
Poesia fonètica i acció

PID_00269057

Laura Llanelli

Temps mínim de dedicació recomanat: 3 hores



**Laura Llanelli**

Va cursar estudis musicals i la diplomatura de Disseny Gràfic. És llicenciada en Belles arts i ha realitzat el màster d'Art Sonor de la Universitat de Barcelona. És membre de Sons de Barcelona (MTG-UPF), del col·lectiu Nenazas i del grup de música Pradera. És, al seu torn, editora del blog d'art sonor d'Hangar, tutora en Metàfora-Studio Arts Programs, professora d'Història de l'Art a la Casa de la Cultura de Sant Cugat. Entre els seus premis destaquen Art for Change 2019, Premi Miquel Casablanca 2018, Premi Embarrat 2017 i Barcelona Producció 2014.

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per la professora: Irma Vilà Òdena (2020)

Primera edició: febrer 2020

Autoria: Laura Llanelli

Llicència CC BY-NC-ND d'aquesta edició, FUOC, 2020

Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona

Realització editorial: FUOC



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció	5
1. Definició	7
2. Antecedents: el cas de Gertrude Stein	8
3. El futurisme	10
3.1. El futurisme italià	10
3.2. El futurisme rus	12
4. El dadaisme	13
5. El lletrisme	17
5.1. La poesia fonètica en el context iberoamericà	17
6. La capacitat tècnica d'enregistrar la veu	19
7. La poesia fonètica i sonora en el context contemporani	22
7.1. Pràctiques en el context espanyol	23
Bibliografia	27

Introducció

El títol¹ que aquí ens concerneix es mostra *a priori* de manera molt àmplia per tal de poder-lo abordar. Quant a la veu, si ens referíssim solament a un estudi de la veu mateixa, podríem parlar de la veu des del punt de vista físic, la veu d'una generació, la veu masculina o femenina... De la mateixa manera, si volguéssim parlar solament de *performance*, podríem abordar el terme en el sentit de **qualsevol posada en directe**, prenent la definició estricta de l'anglès *performance*:

2. a. The accomplishment, execution, carrying out, working out of anything or deredor under taken; the doing of any action or work; working, action (personal or mechanical);

3. spec. a. The action of performing a ceremony, play, part in a play, piece of music, etc.; formal or set execution.
(OED).

Definició de l'*Oxford English Dictionary*

D'acord amb això, la paraula *performance* es refereix a qualsevol tipus d'**acció en viu**, ja sigui artística o no, com per exemple un míting, una actuació de teatre, de circ..., significat que canvia lleugerament si parlem de la paraula *performance* presa per l'art per a descriure una sèrie d'accions que comencen a sorgir durant els anys seixanta del segle passat. Per començar a fitar el tema, hem de pensar cap a on ens porten aquestes dues paraules juntes: *veu* i *performance*. En realitat, quan mantenim una conversa corrent amb un amic en un bar, això podria ser també *veu* i *performance*. Llavors, què és el que ens interessa tractar aquí?

Hi ha un moment dins del camp de la **poesia**, més relacionada amb manifestacions artístiques, en què **la paraula comença a adquirir cada vegada un sentit més sonor**, i és aquí que ens comencem a apropar al nostre lloc d'interès. En aquest moment aquesta paraula, que en molts casos es continua treballant de la mà de poetes, comença a deixar enrere la importància del seu significat per donar pas a aquest sentit més sonor i performàtic, fets que tenen lloc ambles **primeres avantguardes del segle XX**.

A partir d'ara ens referirem a **poesia fonètica o poesia sonora**. Encara que un ampli estudi de la poesia fonètica ens porta a cultures anteriors al segle XX, com els jocs sil·làbics, distorsions lèxiques en diversos folklores, jocs de murmurs o cançons infantils, considerem la poesia fonètica com un fenomen del segle XX, lligat en els seus inicis al **futurisme rus i italià, al dadanisme i a Merz**.

Aquí ens centrarem sobretot en les avantguardes històriques de principis del segle XX, i deixarem parlar a aquells que, d'acord amb el nostre criteri, són els que la van definir en l'origen i van crear els primers poemes fonètics. Al costat

⁽¹⁾Tots els enllaços d'aquest mòdul es van consultar el 15/08/2019

Reflexió

El terme *poesia sonora* com a tal no sorgeix fins als anys cinquanta de la mà de **Henri Chopin**. Així i tot, podem aplicar-lo a les primeres avantguardes del segle XX.

d'aquesta poesia sonora, anomenada poesia fonètica o polipoesia en alguns casos, anirem definint també aquests inicis de la *performance* o l'art d'acció, que la poesia fonètica porta implícita en la seva realització en viu.

