que era tal cual el poema de Hugo Ball y otra que era inventada en base al texto del poema; y al llegar a esa parte, a la parte inventada, entonces salía humo de la chimenea que llevo como casco.

EM: Chimenea que evoca el traje que se puso Hugo Ball cuando estrenó esa pieza en el Cabaret Voltaire. ¿Y este otro casco con un pincho y un pedazo de carne ensartado?



Happy Birthday to you, 1999.

Música visual II, 2001.

BF: Ahí iba sonando el "*Happy birthday to you*" y yo iba dando las manos a la gente con dos guantes de carne cruda. Era una especie de contacto amistosamente crudo.

EM: Hace un par de años Lady Gaga se hizo un vestido de carne cruda para acudir a una entrega de premios de la MTV.

BF: Hay muchos antecedentes, Jana Sterbak hizo una pieza basada en un vestido de carne y también el accionismo vienés de los años 60 trabajaba con esos materiales.

EM: ¿Y el casco con el ventilador?

BF: Ésta es una pieza que se llama *Música visual*. Me ponía el casco, luego mostraba un libro de violines recortados, tiraba la tapa, que era de madera, y los violines empezaban a volar por el aire. Ahora me subo a una escalera, abro el libro, dejo caer los recortes y el ventilador los lanza al aire creando una especie de lluvia de violines de papel. Le gustó mucho a Llorenç Barber.

EM: Tienes varias piezas llamadas *Música visual.* Hay una que a mí me parece fascinante y que se llama *Música visual III;* en ella manipulas una sencilla regadera y consigues que veamos su música ¿Cómo nació esa pieza?

Bartolomé Ferrando interpretando su pieza *Música visual III.*

BF: Creo que nació con una idea que era algo así como “peinar el agua”. Chillida tiene una escultura titulada *El peine del viento*, cercana y anterior a la mía. En mi caso la idea era simplemente la de poner agua en la regadera y luego ir peinándola, pero no acabé de verlo. Entonces intenté buscar otra cosa que no fuera agua y así hallé la arena de lavar, la *terreta* con la que limpiaban las paellas del *socarraet* antes de inventar esas bayetas metálicas que se usan ahora. Yo encontré la fábrica y me compré un montón de arena de esa. De ahí a crear música bastaba con añadir un atril, a modo de referente de una partitura, y jugar con diversas posibilidades de lanzamiento de aquel chorro de arena, con las nubes y formas diversas que creaba al dejarla caer.

EM: Creando unos maravillosos efectos sinestésicos.

BF: Yo creo que el mérito lo tiene precisamente esa arena, porque pones harina y no sale, talco seguro que tampoco, sin embargo la arena de lavar tiene peso y así puede salir ese chorro por la regadera…

¿Y ésta es tu tesis?

[Hojea el ejemplar del que le he enseñado las fotos]

EM: Sí, es un borrador. La comencé intentando centrarme en la poesía sonora, pero al colocar las ilustraciones me percaté de que no es posible separarla de la poesía visual, que las dos se apoyan mutuamente. Además existe ese territorio intermedio que son las partituras y que poseen cualidades sonoras y visuales al mismo tiempo… En ocasiones no parece que la música ande muy lejos de la poesía experimental. Tú estudiaste filología hispánica pero también música ¿no?

BF: Sí, comencé estudiando en la facultad de medicina y luego estudié música en el conservatorio durante dos años y medio: solfeo y flauta travesera. Y siempre recuerdo una anécdota. El primer año fui y les dije ingenuamente: “*Oiga, es que a mi me gustaría estudiar Schoenberg*”. Y me contestaron con estas palabras: “*Eso aquí no se da*”. ¿Pero cómo que no se da? ¡Si eso es de principios de siglo! Entonces era el año 1970 ¡y Schoenberg escribió el *Gurre Lieder* en 1905, y *La noche transfigurada* y *Pierrot Lunaire* en 1912! No entendía cómo podía ser aquello. Yo quería estudiar

Schoenberg, pero eso era completamente imposible. Entonces me fui a Madrid y luego a Barcelona, pero no, no encajé mucho. Incluso hoy no sé si, por ejemplo, se estudia música electrónica en el conservatorio.

EM: El de Valencia tiene desde hace varios años un laboratorio de electroacústica que dirige Gregorio Giménez y también ha creado recientemente un departamento de jazz. Afortunadamente las cosas han mejorado un poco.

BF: ¿Jazz? …se estudia jazz clásico ¿no?

EM: Según tengo entendido el programa incluye historia del jazz además de instrumento, música de conjunto, armonía, rítmica, composición, arreglos… Supongo que comenzarán con el jazz más clásico para avanzar hacia figuras como Coltrane…

BF: Coltrane es el inicio del tránsito.

EM: …o Monk.

BF: Monk todavía no llega.

EM: ¿Crees que no llega? Personalmente Monk me sigue pareciendo avanzadísimo, así como Mingus… Aunque supongo que te refieres al tránsito hacia la atonalidad, como hiciera Schoenberg al idear el dodecafonismo.

BF: Me refiero a la música de Sun Ra o de Pharoah Sanders.

EM: Ya, el free-jazz de Anthony Braxton, el Art Ensemble of Chicago…

BF: … Archie Shepp, Don Cherry, Ornette Coleman…

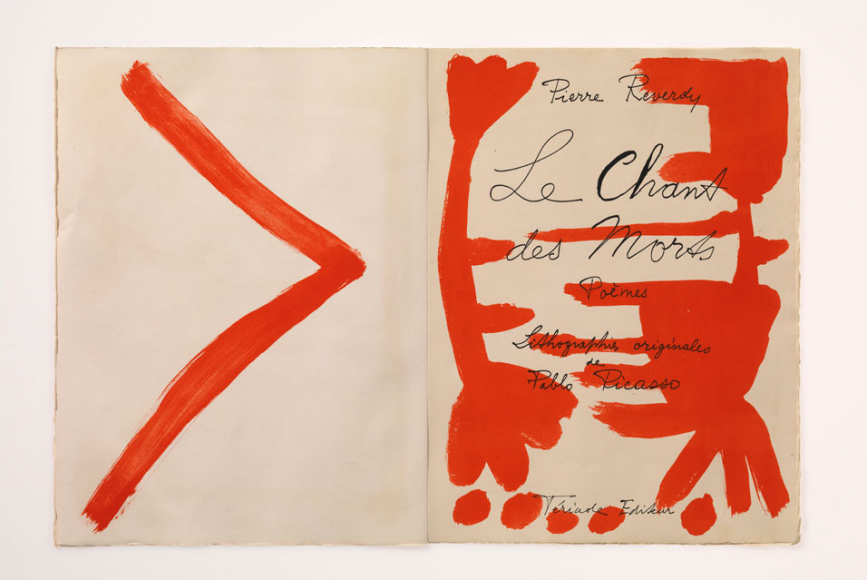
EM: Sí, supongo que en el conservatorio los estudiarán también, pero más bien creo que comenzarán con la armonía más clásica para abocar más tarde a todo eso. Como cuando estudiábamos en el instituto historia del arte y, curso tras curso apenas conseguíamos llegar hasta el barroco. Yo las vanguardias las conocí cuando entré en la facultad de Bellas Artes.

BF: Sí, como siempre. Brossa decía que habría que empezar a estudiar desde el momento presente hacia atrás. Empezar a estudiar desde lo que se hace ahora. Y claro, el ahora de entonces era lo que hacían Ornette

Coleman, Don Cherry, Archie Shepp… Y luego, seguramente por el estímulo de lo de ahora, irías a estudiar las fuentes.

EM: De hecho creo que tu aprendizaje en el mundo de la poesía experimental fue de esa manera ¿no? Comenzaste fascinado por la poesía concreta y a continuación buscaste los orígenes a través del letrismo, del dadaísmo y del futurismo, hasta llegar a Morgenstern y Mallarmé.

BF: Sí. Yo soy un gran admirador de Huidobro, del creacionismo en general; de alguna poesía surreal como las de Pierre Reverdy y también de Daniel Boulanger o de Pedro Garfias, que a mí me fascina.



Portada de *Le chant des morts*, de Pierre Reverdy, con litografías de Pablo Picasso, 1948.

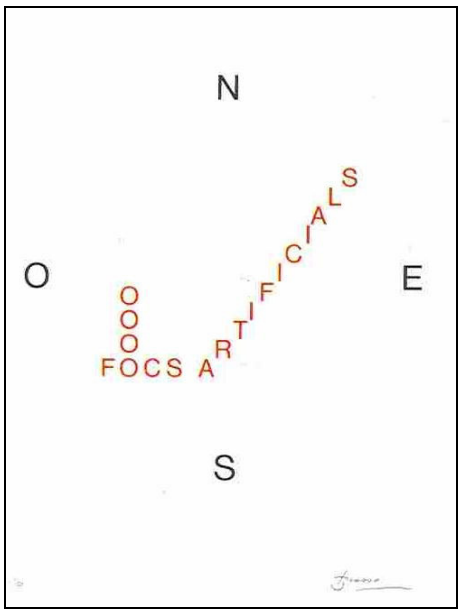
EM: Reverdy era surrealista pero también se le adscribió al cubismo, que no deja de ser un método de fragmentación de la realidad. Precisamente afirmamos en la tesis que la investigación sobre el uso del fragmento y del intervalo es una de tus principales aportaciones a la Poesía Experimental, o por lo menos la más llamativa a nivel conceptual.

BF: En efecto. En primer lugar partiendo del fragmento del discurso. Octavio Paz decía que "*la poesía concreta es un recurso contra el discurso*", y a partir de aquello, que a mi me pareció brillante en su momento, y a partir

de lecturas que yo había hecho cuando estudiaba, allá por 1969, sobre todo de "*Pez soluble*"…

EM: ¿El primer manifiesto surrealista de Breton?

BF: Sí. Me pareció admirable aquel discurso fragmentario que el "*Pez soluble*" contenía ya. Yo leía entonces poesía surrealista exclusivamente. Fue después cuando descubrí la poesía concreta, en el año 1973, en una exposición llamada "Konkrete *Poesie"* que el Goethe Institut tenía en Barcelona. Y allí, las ideas de fragmentación que ya había visto en algunos poemas surrealistas, pero sobre todo en "*Pez soluble*", me produjeron una gran sorpresa. Yo nunca había visto nada así. Ver a aquel Brossa, con aquellas composiciones de acumulación de trozos de palabras dando forma a veces a una imagen, todos aquellos poemas alemanes de Ferdinand Kriwet, de Jandl… todo eran fragmentos. Y a mi la idea del fragmento me parecía brillante.



Solstici, de Joan Brossa (1989) y *Rundscheiben (Newsletter)*, de Ferdinand Kriwet (1960/63).

PUERTA: ¡Toc-Toc!

BF: ¿Sí? Adelante.

MUJER: Buenas… no, era para pasar a limpiar, pero que no me había dado cuenta de que estaban. Luego vuelvo.

BF: Venga, gracias.

MUJER: Hasta luego.

PUERTA: ¡Plamm!

BF: Esto es un fragmento de discurso, interesante.

[Risas]

EM: Entonces, para trabajar con el fragmento tenemos que aislar un elemento de una globalidad y después… ¿estirarlo, desarrollarlo, repetirlo? ¿Cómo funciona ese uso del fragmento?

BF: El texto de "*Pez soluble*" era como una especie de plasmación de ideas próximas a la ensoñación, un discurso que no tenía ni pies de cabeza y en el que de pronto una frase terminaba consigo misma y se quedaba en el aire, flotando. A mi aquello me parecía que rompía el discurso por completo.

EM: Por carecer de resolución.

BF: Claro, porque desembocaba en un punto y luego seguía otra cosa que no tenía nada que ver.

EM: ¿Qué es lo que diferencia ese fragmento del uso del fragmento más habitual en el arte clásico? Después de todo, un cuadro o un poema sobre una rosa es un fragmento extraído de la realidad e independizado de ella.

BF: La diferencia está en que en el "*Pez soluble*" el enmarcado era un libro. Tenía que contener en teoría una cierta ilación discursiva. En un cuadro como el que sugieres… sí, es un fragmento de la naturaleza, pero todo tiene un entramado lógico. En "*Pez soluble*", la lógica justamente es lo que desinteresaba a Breton; no había esa relación entre una frase y otra, o era una relación propia del sueño. Era la articulación del sueño.

EM: ¿Ahí ya podemos observar rastros de la desemantización del lenguaje?

BF: En este caso todavía tenía sentido. "*Pez soluble*" tiene sentido, pero cada frase termina consigo misma. A veces ni siquiera la misma frase contiene

una lógica adecuada, y justamente aquella frase que es menos lógica, es por sí misma tal vez la más brillante. Cuando me hablas de un cuadro, de un fragmento de naturaleza, todo está perfectamente encajado. "*Pez soluble"* en cambio, estaba formado por fragmentos de encadenamiento ilógico, y esa ilógica también se veía dentro de las frases. Ese aspecto fue lo que me pareció brillante y sorprendente. Yo tenía entonces 17 años y no había visto nunca nada así.

EM: Cuando acudí a tus clases de doctorado aquí en la Universidad Politécnica, me descubriste las posibilidades de la ilógica del Zen hablando sobre Cage, Suzuki, etc. Creo que hay muchos rasgos del Zen en gran parte de tu obra. Por ejemplo en los *poemas propuesta* que comenzaste a publicar en *Texto Poético* y que tienen a menudo la apariencia de un *koan* Zen.

BF: Sí, si que hay relación. La práctica de Cage estuvo influenciada por Suzuki, Kaprow estudió con Cage, Joseph Beuys estuvo también ligado a Fluxus, y Filliou se relacionaba con Beuys y con Cage. Es verdad que hay todo un entramado de influencias que nos llega de oriente. Siempre me ha interesado John Cage, y todo lo que he encontrado suyo lo he leído. Tanto él como Fluxus han tenido una marcada influencia en mí, y se aprecia en aquellos poemas:

"*Estire un punto hasta que se convierta en coma*".

EM: A eso me refiero, como el *koan* que pregunta "*¿cuál es el sonido de una sola mano?*" o el *poema propuesta* que he encontrado en un *Texto poético* tuyo: "*rozar el aire*".

BF: Ese poema no es mío, es de David. En Texto Poético no firmábamos los poemas, y no se sabía si tal o cual poema pertenecía a uno o a otro. A mi uno de los libros que más me fascinó fue *Pomelo*, de Yoko Ono. Allí se lee, por ejemplo: *"Una línea es un círculo enfermo*". Para mí ese libro fue un estímulo increíble. Seguramente hay alguna conexión oculta con los *koan*. Yo empecé a hacer *propuestas* en *Texto Poético* a partir de Fluxus. Me parecía muy atractivo el hecho de que en lugar de demostrar algo… proponer que lo hiciera el otro, que es mucho más interesante. A lo mejor

lo construye solo mentalmente, pero da igual; a lo mejor es imposible, pero da igual. Pero interviene mentalmente.

EM: Precisamente el hecho de que estén próximas a lo imposible es lo que les da esa riqueza. Te sumerges en un laberinto con infinitas salidas.

BF: Pero por ejemplo "*rozar el aire*" sí que es un posible. [Hace un suave gesto moviendo la mano de derecha a izquierda] Rozar el aire es un sonido también. Lo que pasa es que no se escucha.

EM: Con cierto humor, el "*sonido de una sola mano*" también.

[Chasqueo dos dedos de mi mano derecha]

¿Y ese otro *poema propuesta* titulado *Música para los ojos*?

BF: Ese sí que es mío: "*cuando mire algo, abra y cierre los párpados cinco veces*".

EM: Que me trae a la cabeza la frase de un monje definiendo el aquí ahora del Zen: "*Levanto las cejas, muevo los ojos".* Por cierto, en la época en que publicabas *Texto poético*, en los años 80, te recuerdo luciendo siempre un chándal oscuro durante tus interpretaciones… ¿tenía algún sentido conceptual o era algo simplemente funcional?

Escultura, 1987.

BF: Era un poco lógico entre comillas. Ten en cuenta que alguna vez me cubrí con 30 kilos de escayola con colorante, y eso arruina cualquier vestimenta. Más tarde con el *Taller de Música Mundana* cada cual llevaba su propio chándal: Fátima llevaba uno rojo, el de Llorenç era azul y el mío negro. El chándal se podía manipular e incluso llegabas a limpiarlo; lo podías reutilizar.

EM: ¿Cómo fue tu paso por el *Taller de Música Mundana*?

BF: Yo formé parte al final, cuando Alfredo Carda se fue. Me invitó Llorenç Barber e hicimos 5 o 6 conciertos durante cerca de dos años y medio, no más.

EM: ¿Todos del *Concierto de papel*?

BF: Siempre *Conciertos de papel*. Con toneladas y toneladas de papel.

EM: Recuerdo haber visto una grabación de una performance que realizaste en Polonia llamada *Quemar la voz*. No puedo evitar relacionarla con el *Concierto de papel*. En ambas interpretaciones quemáis las partituras sobre el atril, y aunque en *Concierto de papel* sois tres en primera línea leyendo los textos que arden sobre los atriles, y en *Quemar la voz* estás tú sólo, ahí te multiplicas sobre tres atriles ardientes.

Concierto de papel, Taller de Música Mundana, y *Quemar la voz*, Bartolomé Ferrando (1990).