1. Definició

Però, com podem definir què és poesia sonora? La **poesia sonora** la podríem definir com aquella poesia:

- **que evita usar la paraula com a mer vehicle del significat i**
- en què la composició del poema o text fonètic està estructurada en **sons que requereixen una realització acústica.**

És a dir, en la poesia sonora el so que produeix cada síl·laba, vocal o consonant en ser pronunciada és més important que qualsevol significat del poema en si.

Com apuntava **Dick Higgins**:

«La poesia sonora és una forma intermedial paral·lela a la poesia visual [...] Si la poesia visual es col·loca entre la poesia i les arts visuals, la poesia sonora se situa entre poesia i música, i és exactament l'element acústic el que determinarà el seu valor estètic i formal. En la poesia sonora el so genera el sentit a través dels seus propis models i de les referències que tals models tenen amb la nostra experiència.»

L'auge de la poesia fonètica que tractem aquí es dona, no de manera casual, en paral·lel a l'experimentació sonora i l'obertura musical del segle^{xx}, un segle que crida l'atenció sobretot per la voluntat dels artistes de provar coses noves sense parar i de qüestionar les maneres de fer definides i vàlides fins al moment. On és el límit per a definir la música com a música, la pintura com a pintura i la poesia com a poesia?

La poesia sonora...

es diferencia de la poesia declamada o recitada tradicional per la introducció de tècniques fonètiques i sorolls, però sobretot pel seu caràcter experimental.

Bibliografia

Definició extreta de l'article «De la poesia fonètica a la poesia sonora» de **Merz Mail**.

2. Antecedents: el cas de Gertrude Stein

El primer moviment pròpiament d'avantguarda que comença amb una aposta arriscada pel que fa al que podem començar a definir com a poesia fonètica és el futurisme italià. No obstant això, abans del futurisme cal esmentar l'aportació de la poeta associada al cubisme (primer moviment d'avantguarda, 1907-1914) **Gertrude Stein** (1874-1946). En principi, no es considera el cubisme com un moviment artístic que explori dins de la poesia fonètica, tot i que sí que ho fa dins de la poesia visual, en què destaquem els cal·ligrames d'Apollinaire. Cal tenir en compte que a la fi del XIX ja s'havia generat un moviment poètic de molta importància i aportació, el simbolisme, moviment que va comprendre altres arts com la pintura, però que tingué el seu origen en la poesia.

Gertrude Stein, amiga de **Hemingway**, admiradora de **Cézanne** i col·leccionista d'art, relaciona la seva manera d'escriure amb la **múltiple perspectiva del cubisme, combinant les paraules com a mòduls que en modifiquen el significat**. Si visitem la història de la poesia sonora, a Stein no se la reconeix com a referent o pionera, ni tan sols podem parlar de cap element performàtic en el seu cas, però cal destacar la sonoritat percussiva i rítmica de molts dels poemes que va escriure. Heus aquí un exemple, un fragment de *Patriarchal Poetry*:

Patriarchal poetry is the same. . . .
 Let her be to be to be to be let her be to be to be let her to be let her to be let her be to
 be when is it that they are shy.
 Very well to try.
 Let her be that is to be let her be that is to be let her be let her try.
 Let her be let her be let her be to be to be shy let her be to be let her be to be let her try.
 Let her try...
 To be shy.
 Let her be.
 Let her try...
 Let her be shy.
 Let her
 Let her
 Let her be.
 Let her be shy.
 Let her be let her try...
 Let her try
 Let her let her try to be let her try.
 Let her try.
 Just let her try.
 Let her try.
 Never to be what he said...

No es té constància d'enregistraments recitats d'aquests poemes en l'època contemporània a Stein, però fent un gran salt en el temps, recentment la poeta madrilenya **María Salgado** ha treballat en la recuperació de la seva figura, repensant fragments i donant-los nous significats i sonoritats.

Enregistraments recitats de María Salgado:

<<https://www.youtube.com/watch?v=ki6km45iDww>>.