BF: Lo de quemar en el taller fue un poco posterior. Tomamos la idea de los atriles ardiendo y lo hicimos allí los tres. Además, yo había descubierto un papel plastificado sonoro impresionante que luego utilizamos en otra parte del concierto del taller.

EM: ¿Te refieres al papel con el que, por aquella época, construiste el libro que hojeabas con gran estruendo en tu acción breve *Novela*?

BF: Ese era. Un papel fabuloso, entre papel y plástico, que sonaba una enormidad. Yo tenía una buena cantidad y lo incluimos; también incluimos algunos poemas míos. El *Concierto de papel* esta bien, muy bien, sólo que era un engorro trasladar todos aquellos kilos y kilos de papel.

EM: El *Taller de Música Mundana*, *Flatus Vocis…* también tienes un curioso disco llamado *Rojo.*

BF: *Rojo* surgió de la conjunción con un grupo suizo que hacía free-jazz. Me gustaba mucho lo que hacían, conocí a uno de ellos y me invitaron a hacer algo juntos. Lo que yo hacía eran piezas bastante estructuradas, y lo suyo no era nada estructurado. A veces intentaba abrirme un poco pero me costaba mucho; era una combinatoria extraña. En cierto modo ellos tenían que seguir mi estructura, porque yo no les seguía a ellos, ya que mi estructura era fija. Sí que había más libertad, por ejemplo, cuando yo freía una radio en marcha mientras ellos tocaban: oías diferentes emisoras, aparecían voces…

Bartolomé Ferrando friendo una radio. Postal incluida en su disco *Rojo*.

Pero en general creo que allí había demasiado condicionamiento por mi parte. Con Avelino ahora resulta todo más fluido porque ya no leo, ahí no hay una estructura, pero en Rojo yo sí que la tenía. Yo quería proponer a Cerveró a ver si nos invitaba a mí y a Avelino, al Festival de música contemporánea, pero no se si me atrevo. Pienso que sería estupendo hacer un concierto en los *Ensems*.

335 pellizcos sonoros por debajo de las íes con raspaduras de a. Bartolomé Ferrando (oculto por la montaña de piedras) y Avelino Saavedra en el Ciclo Arte de Acción/Performance Art organizado por Sinberifora, Centre de Cultura Contemporánea Octubre, 8 de marzo de 2008.

EM: En tus conciertos fonéticos con Avelino Saavedra ¿haces uso de lo fragmentario también?

BF: Se trata de una rotura. Es una invención después de la rotura, pues ahora no hay nada escrito. Yo estaba aterrorizado al pensar que tenía que usar articulaciones sin sentido, y no sabía si iba a salir o no. Porque una cosa es leer una partitura o un texto donde está todo escrito, como por ejemplo… "*¡Tej-Tej! ¡Tej-Tej-Tij-Taj!",* y otra cosa es que no haya nada escrito… Si no hay nada escrito… ¿qué haces? Lo que he usado hasta ahora es una partitura de dibujitos muy rudimentaria para ayudarme un

poco, pero últimamente ya ni veo eso, apenas la miro de vez en cuando. Avelino me decía: "*¡Pero tenlo! ¡Aunque sea algo! no sé, para que aparezca algo*". Y yo: "*Vale, pues lo pondré*". Hacía una espiral por ejemplo y leía "*¡Uuuuuiiiiiiiuuuuuuu!*"; me imaginaba que aquello era una espiral. Con Avelino lo que hacemos es una pieza de construcción en base a lo fragmentario, aunque no hay lenguaje conocido.

EM: ¿Qué se fragmenta entonces?

BF: Hay una previa fragmentación, y luego hay una reconstrucción aleatoria.

EM: Ese proceso me recuerda a tu pieza *Línea sonora*, donde primero construyes en el espacio un poema visual y luego lo lees.

Bartolomé Ferrando interpretando *Línea sonora*.

BF: *Línea sonora* es la lectura de lo visual como si fuera una partitura.

EM: Esas espirales que dibujabas ahora son las formas que…

BF: …que crea el azar, exacto. Es a partir de esa *Línea sonora* cuando empiezo a soltarme, porque yo tenía auténtico pavor. Una cosa es tener algo fijo y otra no tener nada.

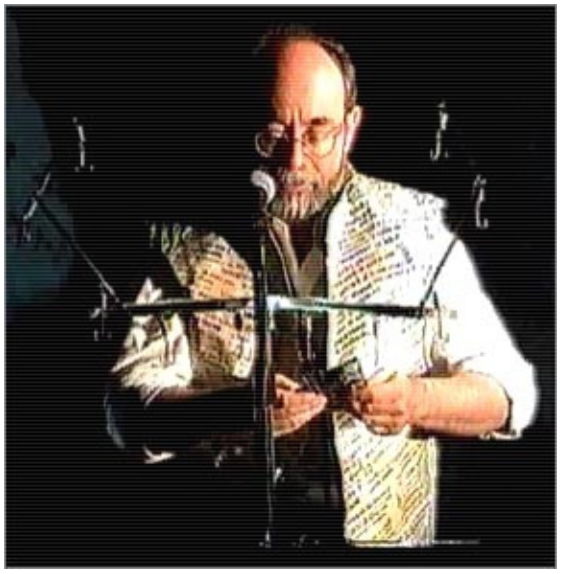
EM: ¿De repente estabas haciendo *free-jazz?*

[Risas]

BF: Eso es. Podría verse como una aproximación a Ornette Coleman o a Archie Shepp que seguro que no tenían nada escrito. Como mucho tendrían alguna melodía de esas que hacían al principio…

EM: Puede que tuvieran una espiral.

BF: Sí, tal vez. Mi *Línea sonora* se aproxima a esa línea pero con el lenguaje. A partir de ella consolido esa reconstrucción en base al fragmento, porque durante muchos años había trabajado con partituras fragmentarias, como con *Sintaxis* y, aún más, con la pieza basada en la lectura de un chaleco que iba cortando a trozos. El chaleco estaba hecho de fragmentos de trozos de periódico; yo cortaba el chaleco y retomaba varios trozos de periódico que eran a su vez un collage de fragmentos, y en base a ello, pero no siempre, leía parte de lo que veía. Era una partitura mucho más fragmentaria que *Sintaxis*; es verdad que estaba escrita y a veces leía parte de la partitura, parte del chaleco, pero seguía siendo un fragmento.



Bartolomé Ferrando con el chaleco hecho de recortes de periódico.

EM: Hablamos de fragmentos de discurso sin lógica, como apuntabas sobre Reverdy, pero tú a menudo mantienes cierto sentido en ese uso del fragmento. En *Sintaxis*, y creo que lo mismo sucede en *Desde el principio*, no abordas la manera tradicional de narrar una historia pero sí que

explicitas los elementos sintácticos y estructurales que sustentan aquella discursividad.

BF: *Desde el principio* es una cosa, *Sintaxis* es otra ¿no?

EM: Claro, aunque creo que comparten el hecho de que ambas se evaden de la semántica clásica y no narran un discurso concreto, sino que más bien señalan un sistema para elaborarlo.

BF: Sí, un metalenguaje. *Sintaxis* es una articulación plural en base a la televisión y a la voz, tal como la realizaba yo sólo; o bien con *Flatus*, a donde trasladamos esa idea y la hacíamos a tres. Se trataba un poco de jugar de forma aleatoria, porque no había un orden fijo.

EM: Sin embargo sí que existía una progresión con cierta lógica. Comenzabais presentando las vocales y las consonantes, y seguíais con las sílabas, las palabras, las frases, los párrafos y las páginas hasta llegar al libro.

BF: Eso sí. Había una progresión, pero como eran palabras sueltas… tú decías "*¡Una vocal!" "¿Una vocal?"* y luego podías quedarte con "*¡Una vocal!*" si querías, o añadir "*¡Con una consonante!*"; o repetir tres veces "*¡Con una consonante!*" y luego volver a decir "*¡Una vocal!*". O sea que había una progresión pero… digamos que tenía cierta libertad de ejecución. Si el otro decía "*¡Y todas las páginas!*" tú decías "*A caballo entre una palabra, una frase y un párrafo*", y repetía "*¡Y todas las páginas!*", y tú "*¡Un montón de libros en equilibrio!*". En ese aspecto había que escuchar un poco lo que decía el otro y en qué lugar del texto estaba.

EM: ¿Y con el televisor?

BF: Con el monitor era distinto, ya que había una parte grabada que era fija. Pero lo que yo respondía no era fijo, tenía variaciones.

EM: Tendrías una "partitura" a la que obedecías o no obedecías.

BF: Eso es. O me quedaba enganchado en un sitio y luego seguía por otro. Pero sí que había un orden de aparición desde la vocal hasta el libro. Había una estructura. Y en *Desde el principio* también había una cierta estructura: "*Hasta la mitad del principio*", y luego "*Hasta dos tercios del principio*"… y "*Hasta la mitad del principio sin hacer pausa alguna*". En las

dos piezas utilizaba ese metalenguaje que me interesaba por la capacidad que posee de, a través suyo, abrirse a cualquier tipo de experiencia y de lenguaje. "*Una palabra*" podía ser cualquier palabra, y "*la primera vocal*" claro que es la primera vocal, y "*la primera consonante"* también, pero luego decías "*La segunda consonante y una vocal*", y ahí "*una vocal*" ya podía ser cualquier vocal. Entonces ya no había una referencia estrecha a algo, no había un referente lingüístico.

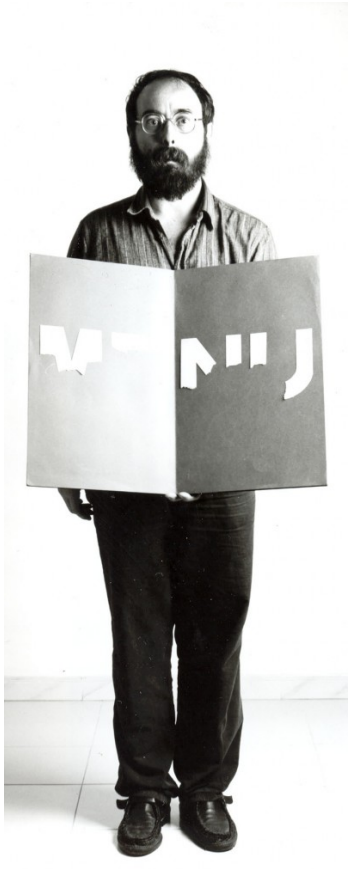
EM: Es un metalenguaje similar al que ya utilizaste en tu libro *Trazos,* el cual luego fragmentaste para realizar tu exposición *Escrituras superpuestas*. Coges aquellos fragmentos, los enmarcas y los cuelgas en la pared, los transformas en obras plásticas.

Escrituras superpuestas, acrílico sobre papel, Bartolomé Ferrando 2001.

BF: En *Escrituras superpuestas* todavía se mantienen las palabras enteras; superpuestas pero enteras. A veces era una palabra que estaba casi metida dentro de otra, incluso las frases se puede decir que estaban enteras. El fragmento me comenzó a interesar a partir de las ideas letristas y del trabajo de Hausmann y de Schwitters; de las composiciones fragmentarias basadas en consonantes: el "*fmsbwtözäu*" que luego retoma Schwitters para su *Ursonate*. Eso es una construcción en base a la fragmentación. O incluso las composiciones de Ball: el *Gadji beri bimba*,

que era una especie de collage y al mismo tiempo consistía en retomar palabras de otros lenguajes y mezclarlas. Ball retomaba y construía ese lenguaje plural a partir de la fragmentación en muchos casos. El origen de lo que yo hago como fragmentario, tanto fonético como visual, creo que está ahí, y está en Jandl, que es para mi un referente importante.

EM: Tienes una pieza anterior, *Menú*, en la que no sólo fragmentas sino que literalmente engulles los fragmentos.



BF: Me los como pero no los pronuncio. Esa pieza está más relacionada con la poesía concreta y con la poesía visual. El tránsito entre poesía concreta y visual se establece con la desemantización de la construcción, cuando la semántica se pierde. Cuando Pignatari dice "*beba coca cola*", y luego "*caco cola*", y luego "*cloaca*", percibimos un sentido, un orden, una semántica del texto. Pero cuando por ejemplo Franz Mon crea sus superposiciones, pegando fragmentos de texto uno sobre otro y hace una

composición plástica, aquello es ya un poema visual; está construido en base al lenguaje pero ha perdido su semanticidad prácticamente por completo.

Umsprung der Schrift (Origen de la escritura), Franz Mon, 1983.

EM: Existe una relación entre el fragmento y el collage.

BF: Ciertas obras dadaístas de Hans Arp son en cierto modo el inicio de la construcción basada en el collage, como cuando lanza unos papeles al aire y crea la pieza tal y como caen. Es un método de composición aleatorio, como en *3 stoppages étalon,* de Marcel Duchamp, un *ready made* que consiste en unos trozos de cuerda de 1m de longitud dejados caer, y que luego fija tal y como caen al suelo.

EM: Tus poemas-objeto están más elaborados que aquellos *ready made*, ¿no?

BF: Sí, estarían más cerca de Brossa. Son una combinatoria entre dos elementos contrapuestos o no lógicos. Y son elementos primero pensados y luego buscados, no son encontrados. En realidad Brossa parte de las ideas de Pierre Reverdy sobre la aproximación y el encuentro de dos realidades antitéticas, hecho que a fin de cuentas está dentro del surrealismo, cercano a la combinatoria entre una máquina de coser, una mesa de disección y un paraguas. Pero Brossa une el surrealismo con lo conceptual, aunque no es surrealista ni tampoco conceptual. Es una mezcla, un híbrido.

EM: Hablábamos antes de fragmentos de discurso, fragmentos de lenguaje, ¿fragmentos de vida también? ¿De qué manera está presente tu vida en tus obras… o tus obras en tu vida? Me refiero a tu vida cuando no eres artista, si es que en algún momento dejas de serlo.

BF: Justamente eso es lo que me interesa ahora, esa extensión de la práctica artística a la propia experiencia. La vida es un collage de fragmentos: desde que te levantas hasta ahora han pasado bastantes cosas distintas, a veces incluso antitéticas. La propia experiencia no está distante de la noción de fragmento, sino todo lo contrario. Umberto Eco decía que vivimos en una discontinuidad, nuestra experiencia de vida es una experiencia discontinua, pensamos una cosa y de pronto pensamos otra cosa, de pronto te quiero regalar unos libros o de pronto hablamos de algo que ocurrió en Polonia… y eso está ligado, todo unido por un hilo.

EM: Ahí entra en juego también ese concepto de intervalo que tanto tiene que ver con el fragmento.

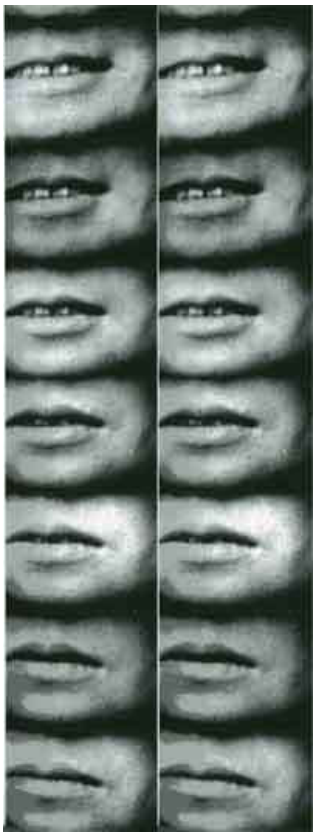
BF: El intervalo me parece importante e interesante tanto a nivel espacial como temporal. Cuando Avelino y yo coincidimos en hacer una pausa… se produce una especie de ruptura del discurso pero al mismo tiempo es una llamada de atención muy poderosa. Cuando enseño *performance* eso es parte de lo que intento trabajar: la pausa. El hecho de que de pronto el que estudia *performance* sepa pararse. Cuando te paras, a veces, construyes un punto de apoyo que da fuerza a todo lo que has hecho hace un instante. En cambio, si el discurso fonético-musical fuera todo hilado, no tendría esa fuerza. El intervalo temporal me parece importante, pero el intervalo espacial también. Es decir, la relación que se establece entre tu cuerpo y un objeto, como por ejemplo este libro: en la medida en que yo acerco mi mano al libro estoy creando esculturas, esculturas de espacio. Es un poco Oteiza, si quieres. Yo me acerco a algo y a medida que me acerco voy cambiando el intervalo espacial y me voy viendo como constructor de esculturas de aire. Esto es algo que plasmo en el libro que voy a publicar ahora, que tendrá el subtítulo de: *hacia la transformación de la vida en arte.*

Construcción vacía, Jorge Oteiza, 1957.

EM: La importancia del vacío y la conversión de la vida en arte. Algo similar a la aspiración de los maestros zen de residir en el "aquí y ahora" viviendo con intensidad el instante.

BF: Sí, yo me remito de nuevo a Cage, a Fluxus y un poco a Gutai, al grupo de arte japonés… y al Zen, sí. Pero mi sorpresa mayor no fue ni Cage, ni el Zen, ni Fluxus. Fue Gillo Dorfles, que tiene un libro llamado *El intervalo perdido* editado en los 80, en el que decía que en el arte occidental estaba todo lleno. ¡Y es verdad! Ahora vas a la clase de pintura o a la clase de escultura y está todo lleno, no cabe una mosca en la pintura. Dorfles decía que sería interesante que intentáramos vaciar un poco todo aquello, de manera que el que mira el cuadro pueda encontrarse con un espacio blanco, que no esté ocupado por la pintura, que permita situar el ojo en un punto neutral, o si no neutral, al menos más neutral que aquello que ha pintado el otro de un color. Y también venían de oriente esas ideas de *El intervalo perdido* de Dorfles, que además ya no se encuentra en ningún sitio, debe estar muy perdido… el libro.