En aquesta interpretació feta per Salgado podem escoltar com, en Stein, la sonoritat es manifesta en primer plànol, malgrat no ser una poesia pròpiament fonètica o que purament se centri més en el so que en el significat, ja que, com veiem, el significat és summament important.

3. El futurisme

3.1. El futurisme italià

Ara sí, després d'aquesta puntualització, entrem de ple en el primer moviment d'avantguarda que realment explora la poesia declamatòria en la seva sonoritat, alhora que investiga en l'obertura musical relacionada amb el soroll, el **futurisme italià**. El futurisme és un moviment artístic de les primeres avantguardes sorgit a Itàlia de la mà de **Filippo Tommaso Marinetti**, qui el 1909 publica el *Manifest futurista*. El manifest proclama el rebuig total al passat i a la tradició, i defensa un art anticlassicista orientat al futur, un trencament total per a un nou començament que respongui a les tècniques modernes i a la societat de les grans ciutats. Quant a la **poesia**, el que pretén el futurisme és acabar amb la imatge del poeta romàntic convencional i contraposar-hi una **acció dinàmica i un espectacle visual i fonètic, una explosió sintàctica en un camp dinàmic de forces tipogràfiques i sonores**.

Marinetti va escriure *Paraules en llibertat*, un text de 1913 en el qual proclamava un nou ús dels codis del llenguatge per a construir un home nou. En aquest text manifest, Marinetti considera que el vers lliure és antiquat i proclama que les **paraules necessiten desprendre's de la sintaxi i de l'estructura gramatical**:

«Avui dia no volem que l'ànim líric col·loqui les paraules d'acord amb la sintaxi, abans de fer-les sonar d'acord amb la respiració que nosaltres escollim. Així, avui la paraula és lliure. A més de la nostra intoxicació lírica hauria de canviar lliurement la forma de les paraules, ja sigui en escurçar-les o estendre-les, ja sigui en reforçar els seus punts mitjans o finals, ja sigui en incrementar o reduir el nombre de vocals i consonants. Com a resultat obtindrem una nova ortografia a la qual jo anomeno la lliure expressió. Aquesta modificació instintiva de les paraules prové d'una inclinació natural per l'onomatopeia. No és cap problema si la paraula modificada es torna ambigua; en el millor dels casos es fondrà amb els concordes onomatopeics o amb el més pur dels sorolls i ens permetrà aconseguir molt ràpidament l'acord psíquic que imita els sons, l'expressió del so i, al mateix temps, l'emoció o la idea pura i abstracta.»

En aquesta citació hi ha prefigurats els elements de la poesia sonora:

- una nova concepció de la sintaxi
- la superació de la paraula com la unitat mínima de significació substituïda ara pel fonema
- la llibertat expressiva com a norma
- la superació de l'aparent ambigüitat de la paraula per mitjà de la polisèmia
- la representació onomatopeica del soroll com a realitat concreta.

Paral·lelament i dins del mateix moviment, **Luigi Russolo** desenvolupa el manifest *L'art dels sorolls* (*L'Arte dei Rumori*, 1916), en el qual considera que l'oïda humana s'ha acostumat a la **velocitat, l'energia i el soroll del paisatge urbà i**

Lectura complementària

Marinetti, F. T. (11 de maig de 1912). *Manifest tècnic de la literatura futurista*.

Es pot trobar traduït al castellà com a capítol aquí:

<http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/belfordm/materias/corrientes_y_movimientos_literarios_contemporaneos/textos_de%20lectura/Marinetti%20Filippo%20-%20El%20Futurismo.pdf>

O aquí:

<https://monoskop.org/images/9/92/Marinetti_FT_Manifiestos_y_textos_futuristas.pdf>.

industrial. Per això proposa un nombre de conclusions sobre com les tecnologies podran permetre als músics futuristes «substituir la limitada varietat de timbres que una orquestra processa avui per una infinita varietat de timbres que es troben en els sorolls, reproduïts amb els mecanismes apropiats». Sentim com la poesia de Marinetti està impregnada d'aquests «*rumori*» en l'ús allargat i repetit de les consonants i vocals que imiten els sons de motors, com a *Zang Tumb Tumb*, poema fonètic que basa el seu so en *El bombardeo de Adrianópolis*.