Sobre este tema recuerdo una pieza a partir de la cual comencé a crear una acción colectiva; era una película de Mieko Shiomi titulada *Dissapearing music for face*, del 66, y trataba del tránsito de unos labios desde una sonrisa a una seriedad. ¿La conoces?



Dissapearing music for face, fotogramas de la película de Mieko Shiomi, 1966.

EM: Me trae a la cabeza esa pieza tuya que es un cuadro de gestos. ¿*Tras la ventana* se llama?

BF: Sí, esa acción está basada en las ideas de Shiomi, con ese cambio de la sonrisa a la seriedad, una transición de unos 10 minutos que no se notaba. Aquello era un intervalo.

EM: ¿Cómo lo que hacía Warhol cuando rodaba aquellas interminables escenas de Joe D'Allessandro durmiendo en *For Stars*?

BF: Sí, lo que pasa es que esto que te digo duraba 10 minutos y lo de Warhol… creo que eran muchas horas de película… ¡era terrorífico! Mieko Shiomi estaba en Fluxus, e hizo ese film en la misma época en la que Nam June Paik hizo una película de 30 minutos pasando un celuloide en blanco, en donde sólo se muestra de vez en cuando algún fragmento de fotograma estropeado, o unas motas de polvo… Yo he pasado en la clase un resumen de 9 minutos y aun así… ¡es insoportable!

EM: Cage decía que cuando algo te resulte muy aburrido, aguanta un poco más, y otro poco, y pronto te parecerá interesantísimo. El aburrimiento es otra técnica para acceder al estado de conciencia que te permite apreciar esos intervalos.

BF: Hay un estudiante ahora que está haciendo una tesis doctoral sobre el aburrimiento, y en ella recorre un montón de teorías diversas sobre el aburrimiento. Se la estoy dirigiendo, pero casi aprendo yo más sobre ello. El intervalo está influido por todo eso. Lo que yo intento es trasladar la percepción del intervalo espacial y temporal a la experiencia.

EM: ¿A la experiencia de la *performance*?

BF: Más allá de la *performance*; a la experiencia de cualquiera. Sería como empezar un nuevo arte, un arte personal.

EM: ¿Continuando las ideas de Duchamp, de Beuys y de Filliou?

BF: Eso es, y las de Kaprow y Cage.

EM: ¿Hacer de la vida un arte?

BF: Hacer de la vida un arte pero dando pautas, indicando formas, el qué hacer. Ese es el libro en el que trabajo ahora. Se trata de pautas ligadas a la práctica del arte, ligadas a la consciencia del intervalo de tu cuerpo y un objeto, o a la noción de pausa temporal. Pero también hay otras indicaciones generales relativas por ejemplo a la percepción del ruido como música, que es una propuesta más Cage. Hay también, en ese libro, otros apuntes hacia la percepción de lo insignificante, o hacia la percepción del habla como plástica. Son diversas propuestas flotantes que pueden ayudar, al menos a mi me ayudan, a transformar la experiencia en una práctica de arte.

EM: ¿Se trata de ideas que han surgido del aula? ¿De tu labor docente?

BF: Son ideas aplicadas y experimentadas allá, pero surgidas de los artistas de los que hemos hablado antes: de Duchamp, Cage, Beuys, Filliou, Kaprow… Por ejemplo cuando lavas los platos… ¿cómo hacerlo? ¡Pues escuchando la música de lavar los platos!

EM: De alguna manera el Zen también aspira a hacer de la vida un arte. No sé si conoces el *Shobogenzo,* un libro del maestro Dogen que en determinados capítulos, y con el fin de enseñar a vivir en el Zen, se dedica a dar detalladísimas instrucciones sobre cómo realizar las actividades cotidianas: cómo levantarte, cómo cepillarte los dientes, cómo lavarte las manos, cómo ir al retrete, cómo relacionarte con los demás, cómo comer… Una serie de pautas que orientan la atención de la conciencia y te permiten estar constantemente en el "aquí y ahora", sin que los pensamientos divaguen hacia el pasado o hacia el futuro.

Autorretrato del maestro Dogen, 1249.

BF: ¿Sí? No, no lo conozco, pero me interesaría. Yo trabajaba en una empresa de seguros y entonces tenía que pasar por una máquina de franqueo 250.000 sobres. Aquello era una pesadilla, pero yo hacía mis ritmos: "*TRAC-trac-trac-trac TRAC-trac-trac-trac TAC trácata-trácata-trácata…*" Iba pasándolos y variando la velocidad y el ritmo. Creaba mi propia música de máquina y aquello se hacía mucho más ligero. Aquel trabajo que, si no prestabas atención, era tremendamente pesado, resultaba que ya no lo era. Cuando tienes que hacer algo muy pesado y tienes un método para que resulte algo creativo… todo cambia.

EM: Lavar los platos es como franquear sobres: una acción repetitiva. ¿La repetición es una de las técnicas que permiten transformar un fragmento en arte?

BF: Mediante la repetición tú vuelves a recorrer un tiempo equivalente. Aunque no es el mismo tiempo, es equivalente al primero y es en cierto modo una detención. Por cierto, también es una idea oriental.

EM: Claro, es así como se trabajan los mantras, aunque la repetición también se aplica en los rosarios cristianos y en prácticamente todas las religiones. En el Zen, por ejemplo lo que repiten los discípulos es un *koan* (un acertijo) que debe ocuparles la cabeza a todas horas evitando que sus pensamientos divaguen por sitios no deseados.

BF: Sí, así es.

EM: Permíteme ahora que te compare con artistas como Beuys…

BF: Bueno… con diferencias.

EM: Me refiero a cierta actitud chamánica que parece estar presente en vuestra práctica. Beuys tuvo una importante actividad docente como profesor, con lo cual su influencia se extendió de forma muy directa sobre muchos artistas contemporáneos. Por tu parte, desde que introdujiste la asignatura de *performance* en la universidad, te has convertido en un referente no solo nacional sino tal vez mundial. Aquí acuden muchos estudiantes de otras comunidades y países con el único objetivo de tenerte como profesor, y algo absorberán que indudablemente impregnará sus carreras. Además esa actividad docente te acompaña también en tus actividades fuera de la facultad. Beuys se consideraba un chamán y de hecho actuaba como tal en su vida y su arte. ¿Tú te consideras un chamán en el sentido de persona que transita entre varios mundos y es capaz de mostrar el camino adecuado para acceder a cada uno de ellos?

BF: No creo. Lo que considero es que en las clases, yo diría que todos los años, se crea una especie de relación, de conexión entre los estudiantes, y también conmigo, que tal vez no se da fácilmente en otras materias. Se crea como un retículo. Los mismos estudiantes lo dicen: "*es que aquí estamos más cerca unos de otros*". Y es que, cuando consigues que no

resulte tan raro aquello que estás haciendo, que a nadie le resulte extraño, por ejemplo, pasearse con una piedra encima de la cabeza, sino que ya sea algo normal, entonces se genera una especie de aproximación. No sé si es chamanismo, yo diría que se crea una clase tribu. Es interesante porque es un contagio. Al principio, la clase es como un engranaje que no va, pero al final casi no hace falta que digas nada, todo funciona. Tiene un punto de magia, de algo raro. Sería interesante si pudieras hablar con alguien de la clase, con algún exestudiante o estudiante actual, y que te contara que es lo que han sentido. Al principio siempre hay una especie aislamiento porque cada uno viene a trabajar la parte que le interesa, pero luego poco a poco es como si hubiera una aproximación, y entonces… fffff!!!! …se convierte en otra cosa. ¡Caramba!, es muy gratificante, y yo creo que lo hacemos todos; es una especie de nudo sobre nudo y sobre nudo; y al final acaba el curso y es precisamente entonces cuando toda la gente está más unida.

EM: ¿En qué momento del curso comienza a rodar ese engranaje?

BF: Ahora. Este año ya ha empezado a funcionar. Hicimos una acción en *El Chaflán*, un espacio nuevo de Ruzafa al que nos invitaron. Los estudiantes hacían una intervención a dos, cinco parejas a la vez, y entonces ya se veía esa conexión. Es como si se generara una energía diferente. Y no se trata de competir; en principio, porque en *performance* el factor dinero apenas existe y, como dice Beuys, las ideas de uno son ideas que vienen de otros. Ya lo hemos dicho antes al referirnos a las ideas de Mieko Shiomi o de Cage, o las de Filliou, etc.

EM: Quieres decir que lo único que nosotros hacemos es canalizar ideas, pero ¿cual es el origen último de esas ideas? Rastreando la pista de esas ideas canal tras canal… ¿A dónde llegamos?

BF: Pues supongo que llegamos a los orígenes de la civilización. Lo que estamos diciendo parte del Zen. La noción de fragmento que ya los dadaístas defendían, o la noción de intervalo que Cage plantea como necesario e importante en la música… es oriental ¿no?

EM: El zen dice que tan vacío es el sonido como el silencio.

BF: O tan lleno, según Cage.

EM: Sí, se trata de la interpenetración entre los opuestos, que les permite convivir armoniosamente.

BF: Sí, exacto, que conviven. ¿A dónde llegamos? Pues no lo sé, pero… cuando Marchetti dice que "*después de una cosa, puede que venga otra*", y eso también es oriental, ¿no?

EM: En efecto, parece una paráfrasis del principio del Tao o el concepto budista de "impermanencia".

BF: Llegamos a una manera filosófica de pensar. Lo que yo hago es oriental, claramente oriental.

EM: Hablamos de inducir una conciencia especial que condicione nuestra actitud sobre la cotidianeidad. Cuando realizas una *performance*, ¿la precedes de algún tipo de preparación especial?

BF: Hago un ejercicio de concentración y luego una especie de prueba con los materiales, para ver si aquello funciona o no. Por ejemplo, para preparar *Línea sonora* estuve pensando durante mucho tiempo qué material utilizar, tenía que ser ligero, tenía que dar forma, tenía que suspenderse en el aire… Luego en la práctica me concentro en lo visual y, a partir de su lectura, descubro sonidos articulados a lo visual que tengo ante mí. En esencia, es un ejercicio de concentración.

EM: Centrándote en el presente, en el instante ¿no? En el intervalo lleno o vacío.

BF: Eso es, en el intervalo de la pieza.

EM: ¿Qué hay en ese intervalo?

BF: En ese intervalo hay primero una voluntad de identificación con ese material. Yo soy ese material. Si tú utilizas un libro, tú eres libro. ¿Y eso qué quiere decir? ¡Tú te sientes libro! Si el libro fuera una cosa ajena a ti entonces sería algo más teatral. En mi caso juegas. Estás jugando con el sujeto y con el objeto intentando crear una unidad. Si tú tocas algo, y ese algo forma parte de ti. En *Línea sonora* cuando pongo cello, yo soy cello; o si pongo lana, soy lana. La audiencia lo nota, no sabe qué es pero nota

algo. O bien, por ejemplo, en *Territorio* sonoro: una cosa es que tú hagas esa pieza pensando que tú eres hierba y otra sería que hicieras lo mismo pero no concentrado en que eres hierba.

Territorio sonoro, Bartolomé Ferrando, 2006.

EM: Eso es casi física cuántica ¿no? La manera en que observas condiciona lo observado. Una cuestión de actitud.

BF: Actitud, sí. Estaba leyendo ahora un libro de Erika Fischer que acaba de salir y que habla del concepto de *Realización escénica*. Es interesante porque ya en el siglo XIX se hablaba de eso, se define exactamente en los términos de sujeto-objeto que estamos tratando aquí ahora.

EM: Cuando el sujeto y el objeto se identifican desaparecen las diferencias, todo es una misma cosa.

BF: Kostas Axelos tiene un cuento que se llama *Sabiduría oriental*, que creo que te gustará mucho. ¿Me permites? Dice así:

Un juez oriental estaba con su escribiente esperando a que llegara el primer demandante. Por fin éste llega y dice: "¡Oh juez, justo y sabio entre todos los jueces sabios y justos! Mi vecino ha entrado en mi campo, me ha robado el ganado y se ha llevado a mi mujer y a mi hija. ¡Oh juez, justo y sabio entre todos los jueces sabios y justos! Restitúyeme mis bienes, dame la razón". El juez le dice: "Tienes razón, hijo mío". Y se va. Al rato llega el vecino y dice: "¡Oh juez, justo y sabio entre todos los jueces sabios y justos! Mi vecino ha entrado en mi campo, me ha robado el ganado y se ha llevado a mi mujer y a mi hija. ¡Oh juez, justo y sabio entre todos los jueces sabios y justos! Restitúyeme mis bienes, dame la razón". Y el juez le dice: "Tienes razón, hijo mío". Y se va.

El escribiente levanta la cabeza de pronto y dice: "¡Oh juez, justo y sabio entre todos los jueces sabios y justos! Has dado la razón a dos personas enfrentadas entre sí que decían lo mismo el uno del otro. No acabo de entenderlo". El juez le mira y dice: "Tienes razón hijo mío".

[Risas]

EM: Totalmente oriental. De hecho existe un *mondo* zen protagonizado por el maestro Joshu Jushin allá por el siglo IX, que cuenta una historia muy semejante:

Un día llegó a su monasterio un nuevo monje y Jushin le preguntó: "¿Has estado aquí antes?" El monje le respondió: "No, maestro, esta es mi primera visita", y Joshu dijo: "Toma una taza de té". Más tarde, otro monje fue a ver a Joshu. Este le preguntó: "¿Has estado aquí antes?" El monje dijo: "Sí, maestro", y Joshu respondió: "Toma una taza de té".

Inju, el director del monasterio, se acercó a Joshu y le preguntó: "¿Cómo es que has pedido a los dos monjes que tomen una taza de té, de la misma manera, a pesar de su forma distinta de responder? Uno dice que nunca ha estado aquí y tú le dices que tome una taza de té, mientras que el otro dice que ha estado aquí y le dices igual que antes que tome una taza de té: No consigo entenderte ¡Oh maestro!"

Y Joshu exclamó: "¡Oh, Inju!" Y este respondió enseguida: "¿Sí, maestro?" Joshu no perdió tiempo en decir: "Toma una taza de té".

Para ir terminando la charla, quería preguntarte sobre tu último libro editado: *Soledad magnética.* En algún momento alguien dijo sobre ti que no volverías a hacer poesía discursiva.

BF: Yo mismo lo dije.

EM: Y supongo que al día siguiente de decirlo escribirías otra, siguiendo tu propia ilógica interna.

BF: Sí, si.

EM: Me parece apreciar ciertos puntos en común tanto en tu obra discursiva como en la que no lo es. Empezando por el uso del espacio, del intervalo, de los huecos en blanco, de la forma como dispones los versos. Algo que ya encontrábamos en *Nudos de viento* y también en *En la frontera de la voz…*

BF: Siempre hay espacios.

EM: …frases muy breves, palabras sencillas, condensadas… ¿Qué ha pasado desde *En la frontera de la voz* hasta *Soledad magnética*?

BF: Yo creo que no ha pasado mucho, hay cierta relación entre los cuatro libros. En todos marco esos espacios, de manera que si la imprenta a veces dice que no cabe el texto en la página, entonces yo les digo que lo mantengan como sea, que reduzcan el tamaño o lo que haga falta. Que quepa, porque es importante que [hojea su libro *Soledad magnética* y lee en la página 52] "*sobre el esqueleto sin carne*" no esté pegado a "*de las horas*". Es esa defensa de la pausa, porque si dices por ejemplo, [lee en la página 66 de *Soledad magnética*] "*tristeza que ha fermentado disuelta en tristeza*", es una cosa. Pero si dices:

"Tristeza

que ha fermentado

disuelta en

tristeza"

…entonces es otra cosa. Es como si le dieras tiempo a la fermentación. Yo siempre he querido usar esos espacios en blanco. Y es verdad, es muy sencillo; y las palabras son palabras muy genéricas. En estos libros hago una defensa de la imagen, de la imagen poética.

EM: *En la Frontera de la voz* es un libro plagado de referencias sonoras y escrito con un lenguaje directo, casi diría que objetivo. *Soledad magnética* es un libro construido con metáforas, aunque no son como las de Góngora, son metáforas muy simples, sencillas y al mismo tiempo muy sugerentes y evocadoras.

BF: Hay oposición en ciertos tipos de poesía en contra de la metáfora, y sin embargo a mi me parece que la metáfora es sumamente rica y llena de posibilidades. Nunca entendí por qué esa oposición a la metáfora, pero en todos los libros de poesía concreta y visual se arremete contra ella. Tal vez sea porque se busca la presencia de una materialidad más directa de la letra y el cuerpo de la letra. Pero a mí la imagen poética es algo que me ha atraído siempre. Las obras de Reverdy, de Huidobro… son libros que a veces no quiero ni acabar de leer, es como decir "*vamos a tomarlo poco a poco*". Tengo las obras completas de Huidobro pero no las he acabado aún, adrede. Hace poco compré un volumen de Reverdy, del que ya había leído muchas cosas, pero ese lo tengo ahí y me digo: "*bueno, pues ya lo leeré*". La imagen es siempre un germen, no es un resultado; es un estímulo creativo. Lo que te decía antes de "*peinar el agua*" es una imagen poética que me parecía interesante, lo mismo que la de Chillida de "*peinar el viento*", y que trasladas a la plástica o trasladas a la acción. Es un germen.