Marinetti, F.T. (1914). *Zang Tumb Tumb*. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=u1Yld7wGWEI>>.

Però *Zang Tumb Tumb* és també una partitura, un poema visual en el qual l'espai s'ordena perquè les paraules flueixin a través de la pàgina com línies de soldats que esperen l'ordre d'atac, mentre que les onomatopeies capturen els sons de la batalla, des dels trets i les explosions de l'artilleria fins al repic de les metralladores.

Figura 1. Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb* (1914)



Font: <<http://fundacionreeneavarreterisco.org/2019/03/01/la-poetica-del-futurismo/>>.

Dins del moviment futurista, encara que de forma menys coneguda, destaquem el poema *La Macchina Tipografica* del pintor **Giacomo Balla**. En aquest poema dotze persones actuaven davant d'un teló amb la paraula *tipogràfica* i es movien de forma compassada. Veiem que en el futurisme tant **les aportacions poètiques com les sonores van acompanyades d'una acció determinada, un directe**. En aquest període encara no podem parlar de *performance* com a tal, ja que el terme *performance* dins del món de l'art sorgeix posteriorment, però aquí ja comencem a albirar accions precursors. Quan Marinetti declama els seus poemes a manera de míting polític, està portant l'art al carrer, posicionant-lo en l'**efímer i vivencial**. No és que no puguem llegir i interpretar els

Altres poemes

Destaquem també de Marinetti aquests altres poemes: *Després de la batalla del Marne*, *el general Joffre inspecciona el front*, o *Batalla en nou cotes del Monte Altissimo*, tots dos pertanyents al cicle de la Primera Guerra Mundial.

poemes de Marinetti en la seva part gràfica, i fins i tot escoltar els enregistraments que hi ha, però sabem que això no s'equipararà a l'experiència intensa de viure-ho en el moment.

3.2. El futurisme rus

Seguint amb el futurisme, però aquesta vegada en un altre lloc geogràfic com és Rússia, parlarem de l'aportació a la poesia fonètica que van fer els partidaris d'aquest moviment artístic.

Els **futuristes russos** del grup Hylaea van inventar el concepte **zaum**. **Aleksei Kruchenykh**, en el seu manifest *La declaració de la paraula*, afirmava que la llengua comuna esclavitzava i la nova *zaum* feia lliures. Aquesta llengua, més conceptual que real i buida de sentit racional, mostrava les possibilitats d'un **llenguatge transmental, l'organització de la llengua al voltant de la seva pròpia substància fònica**. «Una llengua darrere de la llengua» que fa aparèixer plànols mai percebuts, el nivell fonamental del so. La paraula *zaum* es compon del prefix rus *za* ('més enllà') i del substantiu *ум* ('la ment', 'el nous') i ha estat traduït com 'transraó', 'transmental' o 'més enllà del sentit'.

L'ús de *zaum* va aconseguir el seu nivell màxim entre els anys 1916 i 1920, durant la Primera Guerra Mundial. En aquest temps, el zaumisme va arrelar com un moviment principalment involucrat en les arts visuals, la literatura, la poesia, la teoria de l'art, el teatre i el disseny gràfic. Veiem aquí com no és casualitat que, en moments paral·lels de la història, l'acció i la poesia s'estiguin modificant cap a un lloc comú d'exploració, cap a una certa **abstracció**. El futurisme rus reconeixia el seu deute amb **el llenguatge popular i el folklore**, la poesia com a forma de tornar a la terra, en el seu sentit més **primitiu**, amb la utilització de paraules escurçades, híbrids lèxics, neologismes i fragmentacions. Aquí tenim un exemple de llenguatge *zaum* de Kruchenykh:

«Dyr bul shchyl/ubeshchur/skumvy sota bu/r l ez»

Alguns futuristes componien els seus poemes sense adjectius, adverbis, verbs o signes de puntuació, utilitzaven un *collage* de substantius que evocaven una successió contínua d'imatges, fins a arribar a la base més primitiva de l'idioma, **l'onomatopeia i el soroll**. A partir del manifest futurista de 1912 amb el títol *Una bofetada al gust del públic*, es van començar a fer exposicions i debats públics, i tota la *troupe* de poetes futuristes es concentraven al «Cafè del gos de carrer» de Sant Petersburg.

Com a unió entre poesia fonètica i acció, destaquem l'òpera *Victoria sota el sol*, estrenada el 1913, que narrava com uns «futurs camperols» conquistaven el sol. A l'obra hi havia dos personatges amb un paper especial, el terror, que cantava solament amb vocals, i l'aviador, que cantava amb consonants. Una gran aposta fonètica.

4. El dadaisme

Seguint en la franja de les primeres avantguardes ens endinsem en l'exploració poètica, sonora i performàtica del **dadaisme** (Suïssa, 1916). Convivint en paral·lel amb els dos moviments anteriors però sorgit uns anys més tard, el dadaisme es configura durant els anys de la Primera Guerra Mundial sense veure-s'hi del tot afectat, pel fet de tenir la seu en una ciutat d'un país neutral com és Suïssa. El que més ens interessa d'aquest moviment són, sobretot, els esdeveniments que tenien lloc en el famós **Cabaret Voltaire**, on s'oferien recitals de poesia i música en un ambient envoltat de pancartes, objectes manipulats, fotomuntatges, frases aïllades i paraules sense sentit, la intenció dels quals era la provocació. El mateix nom del lloc indica l'interès per l'esdeveniment, per l'**efímer**, per aquell tipus d'art que fuig de les convencions del mercat i es nega a l'art mateix. Per això mateix, aquí es farà un dels grans salts cap a la poesia fonètica i a la *performance*. L'aportació principal del dadaisme a l'art modern és **posar en qüestió l'art mateix**.

Durant aquest període totes les converses estaven contaminades pel nacionalisme, i les paraules, amb aquesta cotilla, reduïen al mínim el seu significat. La proposta d'**Hugo Ball** i **Emmy Hennings**, que més tard seria arrodonida per artistes com **Tristan Tzara** i **Hans Arp**, era la reacció contra aquest absorbent nacionalisme que ells combatien des del **cosmopolitisme** que oferia el seu Cabaret, on es presentaven espectacles embogits en totes les llengües, s'interpretaven peces musicals articulades amb crits i udols, o es presentaven esquetxos delirants que el públic acomiadava llançant als actors tota classe d'objectes. Però també hi havia números en què es llegien textos saberuts, llargs contes en rus o poemes fonètics per a contrarestar aquesta poesia acadèmica creada per als especialistes, «per a la lent d'un col·leccionista en lloc de per a les oïdes de persones vives», com ells mateixos afirmaven.

Hugo Ball va inventar l'**antipoesia** amb els seus «**versos sense paraules**» o «**poemes de sons**». Potser el seu poema fonètic més important és **Karawane**, que sortia a interpretar al Cabaret Voltaire vestit amb un vestit geomètric, en el qual destacaven la capa i el capell en forma de tub. Parlem d'una **posada en escena**, d'un Cabaret, per tant, tots els elements esdevenen importants: la disposició a l'escenari, la il·luminació, la projecció de la veu i el so. El que ofereix Ball al seu públic del Cabaret Voltaire no és solament la interpretació d'un poema fonètic, sinó el seu **cos en directe interpretant-lo**. D'alguna manera aquest tipus de **llenguatge anterior a la paraula** s'incorpora a la poesia, i ho veiem reflectit en els poemes de Ball. En aquest sentit, la poesia fonètica **suposarà tant la destrucció del llenguatge com la seva salvació**, ja que en la seva renúncia al significat, la veu troba una terra lliure on cantar.

El dadaisme com a estil

Per definició, no existeix una obra dadà, no hi ha un estil en el qual es reconeixin les seves obres, la qual cosa va permetre que poetes i artistes de diferents tendències poguessin participar-hi i explorar-hi sense prejudicis.

Primitivisme

A *Karawane* veiem la influència dels experiments dels futuristes italians i el rebuig de l'ús de la paraula de manera radical, portat a l'interior i al primitivisme. Durant aquestes primeres avantguardes va haver-hi un auge del «primitivisme africà», tant en escultura com en pintura, recordem les *Senyorettes d'Avinyó* de **Picasso** i les seves màscares.

«En aquests poemes fonètics renunciem totalment al llenguatge, del qual s'ha abusat i el qual ha corromput el periodisme. Hem de tornar a l'alquímia més interna de la paraula, fins hem de rebutjar la paraula mateixa, per mantenir en la poesia el seu últim i més sagrat refugi. Hem de rebutjar l'escriptura de segona mà: o sigui, acceptar les paraules [...] que no són d'invenció recent.»