EM: Parece que todas tus obras sean también gérmenes que luego revisitas dándoles una nueva vida en piezas nuevas, como hiciste con *Trazos* y *Escrituras superpuestas*.

BF: Sí, a veces traslado, manejo las imágenes de tiempo atrás. Todo lo que se me ocurre lo apunto y lo guardo, un poco ese era el método de Brossa… al cabo de un tiempo lo vuelves a mirar y ves que es un desastre, que solo

se salva un cinco por ciento. Y lo que resiste es lo que trabajas. Ahora estoy preparando una *anticonferencia*, en la que utilizo cosas mías anteriores, e incluso de otros autores, como del mismo Brossa. ¿Conoces la antimagia que hacía Brossa? Utiliza los elementos de la magia. Por ejemplo: coges un libro, le pones una tela encima, lo tocas con una varita, luego quitas la tela y… ¡el libro está ahí otra vez!

EM: Para acabar, ¿podrías hablarnos sobre qué ocupa tu tiempo ahora, creativamente hablando?

BF: Para mi lo más interesante ahora es ese libro próximo. Trata de la propuesta de trasladar el arte a la experiencia, ver de qué manera la experiencia se puede convertir en una práctica de arte. Me gustaría hacer una serie de presentaciones y discutir a partir de éstas. Que no sea sólo un libro sino que se convierta en un debate.

EM: Que sea un germen.

BF: Sí, esto va más allá de cualquier práctica de producción artística. Tú no produces, lo que haces es decirle a otro cómo producir, y además sin nada. Y entonces, ¿Para qué sirve el arte? Yo creo que te ayuda a ver las cosas de otra forma. En el libro pongo como introducción un proverbio balinés que dice: "*nosotros no tenemos arte, hacemos todo lo mejor posible*". Si se llegara a algún tipo de enseñanza así, sí que se generaría un cierto germen de cambio social. Habría que convencer al ministro Wert. A veces pienso "*bueno, y si yo le contara esto a ese señor ¿qué diría? ¿Que es algo totalmente inútil?*" ¡Pues no es tan inútil el generar una gente creativa! Imagínate que surgiera una generación capaz de inventar cosas que nadie ha imaginado. ¡Eso sería una bomba económica! En este libro, lo que intento aportar un método.

EM: Como hacía Buda, simplemente señalas el camino.

BF: Exacto… Tómate una taza de té.

Valencia, 10 de diciembre de 2012.

3. CONCLUSIONES.

3.1. INTRODUCCIÓN A LAS CONCLUSIONES.

Iniciamos este estudio intentando centrarnos en el aspecto sonoro de la Poesía Experimental, pero ya desde el establecimiento del estado de la cuestión, apreciamos que no podríamos seguir adelante si dejábamos de lado sus aspectos visuales y espacio-temporales.

Pretendíamos hablar, a través del soporte visual-escrito que es esta tesis, de un arte que suponíamos se manifestaba exclusivamente mediante su interpretación-audición. Pronto nos topamos con la notación y "partituras" que utilizan los artistas para fijar sus composiciones sonoras, es decir su traslación gráfica. Estas "piezas de arte menor" que son las partituras se han revelado como obras artísticas con carácter propio que entroncan con la Poesía Visual y, un poco más allá, con la Música Visual. El entretejido fino, contaminante y sinestésico que se establece entre la pieza sonora y su equivalente visual nos inspiró a interpretar esas piezas visuales como experiencias sonoras y viceversa.

Al mismo tiempo descubrimos que las complejas particularidades escénicas que implica la interpretación de una obra sonora influyen determinantemente en ella, con lo que los factores espacio y tiempo se convertían en elementos claves de esas composiciones y arrastraban consigo disciplinas como la performance, la escultura, la música, etc.

Todo poema se puede mirar, leer en silencio, declamar o interpretar, o todo a la vez. Los poemas experimentales también, y este hecho provoca una indeterminación medial que es explotada por los artistas para conseguir nuevas formas de hacer arte.

La ambigüedad medial es a un tiempo su virtud y su condena. Aunque la Poesía Experimental ha impregnado casi todos los aspectos de nuestra cultura, no goza de un claro reconocimiento público. Su integración en nuestra vida diaria se ha producido principalmente a través de la publicidad, el diseño, el

cine y demás medios audiovisuales. Su sentido poético está inmerso en todos estos medios pero sin descubrirse como el ente propio que es por derecho propio.

Comenzamos pues estas conclusiones con esa reflexión acerca de la dificultad para acotar y definir el arte intermedial que es la Poesía Experimental. Creemos que un estudio compartimentado de las disciplinas que intervienen en su confección difícilmente revelaría todos sus entresijos, con lo que el análisis de sus obras debe realizarse también desde la misma interdisciplinariedad que le caracteriza.

3.2. CONCLUSIONES.

1. Bartolomé Ferrando obtiene, mediante la fragmentación del lenguaje y del tiempo, la materia principal con la que construye su obra poética experimental sonora.

La Poesía Experimental sonora y fonética de Bartolomé Ferrando, junto a sus vertientes más visuales y de acción (contaminadas por todo tipo de disciplinas artísticas), se cimenta de forma esencial en el uso del fragmento y del intervalo, concepto que proviene en primera instancia de las experiencias artísticas de las vanguardias europeas y que tiene un relevante paralelismo con las ideas contenidas en la filosofía Zen.

Toda obra de arte es fragmentaria debido a la imposibilidad de abarcar la totalidad de la realidad en una pieza, pero los fragmentos de los que hablamos son el resultado de la atomización del lenguaje llevada a cabo durante el proceso histórico de la "desemantización de la palabra", del desmenuzamiento de las acciones cotidianas para convertirse en material poético, del troceado del espacio-tiempo en las artes de acción, y también de la fragmentación del propio concepto del fragmento que realizarían principalmente los movimientos Zaum, Letrismo, Concretismo y Fluxus.

La fragmentación radical del lenguaje proporciona a Bartolomé Ferrando la materia visual y sonora con la que construir sus piezas: las letras, los signos, los fonemas, y por extrapolación cualquier sonido que sea capaz de emitir o crear el ser humano.

El resultado de la fragmentación de la realidad es un jirón que ha perdido la lógica que le ataba a ella, un trozo de la existencia que de forma natural se ha convertido en ilógico respecto a ella pero que, al ser portador de una identidad propia, se convierte en un material ideal para edificar la obra poética.

El intervalo, que acota tanto temporal como espacialmente al fragmento, es otro elemento clave para la composición poética que practica Bartolomé Ferrando. La aplicación al intervalo de distintas técnicas de composición permite manipular artísticamente la percepción del curso temporal y espacial. Además, con sucesivos cambios de escala, el intervalo crea el marco que encuadra a las piezas artísticas y que les proporciona el aire que permite respirar a los elementos que las componen.

2. El fragmento y el intervalo son dos eficaces conceptos que facilitan el análisis de la Poesía Experimental.

Al aplicar las nociones de fragmento e intervalo en el análisis de distintas piezas de la Poesía Experimental histórica y del propio Ferrando, hemos descubierto que en la gran mayoría de esas obras, estos elementos se encuentran presentes de forma obvia o latente, facilitándonos la tarea de diseccionar los mecanismos que la hacen funcionar.

3. La ambigüedad y la interdisciplinariedad son una potencia transgenérica que facilita la operativa de la creatividad al mismo tiempo que constituyen un obstáculo para el reconocimiento de la Poesía Experimental como ARTE (con mayúsculas).

Nos preguntábamos como cuestión previa en esta tesis a qué es debido el escaso conocimiento del gran público acerca de este inacabable arte que es la Poesía Experimental. Tras realizar este estudio podemos aventurar que la principal razón está en el carácter mestizo de estas propuestas fronterizas que se balancean en inestable equilibrio sobre las delgadas líneas que separan las artes más asentadas.

Esta ambigüedad impide una catalogación de sus autores y obras en los campos reconocidos como de las grandes artes, lo que dificulta su comprensión por parte de la mayoría de los posibles espectadores. El público potencial, esperando encontrar piezas sublimes de arte, se topa con obras que exploran (de forma muy compleja en ocasiones) la nimiedad y la cotidianeidad como fuente de su arte.

Siendo la ambigüedad y la interdisciplinariedad dos de sus características irrenunciables que posibilitan la constante emergencia creativa de este género, pensamos que la solución pasa por una integración de la Poesía Experimental en el sistema educativo potenciando su parte más lúdica, por ejemplo la asociación inédita de distintos conceptos, imágenes, objetos o sonidos con el fin de lograr nuevos significados.

4. La desemantización de la palabra fue el principal factor que permitió a la Poesía experimental ampliar el horizonte artístico.

La fragmentación estructural de la palabra en *significante* (imagen acústica o gráfica) y *significado* (cosa o concepto) que concibiera Saussure entre 1906 y 1911, ha sido la base sobre la que se ha edificado la poesía experimental sonora y fonética, así como la poesía visual articulada con diversas proporciones de materia lingüística.

La segunda cuestión previa que nos planteábamos es qué ha sucedido con el lenguaje poético en todo este tiempo y como ha evolucionado la poesía hasta ser lo que hoy es.

Tras analizar cronológica y sincrónicamente su desarrollo a través de la historia, concluimos que si bien durante mucho tiempo ha estado basado en su significado (semántica), llegado cierto punto (sobre todo a finales del siglo XIX) determinados autores consideraron anquilosado este modo de hacer e investigaron las posibilidades de los valores obviados del habla y la escritura. De una poética basada en conceptos se pasó a otra estructurada principalmente a partir de sus elementos más formales: fonemas y letras.

A este proceso se le ha llamado “desemantización de la palabra”, y desde el punto de vista de esta tesis consiste en una progresiva fragmentación y restructuración del lenguaje. Estimamos que la desemantización de la palabra es un factor clave que posibilita las piruetas poéticas que encontramos en toda la Poesía Experimental y por supuesto en la obra de Bartolomé Ferrando.

Ya lo decía Barthes: "*una vez abolido el sentido, todo queda por hacerse, puesto que el lenguaje* continúa"[878]. Tras conquistar los signos de la escritura y del habla surge la posibilidad de crear poesía con estímulos visuales o sonoros no necesariamente asociados a un significado semántico, y esta corriente se afianza a lo largo del siglo XX hasta llegar al eclecticismo poético que disfrutamos hoy en día. Partiendo de la ambigüedad e intercambiabilidad entre el fonema como signo acústico y el grafema como signo gráfico, el aspecto formal ha ganado presencia en la poesía hasta el extremo de llegar a anular el contenido: las palabras se convierten en meros patrones sonoros o gráficos.

Entre los recursos usados para conseguir este efecto, destacamos el uso de los retazos resultantes de la fragmentación del lenguaje, la descomposición de las palabras en morfemas, fonemas o letras, así como la descontextualización, el canto, la repetición, la onomatopeya, la recitación simultánea de varias voces que obstaculizan la comprensión de cualquier voz, el uso de la aleatoriedad y del azar, el collage, la manipulación a través de los medios de grabación y reproducción sonoros y visuales, etc.

5. Los chamanes prehistóricos fueron los primeros poetas experimentales y continúan ejerciendo su función social entre nosotros.

Rastreando su evolución desde los tiempos de las cavernas, concluimos que los chamanes siguen entre nosotros rencarnados principalmente en las figuras de los artistas interdisciplinares con vocación humanista, una particularidad presente en casi todos los grandes poetas experimentales. Con el transcurso del tiempo la narración épica oral fue desarrollando ciertas características formales del habla (ritmo, repetición, prosodia) y, tras evolucionar ese mismo lenguaje en el medio escrito, por fin en el siglo XX los nuevos chamanes de las vanguardias, en un retorno virtual a la poética de la cueva, despegaron los signos del papel para renacer como lo que hoy llamamos poesía experimental: una forma de arte que nace del lenguaje oral, que utiliza los recursos visuales del lenguaje recurriendo al valor puro de los signos y sonidos, y que rescatando la magia empática que la palabra tuvo en

[878] Op. cit., Barthes, Roland, El grano de la voz: entrevistas 1962-1980, pág. 103.

sus orígenes preliterarios, no tiene reparos en recurrir a cualquier otro aspecto del arte y del conocimiento para lograr sus objetivos expresivos. La poesía experimental sonora, fonética y visual se abrió paso entre las letras que habían edificado el lenguaje, creando nuevos espacios artísticos que a menudo remiten al chamanismo más prehistórico.

6. La Poesía Visual y la Poesía Sonora son inseparables.

Si bien nuestra primera intención fue realizar una tesis sobre la parcela más sonora y fonética de la Poesía Experimental, la realidad nos ha desbordado y nos hemos visto obligados a abrir el campo hacia la Poesía Visual. Por un lado, la Poesía visual puede ser declamada o interpretada (y así lo hacen la práctica totalidad de autores que hemos estudiado) y así convertirse en Poesía Sonora. Por el otro lado la Poesía Sonora o Fonética precisa de un medio gráfico que le permita perpetuarse actuando como partitura, y las piezas gráficas resultantes son auténtica Poesía Visual. De hecho, insistamos en que la interdisciplinariedad creativa (la seña de identidad constante de la Poesía Experimental) de los autores les hace saltar de un medio a otro con absoluta naturalidad y continuidad, potenciando de este modo esa identificación sinestésica entre el hecho visual y el sonoro. La identidad conceptual entre los sonidos y su notación gráfica, o entre la imagen plástica y sus sugerencias sonoras ha acabado por crear un universo de convivencia obligada entre letras, signos, imágenes, objetos, color, forma, espacio, tiempo, ruido, música, ritmo, gesto, etc., amalgamado por el ente intangible que es la poética.

7. En el estado actual de la Poesía Experimental (cuya apertura al mundo tecnológico es una evidencia) se pueden reconocer ecos de todos los movimientos poéticos experimentales que la han precedido.

Como se desprende del estudio de los grandes poetas experimentales y de Bartolomé Ferrando en particular, todos poseen un profundo conocimiento de la historia del arte y lo aplican de manera visible en sus obras. El territorio artístico en que habitan es el de la poesía viva que, en el mismo instante de su nacimiento, no duda en cambiar de género, de soporte, e incluso de lenguaje o

concepto artístico, en busca de ese efímero momento que llamamos comunicación poética. Este terreno incluye prácticamente todas las aportaciones históricas que han permitido a la poesía respirar aires nuevos. En artistas como Clemente Padín o el mismo Bartolomé Ferrando, observamos en sus interpretaciones, conferencias, clases y escritos, recreaciones y homenajes a las innovaciones más significativas de la historia de la poesía experimental. En el interior de piezas como *Lo breve* o *Sintaxis* (de Bartolomé Ferrando) podemos apreciar de forma gradual el proceso de descomposición y fragmentación del lenguaje llevado a cabo por la Poesía Experimental, así como los ignotos paisajes que se abren con esta atomización.

3.3. CODA.

La fragmentación del lenguaje, de la cotidianidad, del espacio y del tiempo crea la materia que cimienta la creación poética experimental de Bartolomé Ferrando.

4. BIBLIOGRAFÍA.

4.1. LIBROS.

ARIZA, JAVIER. *Las imágenes del sonido.* Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2003.

BAIGORRI BALLARÍN, LAURA, *El Vídeo y las vanguardias históricas*. Barcelona Edicions Universitat de Barcelona, 1997. (ISBN: 84-89829-55-1)

BALL, HUGO, *La huida del tiempo*, Acantilado, Barcelona 2005.

BARDAVIO, JOSÉ MARÍA, *La versatilidad del signo*. Alberto Corazón, Madrid 1975.

BARTHES, ROLAND, *El Grano de la voz: entrevistas 1962-1980,* Siglo veintiuno editores Argentina S. A., Buenos Aires 2005.

BASHO, MATSUO, *Haiku de las cuatro estaciones*. Introducción y traducción de Francisco F. Villalba. Miraguano Ediciones, Madrid 1986.

BAUDELAIRE, CHARLES. *Las flores del mal*. EFECE Editor, Buenos Aires 1977.

BELTRÁN, JOSÉ CARLOS, y FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ, *Poesía visual valenciana*, Rialla Editors S.A., Valencia 2001.

BIRDWHISTELL, R. L., *El lenguaje de la expresión corporal*, G. Gili, Barcelona 1979.

BLANCHE-BENVENISTE, CLAIRE, *Estudios linguísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Gedisa, Barcelona 1998.

BODHIDHARMA. *Enseñanzas Zen*. Editorial Kairós, Barcelona 2005.

BORGES, JOSÉ LUIS, *El Aleph*, Unidad Editorial S. A., Madrid 1999.

BOULEZ, PIERRE. *"Stockhausen" en Le pays fertile / Paul Klee*, Gallimard, Paris 1990.

BUSOÑO, CARLOS. *Teoría de la Expresión poética*, Gredos, Madrid 1966.

CABANNE, PIERRE. Conversaciones con Marcel Duchamp. Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.