Figura 2. Hugo Ball, *Karawane* (1917)



Font: <<https://paulardenne.wordpress.com/2017/06/01/la-performance-un-gener-inusable-paul-ardenne-a-saint-petersbourg/left-hugo-ball-at-cabaret-voltaire-via-fleurmach-com-right-hugo-ball-karawane-via-zuerich-com1/>>.

Com ja havia anunciat Marinetti en el seu *Paraules en llibertat*, **Hugo Ball també anhela l'alliberament de la paraula**. Un altre exemple és el seu poema *Gadji beri bimba, grandridi*, escrit el 1916, que no fa referència a cap llenguatge conegut i es construeix mitjançant seqüències sonores a partir de repeticions i variacions.

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 zinzalla binban gligla wowolimai bin beri ban
 o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo
 gadjama rhinozerossola hopsamen
 bluku terullala blaulala loooo

zinzim urullala zinzim urullala zinzim zanzibar zinzalla zam
 elifantolim brussala bulomen brussala bulomen tromtata
 vés-ho dóna bang bang affalo purzamai affalo purzamai lengado tor
 gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata pimpalo ögrögööö
 viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malooo

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

Però aquest moviment i esperit dadà aviat es va expandir a altres països com Alemanya, i és aquí on trobem l'austriac establert a Berlín **Raoul Hausmann**. Aquest artista multidisciplinari va ser el creador dels *poemes optofonètics*, que

estaven compostos per vocals i consonants de diferent grandària i tipografia, reduïdes al seu aspecte visual. Seguint en aquesta mateixa zona geogràfica, trobem **Kurt Schwitters**, potser la figura més destacada de la poesia fonètica en tot aquest període. És en els seus primers *collages* i *assemblages* amb materials de deixalla on apareix la paraula **merz**, nom derivat de la mutilació fortuïta de la paraula *kommerz*. *Merz* es convertiria en una revista i en sinònim del nou art multidisciplinari que faria a partir de llavors, lliure de les convencions artístiques tradicionals, i que donaria nom als seus poemes, la seva revista, el seu teatre i les seves construccions escultóricoarquitectòniques (*Merzbau*). Ell mateix definiria aquest procés artístic com una conseqüència del moment històric en el qual li havia tocat viure: «La Gran Guerra ha acabat, en certa manera el món està en ruïnes, així doncs, en recullo els fragments, construeixo una nova realitat.»

La seva obra més destacada quant al material que aquí ens interessa és *Ursonate* (1922-1927), coneguda també com *Sonata in Urlauten* («sonata en sons primitius»), una de les aportacions més grans a la poesia fonètica de tots els temps. Aquesta peça es compon de quatre moviments, seguint la construcció en forma de sonata: una introducció, un final i, en setè lloc, una improvisació en el quart moviment. Gràcies a la seva experimentació prèvia amb el *collage*, Schwitters és capaç de combinar consonants i vocals de manera molt heterogènia, com si es tractés de diferents materials físics: oracions completes de periòdics, cartells, catàlegs, converses, etc.

Schwitters, K. (1922-1927). *Ursonate*. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=6x7e2i0kmqm>>.

La gènesi de l'obra està en el poema cartell *Fmsbw* (1918) de Raoul Hausmann, del qual Schwitters pren la primera línia de l'obra («Fmsbwetäzäu») per a crear una espècie de retrat sonor de Raoul Hausmann. **Schwitters recull els sons trets del seu context funcional per organitzar-los en forma d'estructura musical tradicional.**

A *Mi sonata en sonidos primitivos. Explicación de los signos*, Schwitters fa importants aclariments a l'obra. Les **vocals** han d'interpretar-se segons la pronunciació en llengua alemanya; una vocal sempre és curta, dues vocals es perllonguen en el temps excepte si són diferents... L'explicació de les **consonants** rep una particular atenció per part de Schwitters, que n'anomena totes les particularitats. Un altre aspecte que cal tenir en compte és la nova grafia que recolza la interpretació, integrada per línies i nombres que fan més clar els temps de durada. Diu l'autor:

«Com en qualsevol lectura, cal donar mostra d'imaginació, si es vol llegir adequadament. El mateix lector ha de treballar seriosament si realment vol aprendre a llegir. El treball afavoreix encara més la receptivitat de qui llegeix que l'examen o fins i tot la crítica mecànica. Solament aquell qui ho va comprendre tot té dret a la crítica. És millor escoltar aquesta sonata que llegir-la.»

Reflexió

Veiem aquí l'al·lusió al primitivisme que hem puntualitzat anteriorment.

5. El lletrisme

Si seguim aquest viatge fonètic pel temps arribem als anys quaranta, en què neix un moviment específicament enfocat a la poesia d'avantguarda, el **lletrisme**. El lletrisme és l'herència dels moviments pels quals hem navegat fins ara: el futurisme tant italià com rus i el dadaisme, i recull tota l'experimentació sonora treballada fins al moment. El seu creador, el poeta romanès **Isidore Isou**, va ser qui el 1945 va publicar el manifest en què va propugnar un nou tipus de poesia atenta solament al valor sonor de les paraules, i no al seu significat (fet al qual ja s'havia apuntat en els moviments anteriors). Aquest manifest va començar a circular al seu país natal i posteriorment va arribar a París, on el lletrisme va viure el seu desenvolupament més gran. Un dels interessos principals dels participants d'aquest moviment continuava sent apropar la poesia a la música i evidenciar-ne el valor sonor; així, els seus autors creaven construccions sonores en les quals solament es prenia en compte el valor estètic de les paraules, les síl·labes o fins i tot les onomatopeies sense valor imitatiu.

Així, el lletrisme considerava l'aspecte **visual i plàstic de les lletres**, unitats mínimes que componen les paraules, i se centrava en la seva **materialitat**. L'alfabet no importa com a signe lingüístic, sinó que solament importa la seva representació gràfica. Per a Isou, el poema del futur es limitaria al seu aspecte formal i obviaria qualsevol aspecte semàntic dels seus components.

5.1. La poesia fonètica en el context iberoamericà

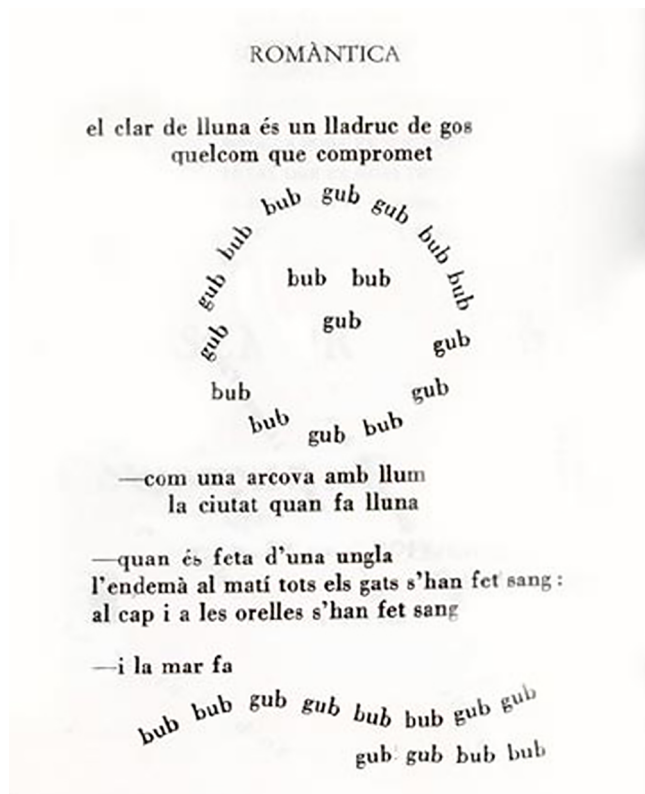
Segurament ens preguntem si va haver-hi autors interessats per la poesia fonètica en el context espanyol i llatinoamericà, i no ens ha d'estranyar que fos així. Quant a l'obertura i experimentació poètica en general, trobem **Vicente Huidobro** (1893-1984), de qui sobretot destaquem la seva aportació a la poesia visual, però que també va tenir cert interès per l'aspecte sonor. Heus aquí un fragment del llibre *Altazor* publicat el 1931.

Ai aia aia/ia ia ia aia ui/Tralalí/Lalí lalá/Aruaru/urulario/Lalillá/Rimbibolam lam lam....