CAGE, JOHN, *Escritos al oído*, traducción de Carmen Pardo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia 1999

CAGE, JOHN, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniels Charles,* Belfond, Paris 1976.

CAGE, JOHN, *Silencio*. Trad. Marina Pedraza. Árdora Ediciones, Madrid 2007.

DE CAMPOS, AUGUSTO. *Música de invençäo,* Perspectiva, Sao Paulo 1998

CARROLL, LEWIS, *Alicia a través del espejo*, Editorial Óptima, Barcelona 2002.

CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, 3a edición, Ediciones Siruela, Madrid, 1998.

CHARWIN, BRUCE. *The Songlines,* Picador, Londres 1988.

CHARLES, DANIEL, *Gloses sur John Cage*, U.G.E., Paris 1978.

CHERRY, C., *On Human Communication,* M.I.T. Press 1959

CHOMSKY, NOAM, *El lenguaje y el entendimiento,* Seix Barral, Barcelona 1971.

CHOPIN, HENRY. *Henri Chopin Interviewed by Nicholas Zurbrugg*, in *Art & Design* No. 45: The Multimedia Text, Academy Group Ltd., London, 1995.

CLOTTES, J. Y LEWIS-WILLIAMS, D., *Los chamanes de la prehistoria*, Ariel, Barcelona, 2001.

CORON, ANTOINE, *Avant Apollinaire, vingt siècles de poèmes figurés* en AAVV, *Poésure et Peintrie. D'un art, l'autre*, Réunion des Musées Nationaux, Marseille, 1998.

CORTAZAR, JULIO, *Louis enormísimo cronopio*, artículo editado en el libro *La vuelta al mundo en ochenta mundos*, Tomo II, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2000.

CRYSTAL, D., *Enciclopedia del Lenguaje de la Universidad de Cambridge*, Taurus, Madrid 1994.

CUMMINGS, E. E. *Complete Poems 1904-1962*. Ed. George J. Firmage. New York: Liveright, 1991.

DAIX, PIERRE, *Claves del estructuralism*o, entrevista de Pierre Daix a Emile Benveniste, *Estructuralismo y lingüística*, Ediciones Calden, Argentina, 1969.

DARWIN, CHARLES, *El origen del hombre*, Edimat, Arganda del Rey, 1998

DERRIDA, JACQUES, *Cada vez única, el fin del mundo*. Ed. Pre-Textos, Valencia 2005.

DERRIDA, JACQUES. *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. Londres: Routledge, 1992.

DESHIMARU, TAISEN. *La práctica del Zen*. Editorial Kairós, Barcelona, 2005.

DESHIMARU, TAISEN. *Zen verdadero*. Editorial Kairós, Barcelona, 2001.

DORFLES, GILLO. *El intervalo perdido*, Editorial Lumen, Barcelona, 1984. ISBN: 9788426411525

FERRANDO, BARTOLOMÉ. *El Arte Intermedia, convergencias y puntos de cruce*. Edit. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2003.

FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ. *En la frontera de la voz*, Huerga y Fierro editores, Madrid 2008. I.S.B.N.: 978-84-8374-736-0 Depósito Legal: M-M-36466-2008.

FERRANDO, BARTOLOMÉ. *Trazos*, Rialla editores S.A., Valencia 1982. ISBN: 84-930311-9-4 Depósito Legal: V-1188-2000

FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ, *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Servicio de publicaciones e Intercambio Científico Campus Universitario Sur, Universidad de Santiago de Compostela, 2.000.

FERRANDO, BARTOLOMÉ. *Latidos*, Huerga y Fierro editores, S.L.U., Madrid 2006. I.S.B.N.: 978-84-8374-617-2

FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ, *Entre la Pintura y la Escritura. Sobre la composición*. La especifidad del conocimiento artístico. Programa del doctorado 1999-2003. Coordinación de la publicación, Vicente Martín. Universidad Miguel Hernández de Elche, 2003.

FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ, *Propostes poètiques.* Rialla Editores, S.A., Valencia 2002.

FERRANDO, BARTOLOMÉ. *El arte de la performance: elementos de creación*, Editorial: Mahali Ediciones (Stella Cometa, S.L.), 2009. ISBN: 978-84-613-1524-6

FERRANDO, BARTOLOMÉ. *Jocs. Poesía visual,* Rialla editores, Valencia, 2008. ISBN: 84-95521-30-X

FERRANDO, BARTOLOMÉ. *Nudos de viento*, Huerga y Fierro editores, S.L.U., Madrid 2010. ISBN: 978-84-8374-796-4

FERRANDO, BARTOLOMÉ. *Soledad magnética.* Huerga & Fierro editores, Madrid 2012. ISBN: 978-84-8374-994-4 Depósito Legal: M-21504-2012.

FERRANDO, BARTOLOMÉ Y DE LUIS, RAFAEL. *Valencia*, Editorial Media Vaca, Valencia 2009. ISBN: 978-84-936796-1-3 EAN: 9788493679613

EHRENZWEIG, ANTÓN, *Psicoanálisis de percepción artística*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

FRAZER, SIR JAMES GEORGE, *La rama* dorada, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1981.

GADAMER, HANS-GEORG. *Arte y verdad de la palabra,* Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona 1998.

GADAMER, H. G., Persuasività della letteratura, Ancona, Transeuropa, 1988.

GARCÉS, JESÚS JUAN. *Poemas primitivos para ángeles* (Extractos), Herrero "Claudio", Raúl (ed.), Antología de poesía postista. Ed. Libros del Innombrable. Zaragoza, 1998.

GARCÍN, FERNANDO. *La Ronda*. Diarios de Helena, Elche 1996, ISBN: 84/921855-0-3

GIL, J. *Fonética para profesores de español: de la teoría a la práctica*, Arco/Libros (Manuales de formación de profesores de español 2/L), Madrid 2007.

GÓMEZ CARRILLO, E. *El cubismo y su estética*, René de Costa (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975.

GÓMEZ CASTANEDO, ALBERTO, *EL PRIMER HUMANO, África, homínidos y el origen del hombre,* Grupo arqueológico Attica, Dpto. de Ciencias Históricas Universidad de Cantabria, Historia 16, Año XXVIII, Nº 337, Mayo 2004, Historia Viva SL.

GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN. *Greguerías.* Colección Clásicos del Siglo XX, nº 15. Ed. El País, 2003.

GOMRINGER, EUGEN. Konkrete Poesie. Anthologie von e. g. Deutschsprachige Autoren. Stuttgart: Reclam, 1992

GUILLÉN, NICOLÁS, *Sóngoro Cosongo y otros poemas*, Selección de Nicolás Guillén. Alianza Editorial. El Libro de Bolsillo nº 815. Madrid. 1998

HAUSMANN, RAOUL. *Une anthologie poétique* précédé de *RH l'optophonétiste* par Isabelle Maunet-Salliet. Éditions Al Dante, Marseille, 2007.

HAUSSMAN, RAOUL. *Optofonética*, MA, año 8, n. 8, mayo de 1992. Versión española de Carmen Piera. La sensorialidad excéntrica, Henri Chopin editor. Tres Catorce Diecisiete, Madrid 1975.

HAVERKATE, HENK, *La cortesía verbal. Ensayo pragmaligüístico.* Gredos, Madrid 1994.

HISTORIA DEL ARTE I, EL PAIS, *Los orígenes del arte. Del Neolítico a las grandes civilizaciones. África y Oceanía*, Ediciones El País S.L., Madrid 2006.

HUIDOBRO, VICENTE. *Altazor*. 1991. Edición facsimilar. Prólogo de Óscar Hahn, Editorial Universitaria, Santiago, 1991.

HUGNET, G. La aventura Dadá. Madrid, Ed. Júcar, 1973

ISOU, ISIDORE, *Introduction a une nouvelle poésie et a une nouvelle musique*, 2e édition, Editions Gallimard, Paris 1947.

JAKOBSON, ROMAN. *Ensayos de lingüística general.* Seix Barral, Barcelona 1975.

KANDINSKY, WASSILY. *De lo espiritual en el arte,* Premia editora, México 1989, ISBN: 968-434-116-4

KATCHADJIAN, PABLO Y PINTABONA, SANTIAGO, *La palabra cantada.* En Kozak, Claudia, *Deslindes: ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* (Compilación), Beatriz Viterbo Editora, Argentina 2006.

KLEE, PAUL. *Diarios (1898-1918)*, Alianza Editorial, Madrid 1993. ISBN: 9788420670614.

KLEE, PAUL. *La pensée créatrice / Ecrits sur l'art*, Dessain et Tolra, París, 1973.

KOSTELANETZ, R. *Conversations avec Cage*. Édit. Des Syrtes, Paris, 2000.

KRESS, GÜNTHER, *Los valores sociales del habla y la escritura*. En Fowler et al. Lenguaje y control. Fondo de Cultura Económica, México 1979.

LAÍN ENTRALGO, PEDRO, *La curación por la palabra en la antigüedad clásica,* Anthropos Editorial, Barcelona 2005.

LUCIE SMITH, E. *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid, Edic. Cátedra, 1981.

MACHADO, MANUEL. *La guerra literaria*, Narcea, Madrid 1981.

MAKINISTIAN, A., *La paleoantropología y un interrogante particularmente significativo: ¿Qué fue lo que nos hizo humanos?* en MIRTHATABORDA

(comp), *Problemáticas antropológicas*, Laborde, Rosario-Argentina, 2000, pp. 117-132.

MARINA, J.A. *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos.* Anagrama, Barcelona 1998.

MARINETTI, FILIPPO TOMMASSI, *Manifiestos y textos futuristas.* Ediciones del Cotal S.A., Barcelona 1978.

MARTINET, ANDRÉ, *Sintagma y sintema*, en *Estudios de sintaxis funcional,* Gredos, Madrid 1978.

MATHIEU, W. A., *The musical life*, Shambhala, 1994, ISBN 0-87773-670-7.

MC LUHAN, MARSHALL, *Contra*-explosión, versión castellana de Isidoro Gelstein, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1969

MC LUHAN, MARSHALL, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, Editorial Diana S. A., Barcelona 1969.

MILLÁN, F. y GARCÍA SÁNCHEZ, J. *La escritura en libertad. Antología de la poesía experimental*. Alianza Editorial, Madrid, 1985

MOLINA, MIGUEL, Y OTROS, *Ruidos y Susurros de las Vanguardias,* Laboratorio de creaciones intermedias, Editorial de la UPV (Universidad Politécnica de Valencia), Valencia 2004.

NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Así hablaba Zaratustra*. Editores Mexicanos Unidos, México, 1984.

OBEDIENTE, ENRIQUE, *El habla rural de la cordillera de Mérida: Léxico y fonetismo*. Boletín antropológico. 26:53-90. Universidad de Los Andes, Mérida 1992.

OBEDIENTE, ENRIQUE, *Fonética y Fonología,* Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, Mérida 1998.

OLIVE, JEAN PAUL, *Musique et montage. Essai sur le material musical au debut du XXe siècle*, Editions L'Harmattan, Paris/Montreal, 1998.

ONG, WALTER J. *Oralidad y escritura*, Tecnologías de la palabra, Fondo de Cultura Económica, México 1987.

PARRA, NICANOR. *Artefactos*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad. 1972

PARRA, NICANOR, *Parranda Larga,* Antología poética de Nicanor Parra, Editorial Alfaguara, Madrid 2010.

PARRA, NICANOR, "Sólo de piano", *Poemas y antipoemas*, Nascimento, Santiago de Chile 1954.

PARRY, ADAM (editor), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford University Press, New York & Oxford 1987.

PASCUAL GISBERT, S. J, *El hombre* preliterario, Editorial Marfil, S.A., Alcoy 1970.

PAZ, OCTAVIO, *Las peras del olmo*. Seix Barral, Barcelona 1971.

PENFIELD, W. – ROBERTS, L. (1959) *Speech and Brain Mechanisms*, Princeton University Press, Princenton, 1959.

PLATÓN, *Diálogos* (Tomo III): *Fedón, Banquete, Fedro*, traducción, introducciones y notas por C. García Gual, M. Martínez y E. Lledó, Gredos, Madrid 1992.

PLEYNET, M. *La enseñanza de la pintura*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978

POLE, WILLIAM, *The Philosophy of Music*, 6ª edición, Kegan Paul, Trench, Trubner, Londres 1924.

PONZIO, A., *El juego del comunicar. Entre literatura y filosofía*, Episteme, Valencia 1995.

POUND, EZRA. *The Cantos*, Revised Collected edition (Cantos 1 117), Faber & Faber Limited, Londres 1975. ISBN: 0571 04898 6.

POYATOS, F. *Del paralenguaje a la comunicación total*, en VVAA, *Doce ensayos sobre lenguaje*, Fundación Juan March, Madrid 1974.

POYATOS, F. *La comunicación no verbal: Algunas de sus perspectivas de estudio e investigación,* I: Cultura, Lenguaje y Conversación, Istmo, Madrid 1994.

POYATOS, F. *La lengua hablada como realidad verbal-no verbal: nuevas perspectivas*, en Briz, A. et al. *Pragmática y gramaticalidad del español hablado.* Libros Pórtico, Valencia 1996.

PRANZ, MARIO. *Mnemosine. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid 1981.

RELAÑO, EMILIO Y ALFREDO, *Historia Gráfica de la Escritura*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1949.

REYES, ALFONSO, *La experiencia literaria*. Segunda edición, Editorial Losada, Buenos Aires 1961.

RICOEUR, PAUL. Del texto a la acción. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2006.

RUVIRA, JOSEP, *El caso Santos*, Mà d'Obra, Valencia, 1996.

RUSSOLO, LUIGI, *L'arte dei rumori*, Edizioni Futuriste di "poesia", Corso Venezia, 61. Milano, 1916.

SABBE, HERMAN, *La musique et l'occident. Démocratie et capitalisme (post-) industriel : incidences sur l'investissement esthétique et économique en musique*, Pierre Mardaga éditeur, Paris, 1998.

SATIE, ERIK. *Cuadernos de un mamífero,* Trad. Carmen Llerena. Barcelona: Acantilado, 2006.

SAUSSURE, FERDINAN DE, *Curso de Lingüística General,* Ediciones Akal S.A., Madrid, 2009.

SCHAEFFER, Pierre. Tratado de los objetos musicales. Alianza Editorial, Col. Alianza Música, Madrid 1988 (Editions du Seuil 1966).

SCHAFER, R. M. (1977) *The Tuning of the World*. Knopf; reimpreso como *Our Sonic Environment and the Soundscape: The Tuning of the World*. Destiny Books, New York, 1994.

SCHMIDT, K. *Das Mechanische Ballet eine Bauhaus-Arbeit* en *"Bauhaus und Bauhäusler*", Eckhard Neumann Ed., Berna y Stuttgart 1971.

SCHÖFFER, NICOLÁS. *Le nouvel esprit artistique.* Edit. Denöel, Paris, 1970.

SCHWITTERS, KURT, *Poesía fonética.* Edición de José Antonio Sarmiento, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001.

SOURIAU, ÉTINNE, *Las correspondencias de las artes,* Fondo de Cultura Económica, Méjico-Buenos Aires, 1965.

SOU, JOSEP (PÉREZ I TOMÀS, JOSEP), *Bartolomé Ferrando. La fractura dels marges poètics.* Col.lecció Itineraris, Institució Alfons el Magnànim, Valencia 2008. ISBN: 978-84-7822-517-0.

STEINER, G. *Lenguaje y silencio* (*Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*), Gedisa, Barcelona 1990

STEPHAN EDWARDS, JOHN, *The Carmina of Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process*, Studies in Latin Literature and Roman History*, Volume XII,* editado por Carl Deroux, publicado en Bruselas por Collection Latomus, 2005.

STORR, ANTHONY, *La música y la mente, el fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Paidós, Barcelona 2002.

SUZUKI, DAISETZ T. *Budismo Zen*. Editorial Kairós, Barcelona 2003.

SUZUKI, DAISETZ T. *El ámbito del zen.* Editorial Kairós, Barcelona 1999.

SUZUKI, DAISETZ T. *Vivir el* Zen, Editorial Kairós, Barcelona 2003.

TEMPLIER, PIERRE DANIEL. *Erik Satie*. Editions d´Aujourd´hui, París 1975

WASHBURN S. L., Y MOORE, R., *Del mono al hombre*, Alianza, Madrid, 1986.

WATTS, ALLAN, *La vida como juego.* Editorial Kairós, Barcelona 2005.

WITTGENSTEIN, LUDWIG, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza Editorial, Madrid 1973.

ZHUANG ZI, "Maestro Chuang Tsé", traducción de Iñaki Preciado Idoeta, Kairós, Barcelona 2007.

4.2. REVISTAS Y CATÁLOGOS IMPRES0S.

ARSUAGA, J.L. Y MARTÍNEZ, I, *"El origen de la mente", Investigación y Ciencia,* nº 302, 2001, pp. 4-12.

BARBER, LLORENÇ. *Cuaderno de Yokohama,* Quaderns d'audio, MACBA, Barcelona 2009.

BOSO, FELIPE, en *Poesía experimental, ara*. Catálogo, Sala Parpalló, Marzo-Abril de 1982, pp. 77-79.

BROSSA, JOAN. *Brossa 1986-1991, poemas objeto e instalaciones [Exposición]; 30 enero-12 marzo, Sala Diputación de Huesca.*, Diputación de Huesca D.L. Huesca, 1991. (ISBN: 84-86978-74-2)

BROSSA, JOAN. Combalía, Victoria, Palomer, Pilar, *Joan Brossa, poemas visuales, poemas objeto, instalaciones [exposición] 10 de julio al 7 de septiembre de 1997*, Caja de Asturias, Obra Social y Cultural, Oviedo 1997. (ISBN: 84-7925-111-5)

BROSSA, JOAN. *Poesía visual [exposición] IVAM Centre Julio González, 4 noviembre 1997 - 4 enero 1998*", Institut Valenciá d'Art Modern D.L., Valencia 1997. (ISBN: 84-482-1590-7)

DE LA CALLE, ROMÁ. Prólogo al catálogo *La mirada cómplice. Poesía Visual, Poesía Objeto*, Universitat de València, 2004.

DEPERO, FORTUNATO, *L'onomalangue.Verbalisation abstraite*, en LISTA, Giovanni: *Futurisme: Manifestes, Documents, Proclamations*, Laussane, 1973.

DUNBAR, R., *El lenguaje crea el vínculo social, Mundo Científico,* nº 224, 2001, pp. 24-28.

FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ y otros, *Texto Poético 1, 2, 3, 4*. Vol. 1 y 2 de la Colección Nueva Escritura. Editorial Euskal Bidea, Valencia, 1979.

FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ y otros, *Texto Poético 5*, Edición de autor, Valencia, 1979.

FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ y otros, *Texto Poético 6*, Edición de autor, Valencia, 1981.

FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ y otros, *Texto Poético 7*, Edición de autor, Valencia, 1982.

FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ y otros, *Texto Poético 8*, Edición de autor, Valencia, 1986.

FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ y otros, *Texto Poético 9*, Edición de autor, Valencia, 1989.

FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ, *Hacia una poesía del hacer.* Revista *Cimal, ns. 11-12. Valencia, 1980.*

FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ *Sobre l'anàfora. Apunts per a una anàlisis del llenguatge del text*, *Revista* Marina d'Art nº 1, L'Alfàs del Pi, 1989.

FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ. *Escrituras superpuestas*, Publi. Universidad de Valencia, Valencia 2002. ISBN: 84-370-5339-0

FILLOU, ROBERT. *Robert Filliou. El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte*. Colección Inter Éditeur. Le Lieu, Centre en Art Actuel, Quebec 2003. ISBN: 2-920500-23-6.

GIMÉNEZ CABALLERO. *Bellas Letras*. *Poesía*, nº 3, Madrid 1978. ISSN: 0210-5888

HIGGINS, DICK, *Los orígenes de la poesía sonora. De la armonía imitativa a la glosolalia,* publicado en la revista *La Taverne di Auerbach*, 5/8, pp. 74-82, Alatri, Italia, 1990. Traducción al portugués: Florivaldo Menezes, para la antología *Poesía Sonora. Poéticas experimentais da voz no século XX*, 1992, Educ, Editora de la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo, Brasil. Traduc. al español: C. Espinosa.

HUIDOBRO, VICENTE, *La creación pura*, (*La création puré*), ensayo de estética publicado en la revista *L'Esprit Nouveau*, num.7, Paris 1921.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. *Olhar Escutar Ler*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MILLÁN, FERNANDO. *El poema procés. Bartolomé Ferrando i les estètiques actualitzadores*. Introducción al catálogo *Poesia Procés*. Galería del Palau, Valencia, 1999,

MINARELLI, ENZO. *La voz triunfante.* Revista Digital Universitaria, 10 de enero 2008, Volumen 9, Número 1, ISSN: 1067-6079.

MORA, M. *George Steiner, el último sabio, propone el humor y el silencio como recetas para vivir,* Entrevista a George Steiner, *El País,* 17/1/2001.

REGLERO, CESAR. *El bosc de les paraules. Josep Sou.* Centre Ovidi Montllor, Alcoi (Alicante). 2009.

RIBERO, ANGEL. *Poesía concreta: una introducción*, Revista de poesía *XUL,* nº 2, Buenos Aires, septiembre de 1981.

SAMPAIO, SÉRGIO BITTENCOURT. *Som e cor: Realidade ou fantasia?* Revista da Academia Nacional de Música, 2001, pp. 141-170.

SANTOS, CARLES*. Carles Santos Visca el piano!* Edición de Manuel Guerrero, Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 2006.

SACKS, OLIVER. *Alucinações musicais: Relatos sobre a música e o cérebro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

SCHWITTERS, KURT, *La poesía consecuente* (Konsecuente Dichtung), 1924 Publicado en: G. Zeitschrift hir elementare Gestaltung, Berlín, 10 año, nº 9, 3de junio de 1924, Kurt Schwitters, IVAM, Valencia, 1995.

SCHWITTERS, K. Catálogo. *Manual de instrucciones*, Fundación Juan March, Madrid, Septiembre 1982, pág. 2.

SOU, JOSEP. *Bartolomé Ferrando. La fractura de los márgenes poéticos.*Prólogo al catálogo para la exposición de Bartolomé Ferrando "*Fòssils*

de veu". Sala Rectorat i Consell Social de la Universitat Miguel Hernández, Elche, del 7 al 28 de febrero de 2008

TZARA, TRISTAN. *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*, VIII, en *A l'antiphilosophe.* En *Littérature* num. 15. Julio-Agosto de 1920.

VALÉRY, P. *The art of poetry*, Bollingen Series Nº 45, Nueva York, 1958

VILLA-ROJO, JESÚS. *Introducción a la nueva grafía musical*. Revista *Coloquio Artes* nº 66. Fundaçao Calouste Gulbemkian. Lisboa 1985.

4.3. COMUNICACIONES Y TESIS.

ALCÓN ALEGRE, JUAN. *La edición de Poesía Visual en la Red www: estado del ámbito editorial relacionado con la poesía visual en el contexto mediático de la "World Wide Web" en los años 2003, 2004*. Memoria para optar al grado de doctor, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2005. ISBN: 84-669-2702-6.

ÁLVAREZ MURO, ALEXANDRA, *Análisis de la Oralidad: Una Poética del Habla Cotidiana*, en *Estudios de Lingüística del Español*, Volumen 15, Universidad de los Andes, Grupo de Lingüística hispánica, Mérida, Venezuela, 2001. ISSN: 1139-8736. Depósito Legal: B-35784-2001
http://elies.rediris.es/elies15/

AMORÓS, A., *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1991.

ATTALI, JACQUES, *Ruidos*, Conferencia en el ICA, Londres, Mayo de 2001.

BLOCK, RENÉ. *Música Fluxus: el acontecimiento cotidiano*. Conferencia pronunciada el 12 de diciembre de 1994 en la Fundación Tàpies, Barcelona, con ocasión de la exposición *En el espíritu de Fluxus*. Disponibilidad Web: http://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html

BLONDET SERFATY, MARÍA ALEJANDRA. *Estudio acústico-prosódico de los fenómenos de hesitación: análisis contrastivo entre los dialectos andino y central*, Trabajo de Grado para la obtención del título Magister Scientiae en Lingüística, Universidad de Los Andes, Mérida 1999.

CAMPAL, JOSÉ LUIS, *Noticia de Julio Campal en el XXX aniversario de su muerte,* Comunicación de José Luis Campal, presentada en el V Encuentro Internacional de Editores Independientes (Punta Umbría, 7-9 de mayo de 1998).

CASTRO CERÓN, MARÍA LOURDES. *Correspondencias... El carácter plástico de las formas de notación: Poesía, música y danza.* Tesis. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Madrid 2009. ISBN: 978-84-692-7620-4.

CURIESES, ÓSCAR. *Al horitaña de la montazonte. Procedimientos cubistas en Altazor de Vicente Huidobro*. Revista *Escritura e* Imagen, Vol. 4 (2008) I.E.S. Foundation Chicago, Madrid. Pp. 225-247

DÍAZ DE LA FUENTE, ALICIA, *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. D. Simón Marchán Fiz, Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política, Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005.

FREITAS, ALEIXANDRE. *Correspondéncias musicais e visuais em Prometeu de Scriabin: Abertura, Temporalidade e Traduçao Intersemiótica.* Anais do Simpósio de Pesquisa em Música: SIMPEMUS5 (5.:2008:Curitiba). ISBN: 978-85-98826-18-9

HERRERA FERNÁNDEZ, EDUARDO, *Creación de cultura a través de la imagen de la palabra. Aplicación de tecnologías digitales para el diseño tipográfico de nuevos repertorios descriptivos*, Comunicación de las Primeras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología (1, 2002, Getafe, Madrid). Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y María Rosario Ruiz Franco (eds.). Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana. http://hdl.handle.net/10016/8923

KAIERO CLAVER, AINHOA, *Creación Musical e Ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, Tesis Doctoral dirigida por Cortés i Mir, Francesc, Departamento de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, Facultat de Filosofia y Lletres, Departament d'Art, 2007.

LÓPEZ RUIDO, MARÍA. *Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación*. En *Espacio, Tiempo y Forma,* Serie VII, Hª del Arte, t.8, 1995 http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-E66FD1CB-C4C8-A4D8-EAC3-DDE3EA673C13&dsID=PDF

MARVILA DAS NEVES, MARCUS VINICIUS. *Entre Campos: A música de invençao na poética de Augusto de Campos,* Trabajo de postgrado, Universidade Federal do Espírito Santo, Departamento de Línguas e Letras, Vitória, Brasil 2010. http://www.ufes.br/ppgl/pdf/Marcus_Vinicius_Marvila_das_Neves.pdf

MATEU SERRA, ROSA, *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*, Tesis doctoral, Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica de la Universitat de Lleida, L-1098-2003 / 84-688-3556-0, Lleida 2003

MOLINA MONTERO, FRANCISCO, *Orfeo y la mitología de la música*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de filología griega y Lingüística Indoeuropea, Tesis Doctoral, Madrid, 1998.

MILLÁN, FERNANDO, *Campal, Boso, Castillejo. La escritura como idea y transgresión***.** Conferencia pronunciada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, dentro de *Proposta. Festival Internacional de poesies+polipoesies* el día 14 de diciembre del año 2.000.

MORA, ELSA, *Caractérisation prosodique de la variation dialectale de l'espagnol parlé au Vénézuéla*, Tesis Doctoral, Université d'Aix en Provence 1996

PADÍN, CLEMENTE, *A 50 años del nacimiento de la poesía concreta*, Ponencia a presentar en el Coloquium sobre los 50 Años de la Poesía Concreta, Universidad de Stuttgart, Alemania, Noviembre, 2006.

PARSY, PAUL HERVE. *Histoires de Filliou*. En *Catálogo Robert Filliou*, Éditions Centre George Pompidou, Paris, 1991

PLANAS, EDUARD, "La poesia de l'escena". En *La revolta poética de Joan Brossa*. Simposi internacional virtual i presencial dedicat a Joan Brossa. Fundació Joan Miró. Barcelona, 25-26 y 27 d'abril de 2001

QUARANTA, *DANIEL.* Comunicación *POEMA SONORO/MÚSICA POÉTICA: UMA ARTE DE FRONTEIRA***,** presentada en el Simpósio de Pesquisa em Música: Anais / Organização Norton Dudeque – Curitiba: DeArtes- UFPR, 2008. Editado por DeArtes UFPR, Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, Brasil, 2008. www.artes.ufpr.br

4.4. EDICIONES DIGITALES.

ÁBALO, JUAN PABLO. *John Cage y la traducción de métodos: aproximaciones a la música moderna*. En *Revista Laboratorio* 3 (2010). http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/john-cage-y-la-traduccion-de-metodos-aproximaciones-a-la-musica-moderna/

ÁLVAREZ MURO, ALEXANDRA, *Análisis de la Oralidad: Una Poética del Habla Cotidiana*, en *Estudios de Lingüística del Español*, Volumen 15, Universidad de los Andes, Grupo de Lingüística hispánica, Mérida, Venezuela, 2001. ISSN: 1139-8736 Depósito Legal: B-35784-2001
http://elies.rediris.es/elies15/

ANTÚNEZ, ISABEL, *La comunicación no verbal en la filología actual,* Revista Digital "Investigación y Educación", nº 8, Abril de 2004, ISSN 1696-7208.
http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_sevilla/archivos/revistaense/n8/Noverbal.PDF

AQUITANIA, GUILLERMO DE, *Poesía Completa, Guillermo de Aquitania,* Canto IV, estrofa I, Edición de Luis Alberto de Cuenca, Ediciones Siruela, Madrid 1983.
http://www.planck.com/Guilhem/guilhemindex.htm

ARISTÓFANES, *Las ranas*, (*Coro de ranas. Falsa párodo,* vv. 209-268), traducción de José García López, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1993.
http://www.um.es/publicaciones/digital/pdfs/garcia_ranas.pdf

ASENSI, JOSÉ V., *Sistema dodecafónico serial, Arnold Schoenberg (1874-1951)*.
http://jvasensi.org/pdf/DODECAFONISMO.pdf

A world history of art. *Giuseppe Arcimboldo.*
http://www.all-art.org/early_renaissance/arcimboldo01biography.html

BARBER, LLORENÇ. *Del lento y poroso caminar de llorenç barber hacia la formulación de una música villana*, mini autobiografía de Llorenç Barber. Página de Arte Sonoro de la UCLM (Universidad de Castilla - La Mancha)
http://www.uclm.es/artesonoro/barberolobo.html

FERRANDO, BARTOLOMÉ. *El Arte de Acción en España entre los últimos veinte años y alguno más*. editado en el Blog Performancelogía. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas.
http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/el-arte-de-accin-en-espaa-entre-los.html

BADIOU, MARYSE, *Carles Santos, 20 años de riesgo*, artículo publicado en "El Público", 48. Madrid, Sep. 1987.
http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=50

BARÓN THAIDIGSMANN JAIME, *La recepción del caligrama vanguardista en España*, RiLUnE, n. 8, 2008, p. 29-42.
http://www.rilune.org/mono8/ideogrammes_articles.htm
BERENGUER MARTÍN, JORGE. *Fundamentos epistemológicos de la permutación en la poesía de Juan Eduardo Cirlot*. Hesperia. Anuario de Filología Hispánica, X, 2007.
http://webs.uvigo.es/hesperia/paginas/indices/articulos/vol10/berenguer.pdf

BLANCO AGUINAGA, CARLOS, *Sobre estilística y formalismo ruso*, CAUCE, *Revista de Filología y su didáctica,* nº 20-21, 1997-98.
http://www.institucional.us.es/revistas/revistas/cauce/pdf/numeros/20-21/Cauce20-21(3Blanco).pdf

BERTOZZI, GABRIELE-ALDO, Manifiesto *Qué es el INI*, París, 11 de septiembre de 1980, (Versión castellana de Patricia Melgarejo)
http://escholarship.bc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1020&context=xul

BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA, Venezie, Italia, en *The Homer Multitext.*
http://chs75.chs.harvard.edu/manuscripts/image-viewer?folio=12r&ms=msA&image=

BISHOP, BAINBRIDGE. *A souvenir of the color organ, with some suggestions in regard to the soul of the rainbow and the harmony of light.* New Russia, Essex County, N.Y. 1893.
http://rhythmiclight.com/books/HarmonyOfLight.pdf

CANALS, XAVIER. *Reescribirse en libertad con el profeta ateo*, Entrevista a Joan Brossa, Revista digital *Corner*, nº 1, septiembre de 1998.
http://www.cornermag.org/corner01/brossa_paper/page01.htm

CASELLAS, JOAN. *Tú y ese otro asunto: Como reinventamos la acción de los 90*. Artículo editado en la Página Web *Perfomancelogía. Todo sobre arte de Performance y Performancistas*.
http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/t-y-ese-otro-asunto-como-reinventamos.html

CASTILLEJO, JOSÉ LUIS, *Walter Marchetti: Una amistad, Walter Marchetti,* Vancouver, Morris and Helen Belkin, Art Gallery, 1999.
http://www.uclm.es/ARTESONORO/olobo2/castillejo/walter.html

CIAPUSCIO, GUIOMAR ELENA Y KORNFELD, LAURA MALENA, *Psicolingüística*,
http://aportes.educ.ar/lengua/nucleo-teorico/recorrido-historico/-introduccion/introduccion_6.php

CONARD, N., MALINA, M., & MÜNZEL, S. (2009). New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany, *Nature* DOI: 10.1038/nature08169

CRIADO, MIGUEL ANGEL, *El primer sonido jamás grabado*, Publico.es, 28 de Marzo de 2008,
http://www.publico.es/ciencias/063950/primer/sonido/jamas/grabado

CURTI, HORACIO, *El shakuhachi, una historia de Japón, Zen y música*...
http://www.shakuhachi.es/shakuhachi.html

CUSSEN, FELIPE, *Del pajarístico al lenguaje de los pájaros*, Acta Literaria Nº 39, II Sem. (91-103), 2009, pág. 100.
http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n39/art_07.pdf

DECO, FRANCISCO, *Algunas consideraciones sobre las vanguardias poéticas de la segunda mitad del siglo XX*, EPOS, XXII (2006) Págs. 253-269, pág. 258.
http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2006-80801EC7-D2B6-9046-F74E-8CD280B6AFC6&dsID=algunas_consideraciones.pdf

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPÑOLA, Vigésimo segunda edición, Real Academia de España, http://rae.es

EDWARDS, JORGE, *Nicanor Parra: El demonio de la poesía*, Letras Libres, Diciembre de 2002.
http://www.letraslibres.com/index.php?art=8477

ESTÉTICA MUSICAL
http://www.armario.cl/docencia/documentos/Estetica%20Musical.pdf

ESTILOS GRÁFICOS: RENACIMIENTO Y CLASICISMO, artículo firmado por la Redacción de la Revista digital *Unos tipos duros*, 2.000.
http://www.unostiposduros.com/?p=103

FARONA, ROBERTO. *Paradoja de la fugacidad eterna, el arte y su concepto. Entrevista a JM Calleja,* Revista Digital *BOEK 861,* 2010.
http://boek861.blog.com.es/2010/02/09/jm-calleja-poeta-visual-7975220/

FERNÁNDEZ PELAEZ, JULIO. *Bartolomé Ferrando, de la performance a la poesía visual (y viceversa).*
http://www.articulo.org/89/julio

FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ, *Arte y Cotidianidad I, Apuntes para un ejercicio de transformación de la práctica común en hecho artístico*, 6 de Agosto de 2003,
http://www.bferrando.net/bitacora/index.php?p=16&more=1#more16

FERRANDO, BARTOLOMÉ. *De mi proceso de creación de performances*.
http://textoavoltadaperformance.blogspot.com/2010/01/de-mi-proceso-de-creacion-de.html

FERRANDO, BARTOLOMÉ. *De quelques caractéristiques dans l'art d'action de S. Pey.*
http://www.sergepey.com/internationale%20du%20rythme/Bartolome%20Ferrando.html

FERRANDO, BARTOLOMÉ. *La enseñanza de la performance en Valencia*, editado en el Blog *Performancelogía. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas.*
http://performancelogia.blogspot.com/2008/10/bartolom-ferrando-la-enseanza-de-la.html

FERRANDO, BARTOLOMÉ. *Sobre la ética en el arte de acción.* 2010.
http://textoavoltadaperformance.blogspot.com/2010/01/bartolome-ferrando-sobre-la-etica-en-el.html

FERREIRO, ALFREDO MARIO, *El hombre que se comió un autobús. Poemas con olor a nafta.* Ed. ARCA, Montevideo, 1969.

http://www.archivodeprensa.edu.uy/alfredo_mario_ferreiro/textos/bibliografia/elhombreque.pdf

FRANK, PETER, *Something Else Press. An annotated bibliography* (McPherson : Brattleboro 1983)
http://members.chello.nl/j.seegers1/flux_files/something-else-press.html

GARCÍA FERNÁNDEZ, ISAAC DIEGO. *El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos*. Revista Digital *Sinfonía Virtual*, nº 5, Octubre de 2007. ISSN 1886-9505.
http://www.sinfoniavirtual.com/revista/005/

GARCÍA PEINADO, MIGUEL ANGEL Y MONFERRER SALA, JUAN PEDRO, *De poesía y pornografía medievales. Dos muestras, dos ejemplos: Guillermo de Aquitania e Ibn Quzrnán, Thélérne,* Revista Complutense de Estudios Franceses, ISSN 1139-9368, número 13, 71-86, Universidad de Córdoba, 1998.
http://revistas.ucm.es/fll/11399368/articulos/THEL9898110071A.PDF

GARGATAGLI, MARIETTA Y LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel, *Borges y la "Novísima Lírica Francesa": Pierre Albert–Birot*, Febrero de 2008, Saltana (Revista de literatura y traducción) Núm. 2, Vol. 2, 2005-2008, ISSN: 1699-6720.
http://www.saltana.org/2/repblc/81.htm

GHIGNOLI, ALESSANDRO. *La poesía visual de Emilio Isgró: el discurso entre imagen y palabra en los Mass-media*. En *Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid, 2010.
http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/poevisu.html

GIROSCOPIO. PALABRA EXPERIMENTAL. Editada y dirigida por Roberto Farona.
http://boek861.blog.com.es/2009/06/28/roberto-farona-giroscospio-palabra-experimental-desplegable-6416736/

GORDON, SAMUEL. *Estéticas de la brevedad.* En la revista *Fractal*, nº 30, julio-septiembre 2003.http://www.mxfractal.org/F30gordon.html

GUBBINS, MARTIN, *Sobre poesía sonora*.
http://www.lanzallamas.org/blog/2006/09/sobre-poesia-sonora/

HERNÁNDEZ OROZCO, FRANCISCO, Deutsch Reiss Ernesto, Mandujano Valdés Mario Antonio, *El alfabeto y el lenguaje escrito*, Rev. Cienc. Clín. 2004; 5(2): pp. 69-73.
http://www.imbiomed.com.mx/1/1/articulos.php?method=showDetail&id_articulo=29956&id_seccion=61&id_ejemplar=3071&id_revista=11

HERRERA FERNÁNDEZ, EDUARDO, *Creación de cultura a través de la imagen de la palabra. Aplicación de tecnologías digitales para el diseño tipográfico de nuevos repertorios descriptivos*, Comunicación de las Primeras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología (1, 2002, Getafe, Madrid). Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y María Rosario Ruiz Franco (eds.). Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana, 2002.
http://hdl.handle.net/10016/8923

HUIDOBRO, VICENTE, *Altazor. .Poema. Con un retrato del autor por Pablo Picasso*, Compañía iberoamericana de publicaciones S.A., Madrid 1931. Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46816196878469507976613/index.htm

JACOBS, JOSEPH, "La clase de Cage", Olobo, nº 3, Cuenca, 2002. http://www.uclm.es/ARTESONORO/olobo3/Jacobs/Clase.html

LANDLES, LAIN. An *Analysis of Two Poems by E.E. Cummings*, en SPRING, The Journal of the E. E. Cummings Society 10 (2001): 31-43. http://www.english.illinois.edu/MAPS/poets/a_f/cummings/Landles10.html

LÓPEZ FERNÁNDEZ, LAURA. *Un acercamiento a la Poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán.* Espéculo, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, 2011. http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html

LOPEZ SANCHO, LORENZO, A B C. Domingo 29 de noviembre de 1970. Edición de la mañana. Pág. 71 Informaciones Teatrales "QUEVEDO EN SOLFA POR EL GRUPO CANON EN EL ATENEO" http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1970/11/29/071.html

LLISTERRI, JOAQUIM, *El acento,* Grup de Fonètica - Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona. http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_prosod/suprasegmentales_acento.html

MANCEBO, JUAN AGUSTÍN. *La Radio Futurista*, 2004, http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/textos/radiofuturista.pdf

MALLARMÉ, STÉPHANE, *La siesta de un fauno, versión para la escena*, Trad. Ricardo Silva-Santisteban, edición electrónica de elaleph.com, 1999. http://www.paginadepoesia.com.ar/escritos_pdf/Mallarme_siestadefauno.pdf

MILLÁN, FERNANDO. *Abstracción y materialización como proceso. Poesía Experimental y Arte Conceptual en España*. En Escáner Cultural, Revista Virtual, nº 50, Mayo 2003, Santiago de Chile, mayo 2003. http://www.escaner.cl/escaner50/millan.html

MINARELLI, ENZO, *El Manifiesto de la Polipoesía doce años después*, comunicación en el Primer Congreso Internacional de Polipoesía, en el CCCB de Barcelona los días16, 17 y 18 de agosto de 1999. http://www.cyberpoem.com/text/text.html

MOLINA ALARCÓN, MIGUEL. *La Performance Española Avant La Letre. Del Ramonismo al Postismo (1915-1945)*. Edición digital, Universidad Politécnica de Valencia. http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_la_performance_avant.pdf

MORITZ, WILLIAM. *El sueño de la música de color y las máquinas que lo hicieron posible.* En *Animation World Magazine*, edición 2.1, 1997. http://www.awn.com/mag/issue2.1/articles/moritz2.1.html

NÚÑEZ RUBIANO, ANDRÉS. *La Psicoacústica*, Artículo editado por el Coordinador del Centro de Sonido de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia, 2008.
http://www.psicoacustica.com

ORTEGA GARRIDO, ANDRÉS, *Tradición clásica grecolatina, arte y poesía de vanguardia en España*, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2010.
http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/tradclas.html

PADILLA GARCÍA, XOSE ANTONIO. "Del oyente receptor al oyente combatiente". ELUA. Estudios de Lingüística. N. 18 (2004). ISSN 0212-7636, pp. 213-230
En http://hdl.handle.net/10045/6138

PADÍN, CLEMENTE, *A 50 años del nacimiento de la poesía concreta*, Ponencia a presentar en el Coloquium sobre los 50 Años de la Poesía Concreta, Universidad de Stuttgart, Alemania, Noviembre, 2006.
"Escáner cultural, Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias", año 8, nº 89, Noviembre de 2006.
www.escaner.cl/padin

PADÍN, CLEMENTE. *Ánfora Viva. La Imagen de la Palabra*. En la Revista Virtual *Escáner Cultural*, nº 50, Mayo de 2003.
http://www.escaner.cl/escaner50/acorreo.html

PADÍN, CLEMENTE. *Diccionario de la Poesía Experimental Latinoamericana*. En la Revista Virtual *Escáner Cultural*, nº 29, 12 de Mayo al 12 de Junio de 2001 http://www.escaner.cl/escaner29/acorreo.html

PADÍN, CLEMENTE. *El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte*, editado en la Revista Virtual *Escáner Cultural*, nº 62, Junio 2004.

http://www.escaner.cl/escaner62/acorreo.html

PADÍN, CLEMENTE. *La identidad de la Poesía Experimental,* Artículo publicado en la revista virtual *Escáner Cultural*, número 15, Santiago de Chile, 2000.
PADÍN, CLEMENTE. *La verbalidad pasa a estar al servicio de la visualidad y la sonoridad*. Entrevista de Franklin Fernández, Barcelona, Anzoátegui, Venezuela, Junio, 2009. Editada en Escáner Cultural, Revista Virtual de Arte Contemporáneo. En disponibilidad Web: http://revista.escaner.cl/node/1480
http://www.escaner.cl/escaner15/acorreo.html

PADÍN, CLEMENTE, *Recordando a Dick Higgins,* Revista virtual *Escáner Cultural*, 2007.
http://revista.escaner.cl/node/220

PADÍN, CLEMENTE. *Tradición y modernidad en la poesía latinoamericana: el concretismo.* Ponencia leída en el XXXIX Congreso de SALALM (Seminario sobre la adquisición de materiales de librería en Latinoamérica) realizado en Salt Lake City, Utah, EEUU, del 27 de Mayo al 2 de Junio, 1994.
http://boek861.com/padin/03_concretismo.htm

POESIA FONÉTICA y SONORA (de las vanguardias históricas al siglo XXI), Merz Mail, http://www.merzmail.net/fonetica.htm

QUILIS, ANTONIO, *Fonética Acústica de la lengua española*, Gredos, Madrid 1981, pág. 386.
http://elies.rediris.es/elies15/

QUARANTA, DANIEL, comunicación *POEMA SONORO/MÚSICA POÉTICA: UMA ARTE DE FRONTEIRA*, presentada en el *Simpósio de Pesquisa em Música: Anais* / Organização Norton Dudeque – Curitiba: DeArtes- UFPR, 2008. Editado por DeArtes UFPR, Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, Brasil, 2008.
www.artes.ufpr.br

REGLERO, CESAR. *Poemas visuales comentados*, Revista digital *BOEK 861*, febrero 2009.
http://boek861.com/index.shtml

ROLDÁN, JOAN. *Gustavo Vega, professor i poeta*. Entrevista, CASP 25, Barcelona, mayo 2003.
http://boek861.blog.com.es/2008/12/15/poesia-visual-gustavo-vega-5226885/

RUSSOLO, LUIGI, edición original: *L'arte dei rumori*, Edizioni Futuriste di "poesia", Corso Venezia, 61. Milano, 1916. Edición en español: "El arte de los ruidos", Centro de Creación Experimental, Cuenca, 1998.
http://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html

SABOR DE CORTÁZAR, CELINA, *Para una relectura de los clásicos españoles,* capítulo *Góngora y la poesía pura*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=10517&portal=48

SÁNCHEZ, JOSÉ ANTONIO. *El pensamiento y la carne*. Revista Digital ARTEA.
http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/288/pensamientoycarne_jasanchez.pdf

SARMIENTO, PEDRO A., *Dodecafonismo, atonalismo y serialismo*,
http://www.armario.cl/docencia/documentos/Dodecafonismo,%20Atonalismo%20Y%20Serialismo.pdf

SCHOPF, FEDERICO, *Las huellas del antipoema*, Archivo Chile, Web del Centro de Estudios "Miguel Enríquez", CEME pág. 3.
http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/np/s/npsobre0019.pdf

SOU, JOSEP (PÉREZ I TOMÀS, JOSEP), *Teorías sobre la experimentación poética*. Libro virtual, BOEK861, Boletín electrónico del Taller del sol, 2009. http://www.boek861.com

SOUSA, PERE, *Poesía Fonética (las vanguardias históricas)*,
http://www.merzmail.net/fonetica.htm
http://www.poesiavisual.com.ar/escritos/poesia_fonetica_vanguardias_historicas.html#5

TOVAR, PACO. *Altazor, un poema creacionista de Vicente Huidobro.* Revista digital *Escriptura,* nº 6-7, 145-154. ISSN: 1130-961X. Pp. 146-151.
http://vivianita.cadiretes.cesca.cat/index.php/Scriptura/issue/view/7950

VÁSQUEZ ROCCA, ADOLFO. *Fluxus y Beuys: de la Acción de Arte a la Plástica Social*. editado en la página *ASRAV, Arte sonoro y Radioarte de* Venezuela, dirigida por Jorge Gómez y Amarilys Quintero. En disposición Web: http://www.asrav.net/FLUXUS%20Y%20BEUYS.pdf

VEGA, GUSTAVO. *Gustavo Vega, poeta visual,* Boek visaul, Revista digital BOEK861, 2010. http://boek861.blog.com.es/2010/01/07/gustavo-vega-poeta-visual-7708748/

VITALE, CARLOS. *"Soy inclasificable, no existo"*. Entrevista a Joan Brossa, 1990. Publicada en la revista digital *Sigue leyendo,* 15 de febrero de 2012. http://www.sigueleyendo.es/soy-inclasificable-no-existo/

ANEXO

ARTÍCULOS SOBRE LA OBRA ARTÍSTICA DE BARTOLOMÉ FERRANDO.

Al grupo Texto Poético. Introducción al **libro *Texto Poético***. Ed. Euskal Bidea, Pamplona, Navarra, 1979, por Ángel Cosmos y Víctor Infantes.

Texto poético nº5, en **Diario Las Provincias**, Valencia, 29 de febrero de 1980, por Pedro de la Peña.

J.M. Calleja. Marcel Pey. Grup Text Poètic i Gustavo Vega, en **Catálogo de la exposición de grupo** realizada en Lleida y Mataró en 1982, por Xavier Canals.

Texto poético: una creatividad fugaz. **Diario Noticias**, Valencia, 1 de mayo de 1983, por Julio Máñez.

Las diversas poesías de Bartolomé Ferrando. **Diario Baleares**, Palma de Mallorca, 3 de mayo de 1984, por Jaume Pinya.

Bartomeu Ferrando: modelo de maravillar. **Diario El Día**, Palma de Mallorca, 8 de mayo de 1984, por Jaume Pinya.

A medio texto. en **Diario Levante**, Valencia, 3 de enero de 1985, por Marcel Juan.

El joc de l'escriptura, en El Temps núm. 43, València, 1985, por Juan Vicente Aliaga.

El lienzo y la pluma, en **Diario Liberación**, Madrid, enero 1985, por Antonio Cabrera.

Las palabras mudas de Bartolomé Ferrando. **REÜLL** núm. 9, Valencia, 1985, por David Pérez.

Bartolomé Ferrando: la poética de lo interdisciplinar. **Diario Las Provincias**, Valencia, 16 de septiembre de 1985, por Román de la Calle.

Mientras Bartolomé Ferrando permanecía...3, en **Diario El Correo Español-El Pueblo Vasco**, Bilbao, 11 de Mayo de 1985, por Arantza Furundarena.

Bartolomé Ferrando o la travesura del arte. En **Diario Ciudad**, Alcoi, Alicante, 1 de junio de 1985, por Matilde Martínez.

Ena punts sobre les is d'una exposició de poesia concreta. **Catálogo de la Fundación Caixa de Pensions**, Valencia, 1985, por Antoni Tordera.

La doble proposta poètico-pictòrica. **Catálogo de las exposiciones de Alaquás y Torrente**, Valencia, 1985, por Mª José Corominas.

"Autour de la lettre" a la Maison des Artistes: la peinture invente un nouvel alphabet. **Diario de Niza**, Francia, 1986, por B.J.

B. Ferrando: entre lo gestual y lo concreto, en **Diario Levante**, Valencia, 30 de enero de 1986, por Olga Real.

Bartolomé Ferrando: Jocs de lletra, en **El Temps**, núm. 151, Valencia, 11 de mayo de 1986, por Román de la Calle.

Bartolomé Ferrando: els límits de l'heterodoxia. **Catálogo de las exposiciones** de la Sala Municipal d'exposicions de L'Alcúdia y de la Galería Postpós, 1986-1987, por Román de la Calle.

Lo que ahora podemos ver, realizado por.., en **Catálogo de la exposición** realizada con Rafael de Luis en el E.A.C., Valencia, en 1987, por José Garnería.

He tomado la poesía visual para introducirla en la plástica. **Diario Levante**, Valencia, 27 de marzo de 1987, por Rafael Prats Rivelles.

Dos artistas lanzan propuestas para un urbanismo novedoso. **Diario Levante**, Valencia, 11 de enero de 1987, por Pilar del Burgo.

La fràgil pluralitat poètica. **Catálogo de la exposición** realizada en el Centre Cultural d'Alcoi, Alicante, en 1990, pp. 5, por Josep Sou.

La metamorfosi de les idees poètiques. **Catálogo de la exposición** realizada en el Centre Cultural d'Alcoi, Alicante, en 1990, pp. 7-17, por Román de la Calle.

Bartomeu Ferrando: la metamorfosi de les idees poètiques, en **Papers D'art**, Girona, desembre 1990, por Román de la Calle.

Il gioco del pensiero. **Catálogo de la exposición** realizada en el Centre Cultural d'Alcoi, Alicante, en 1990, pp. 24-28, por Eugenio Miccini.

La paraula malabar. **Papers de Cultura** any IV, núm. 31, Valencia, febrero 1991, por Ana Mayor y David Alarcón.

Bartolomé Ferrando: la metamorfosis de las ideas poéticas, en **El Punto**, Madrid, enero de 1991, por Román de la Calle.

Bartolomé Ferrando a Espais. **Papers d'Art** núm. 47, Girona, juny-juliol 1992, por Ana Capella.

Bartolomé Ferrando expone en la Universidad una lúdica instalación, en **Diario 16**, Valencia, 13 de junio de 1993, por Antonio Galiana.

Nota fragmentada sobre los "fragmentos" de Bartolomé Ferrando, en **Catálogo de la instalación** realizada en el Ayuntamiento de Almansa, 1993, por Juan Ángel Blasco Carrascosa.

Bartolomé Ferrando, poeta autorrefencial. Uruguay, Montevideo, 6 de Junio de 1994, por Clemente Padín.

De camí. **Introducción al catálogo** *Poesia objecte*. La Llotgeta, C.A.M. Valencia, 1996, por Joan Brossa.

Un présent francophone (régal). **Introducción al catálogo** *Poesia objecte*. La Llotgeta, C.A.M. Valencia, 1996, por Julien Blaine.

Bartolomé Ferrando. Performances poéticas. Separata Postdata del **Diario Levante**, noviembre de 1996, por Christian Parra-Duhalde.

B. Ferrando homenaje. **Revista Texturas** nº 6. Vitoria-Gasteiz, 1996, pp. 27, por Ángela Serna.

Escritura-escultura: fragmentos. **Revista Texturas** nº 6. Vitoria-Gasteiz, 1996, pp. 28 a 32, por Ángela Serna.

La metamorfosis de las ideas poéticas. **Revista Texturas** nº 6. Vitoria-Gasteiz, 1996, pp. 38 a 40, por Román de la Calle.

El habla fértil: Bartolomé Ferrando es Flatus Vocis Trío. **Revista Texturas** nº 6. Vitoria-Gasteiz, 1996, pp. 43 a 45, por Llorenç Barber.

Scribo scripsi scriptum. **Revista Texturas** nº 6. Vitoria-Gasteiz, 1996, pp. 50, por Víctor Infantes.

Don't you know Bartolomé Ferrando?. **Revista Texturas** nº 6. Vitoria-Gasteiz, 1996, pp. 56-57, por Valentín Tornees.

Nous avons choisi une chemise.. **Revista Texturas** nº 6. Vitoria-Gasteiz, 1996, pp. 68-69, por Serge Pey.

Bartolomé Ferrando. **Revista Texturas** nº 6. Vitoria-Gasteiz, 1996, pp. 71, por Lucía Peiró.

La inocente perversión vital de Bartolomé Ferrando. Introducción al **catálogo** *Instalaciones poéticas*. Ibercaja, Valencia, marzo de 2007, por Llorenç Barber.

En este lugar, donde se encuentra de visita.... Introducción al **catálogo** Instalaciones poéticas. Ibercaja, Valencia, marzo de 2007, por Valentín Torrens.

B. Ferrando. en **ABC Cultural**, Madrid, 27 de junio de 1997, por Daniel Giralt Miracle.

La gimnàstica de l'art, en **Diari Avui**. 18 de septiembre de 1998, por Isabel Muntané.

Bartolomé Ferrando: Sopa de Letras, en **ABC cultura**l. 14 de septiembre de 1998, por Ángela Molina.

El poema procés. Bartolomé Ferrando i les estètiques actualitzadores. Introducción al **catálogo** *Poesia Procés*. Galería del Palau, Valencia, 1999, por Fernando Millán.

Les mil cares de Bartolomé Ferrando. Introducción al **catálogo** *Poesia Procés*. Galería del Palau, Valencia, 1999, por Giovanni Fontana.

Els imposibles posibles de Bartomeu Ferrando. Introducción al **catálogo** *Poesia Visual*, Galería Edgar Neville, Alfafar, Valencia, 1999, por Xavier Canals.

El teixit de l'eloqüència. Una reflexió sobre la paraula. **Introducción al catálogo** *Poesia visual*, Galería Edgar Neville, Alfafar, Valencia, 1999, por Serge Pey.

Les mil cares de Bartolomé Ferrando. En **El Vaitot** núm. 2, primavera de 1999, pág 58-60, por Giovanni Fontana.

B. Ferrando: performances. En **Diario Las Provincias**, 6 de junio de 1999, por Mª Ángeles Arazo.

Bartolomé Ferrando. En **Diario Levante**, 2 de julio de 1999, por Christian Parra-Duhalde.

Bartomeu usa la escena para lograr la motivación poética. **Diario La Rioja**. 5 Enero del 2000.

El primogénito de Brossa. En **Diario El País-Barcelona**, 19 de febrero del 2000, por Pau Vidal.

Bartolomé Ferrando. Espiral de formas y significados. En **Diario Levante**, 14 de julio del 2000, por Laura de la Mora y Javier Iñigo.

La poesía visual es un territorio entre la plástica y la escritura. En **Diario Levante**, 26 sept. 2000, por Cristina Salavert.

Poesia visual. Bartolomé Ferrando. En **Diario Levante**, Posdata, 13 oct. 2000, por Javier Iñigo.

Bartolomé Ferrando, Poesia visual. En **Diario Las Provincias**, 15 oct. 2000 por Mª Ángeles Arazo.

Ferrando define la performance como forma de arte ambigua. En **Diario de Pontevedra**, 13 diciembre del 2000, por Belén López.

Buscant el no-discurs, en **Scouts pres**s, núm. 46, año VII, pp. 31, Valencia. Octubre de 2001, por M. Salana.

Los trazos discursivos de Bartolomé Ferrando. **Revista Phayum** 8, octubre 2001, por José Carlos Beltrán.

Aproparse al seu ser i al seu fer. **Revista Esquerp**. Reus, Tarragona, invierno 2001, pp.30 a 33, por Laura de la Mora.

Sense títol, per a Bartomeu Ferrando. Entre el llenguatge i l'atzar. Entre la paraula i el silenci. **Introducción al catálogo** *Escrituras superpuestas*. Col.legi Major Rector Peset, Valencia, 2002, por Román de la Calle.

L'home amb pensaments intermèdia en el cervell. **Introducción al catálogo** *Escrituras superpuestas*. Col.legi Major Rector Peset, Valencia, 2002, por Nelo Vilar.

La performance te relaciona con la esfera de lo común, lo cotidiano vivido, en Univers. Separata del **diario Las Provincias**, 6 de febrero de 2002, por Sonia Martínez.

Bartolomé Ferrando: el poeta fragmentario. **Cartelera Turia**, Valencia, marzo 2002. pp. 94-95, por Abelardo Muñoz.

Les performances: concepte, imatge i acció. En **Diari Avui**, Barcelona, 16 de enero de 2003, por Arnau Puig.

Entre la plástica y la escritura. Separata Postdata del **Diario Levante**, 31 de enero de 2003, por aa.dd.

Bartolomé Ferrando: Du poème visuel à la performance. **Traverses**, 10 ans. Paris, Francia. 2003.

Lirismo visual. **Diario Mediterráneo**. Castellón, 30 de mayo de 2004, por Antonio Arbeloa.

Paisajes alfabéticos. **Diario Levant**e, Valencia, 11 de junio de 2004, por Antonio Gascó.

Cuando la música es imagen e inquietud. **Diario Levante**. Valencia, 25 de junio de 2004, por Antonio Gascó.

La lettre, le geste et le son, les actions poètiques de Bartolomé Ferrando. **Artículo del libro *La poésie à coeur, à corps et à cris***. Mandala editorial, Col. Traverses. Université Paris VIII, Francia, 2005, pp. 149-181, por Montserrat Prudon.

Entrevista a Bartolomé Ferrando. **Revista Boca de Incendi**o, Guarda, Portugal, pág 12 a 17, por Dolores Callejón y José Pedro Aznárez.

Creativitat, sentit estètic, rigor. **Introducción al libro *Jocs***. Editorial Rialla, Valencia, 2006, pp. 7 a 10, por Fernando Aguiar.

De la lletra al traç o del signe alfabètic al dibuix. **Introducción al libro *Jocs***. Editorial Rialla, Valencia, 2006, pp. 19 a 24, por Montserrat Prudon.

***Visible Speech**. Cinco dedos de conversa com cinco autores da poesia sonora e fonética, e de acçao performativa*. Ed. Teatro Municipal de Guarda, Guarda, Portugal, 2006, pp.12 a 22, por Jorge dos Reis.

Il suono e le parole. Marcus edizioni. Napoli, Italia, 2006, pp.125 a 140, por Alfonso Malinconico.

ESCRITOS DE BARTOLOMÉ FERRANDO.

PUBLICACIONES

TEXTO POÉTICO (poesía visual, objeto y de acción) - (núms.: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,8 y 9) (1977-1989, Valencia)

HACIA UNA POESÍA DEL HACER (ensayo) - (1980, Valencia)

LIBRO DE POESÍA VISUAL Y OBJETO - Edit. Euskal Bidea, 1979, Pamplona

3 X 3 = 3 (Carpeta colectiva de postales de poesía visual) - 1981, Mataró

HUELLAS (Libro de poesía objeto) - Campanotto Editore 1981, Italia

PERFORMANCES POÉTICAS - 1988, Valencia

POEMA VISUAL-PROCESO - La Factoría Valenciana, 1993, Valencia

FULL 21 - RSalvo Edicions, 1996, Barcelona

MONOGRÁFICO - **TEXTURAS núm. 6** - 1996, Vitoria, Álava

EN EL ÁNGULO (libro de artista) - Edit. Eos, 1997, Roma, Italia

TRAZOS (poesía discursiva) - Edit Rialla, 2000, Valencia

LA MIRADA MÓVIL. A favor de un arte intermedia - Universidade, servicio de publicaciones e intercambio científico, 2000, Santiago de Compostela

POESÍA VISUAL VALENCIANA Edit. Rialla, 2001, Valencia

PROPOSTES POÈTIQUES - Edit Rialla, 2002, Valencia

EL ARTE INTERMEDIA. CONVERGENCIAS Y PUNTOS DE CRUCE. Edit. Universidad Politécnica de Valencia, 2003. Valencia

JOCS. POESIA VISUAL. Editorial Rialla, 2006. Valencia

LATIDOS. Huerga y Fierro editores, 2006. Madrid

SOLEDAD MAGNÉTICA. Huerga & Fierro editores, Madrid 2012.

MONOGRÁFICOS

TEXTURAS núm. 6-*MONOGRÁFICO* - 1996, Vitoria, Álava

ARTÍCULOS PUBLICADOS

- *L'art d'action à Valencia*. En **INTER** núm.57, Québec, été 1993.

- *La poesía concreta y la sínfisis letrista.* En *TEXTURAS. NUEVAS DIMENSIONES DEL TEXTO Y DE LA IMAGEN* núm.3, Álava, 1993.

- *Desde un libro. Performance. Comentario*. *MENU, CUADERNOS DE POESIA* núm.7-8, Cuenca, 1994.

- *Conversando con Henri Chopin*. *MENU, CUADERNOS DE POESIA* núm.7-8, Cuenca, 1994.

- *Desacoblament de certes reeixides característiques de la trama "Rua de Llibres" de Joan Brossa*. En *JOAN BROSSA*, Edit. La Forest d'Arana, Valencia, 1994.

- *Notes pour un exercice de transformation de la pratique commune en art*. En *INTER* núm.59, Québec, printemps 1994. Editado en castellano y en disponibilidad Web en http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/06/bartomeu-ferrando.html

- *Art et quotidien. Une intervention*. En *INTER,* núm.65,Québec, été 1995. También en *T.R.O.U*. núm. 26, Lyon, Francia. 2003. Versión en castellano (*Arte y cotidianeidad*) disponible en http://www.bferrando.net/bitacora/index.php?p=16&more=1#more16

- *A poesía obxecto de Joan Brossa*. En *Boletín Galego de Literatura* núm. 13 (maig). Santiago de Compostela, 1995. Reproducido en catalán: *La poesia objecte de Joan Brossa.* En *TRAMESA* núm. 3-4, L'Alfàs, Alacant, 1996.-

- *Poética*. En *INSULA* 603-604, Madrid, 1997.

- *El dadaísmo y la poesía fonética*. En *TEXTURAS* núm. 7, Álava, Vitoria, 1997.

- *Una entrevista con Llorenç Barber*. *TEXTURAS* nº 12. Vitoria-Gasteiz. 2003

- *Perfo puerto*. En *Inter art actuel* nº 84, Québec, Canadá. printemps 2003.

- *De la pluralidad coherente de la poesia visual en España*. En *El fantasma de la glorieta* nº 6. 2003. También publicado en la Revista Virtual Recre@rte Nº 3, Junio 2005 ISSN: 1699-1834. En disponibilidad Web http://www.iacat.com/revista/recrearte/recrearte03/pluralidad.htm

- *Entre la pintura y la escritura. Sobre la composición*. En el libro *La especificidad del conocimiento artístico*. Universidad Miguel Hernández. Facultad de Bellas Artes de Altea. 2003

- *Sobre Jandl*. Catálogo del Festival Internacional de Poesies+Polipoesies de Barcelona. 2003

- *Dépression endogène*. En *Luva Fluxus Hors* Sèrie núm 29. Besançon-Dijon, Francia. 2004

- *La marche du poème*. En Rencontres avec Serge Pey. Niza, Francia. 2004

- *De la participation dans l'art*. En *Inter. Art Actuel*. Québec, Canadá. 2005. También publicado en *Travaux et Documents*. Edit. Université de Paris, Francia. 2005, y en Boca de Incêndio, Guarda, Portugal. 2006

- *De mi proceso de creación de una performance*. En *Texturas* 13. Vitoria. 2005.

- *Del intervalo como forma escultórica*. En *Texturas* 13. Vitoria, 2005. También publicado en *DOC(K)S* nº 34, 35, 36,37. Ajaccio, Francia. 2005. En disponibilidad Web en http://www.bferrando.net/bitacora/index.php?p=15&more=1#more15

- *Joan Brossa. Sur le seuil du happening*. *En Inter. 93*, Québec, Canadá. 2006

- *Sobre la anáfora. Apuntes para un análisis del lenguaje del gesto*. En *Doc(k)s* serie 4, núm. 1, 2, 3, 4. Ajaccio, Francia, 2006

- *Performancelehre in Valencia*. En *Aktionkunstlehren. Actionkunstlernen*. Ed. Schibri Verlag. Berlin-Milow-Strasburg, 2006. Editado en castellano y en disponibilidad Web en http://boek861.com/ferrando/acc_plastic_fer.htm

- *El Arte de Acción en España entre los últimos veinte años y alguno más*. Disponible en http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/el-arte-de-accin-en-espaa-entre-los.html

- *La enseñanza de la performance en Valencia*. Disponibilidad Web en http://performancelogia.blogspot.com/2008/10/bartolom-ferrando-la-enseanza-de-la.html

- *La performance. Su creación. Elementos.* Editado en Junio de 2003. En disponibilidad Web en http://www.bferrando.net/bitacora/index.php?p=6&more=1&page=1

- La performance como lenguaje. Disponibilidad Web en http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/la-performance-como-lenguaje-bartolom.html

- *Text on my general artistic practice and on the performance in particular.* Editado en Julio de 2003. Disponibilidad Web en http://www.bferrando.net/bitacora/

- *De mi proceso de creación de performances*. Editado en Enero de 2010. Disponibilidad Web en http://textoavoltadaperformance.blogspot.com/2010/01/de-mi-proceso-de-creacion-de.html

- *Sobre la ética en el arte de acción.* Editado en Enero de 2010. Disponibilidad Web en http://textoavoltadaperformance.blogspot.com/2010/01/bartolome-ferrando-sobre-la-etica-en-el.html

- *Sobre la poesía visual*. Editado en Septiembre de 2009. Disponibilidad Web en http://boek861.blog.com.es/2009/09/12/bartolome-ferrando-poeta-experimental-6951003/ y en

http://issuu.com/boek861/docs/bartolome_ferrando_libro?mode=embed&layout=http://skin.issuu.com/v/color/layout.xml