A Catalunya, **Salvat-Papasseit** va fer alguns poemes fonètics en la línia de les paraules en llibertat futuristes, en què s'expressava amb la tipografia i les onomatopeies, com el poema *Romàntica*, de 1925. En aquest poema dibuixa una lluna plena semblant a la d'Huidobro en el poema *Paisaje* (la lluna en què tu et mires), però amb el so del lladruc d'un gos. També va publicar *Poemes en Ondes Hertzianes* el 1919, amb il·lustracions vibracionistes de **Torres García** i un retrat també vibracionista de **Barradas**.

El lletrisme...

pren el nom de la paraula *llettra* que un grup de joves, pertanyents a una mateixa generació nascuda en el període d'entreguerres, va voler utilitzar independentment de les paraules, que consideraven assassinades per la propaganda, quelcom semblat al que vèiem en els inicis del dadà a Zuric.

Figura 4. Joan Salvat-Papasseit, *Romàntica* (1925)

Font: <<https://www.escriptors.cat/autors/salvatpapasseit/comentaris-dobra-joan-salvat-papasseit-i->>.

6. La capacitat tècnica d'enregistrar la veu

Al voltant de 1950, una època en la qual els aparells electrònics començaven a estar en auge, la invenció i popularització d'aparells com el magnetòfon, que oferien noves formes amb les quals enregistrar el so, van suposar un nou impuls a la poesia fonètica. **L'artista Henri Chopin va passar llavors a parlar de «poesia sonora»** (i és aquí quan sorgeix veritablement aquest concepte) **per referir-se a qualsevol poema pensat per ser enregistrat amb un magnetòfon.** Aquesta nova tecnologia els permetia incorporar als seus poemes qualsevol so que gravessin en el seu entorn. Cal pensar que en aquesta època Pierre Schaeffer ja estava escrivint el llibre *Traité des objets musicaux* («tractat dels objectes musicals»), que publicà l'any 1966.

Reflexió

Chopin sempre va afirmar que la poesia sonora tenia la finalitat essencial de mostrar amb tota la seva riquesa els recursos lingüístics mitjançant un **instrument** únic però polivalent, la **boca**, «aquesta subtil caixa de ressonància capaç de reproduir, mitjançant el fonema i la paraula, diversos sons simultanis».

Per a Henri Chopin la seva èmfasi en el so és un recordatori que el llenguatge deriva tant de les tradicions orals com de la literatura clàssica, de la relació d'equilibri entre l'ordre i el caos, i que el seu origen està en les mateixes fonts del llenguatge.

Començàvem a la primera pàgina d'aquest text citant Dick Higgins, personatge que va pertànyer al grup **Fluxus**, un dels moviments d'avantguarda més experimentals del segle XX, sobretot quant a la música i l'art d'acció. Format per artistes que provenien de diferents disciplines i de països que creuaven el planeta, no era rar que algun d'ells explorés sobre poesia sonora, i més si es té en compte que la majoria dels seus components eren músics. Dick Higgins escrigué sobre poesia sonora en un text anomenat *Los orígenes de la poesía sonora, de la armonía imitativa a la glosolalia*, que val la pena llegir.

Higgins, D. *Los orígenes de la poesía sonora, de la armonía imitativa a la glosolalia*. Disponible a: <<http://www.altamiracave.com/dickh.htm>>.

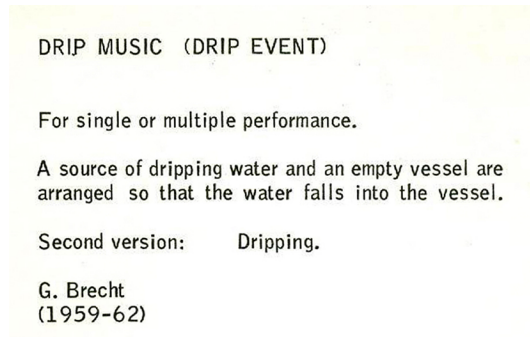
Seguint dins del grup Fluxus parlem ara dels **Event Scores**, partitures d'esdeveniment, la majoria d'elles creades per **George Brecht**, tot i que altres artistes, com **Yoko Ono**, també en generen. No podem parlar estrictament dels Event Scores com a peces de poesia fonètica, però els volem destacar per l'al·lusió a l'esdeveniment sonor que es fa des del llenguatge. Es tracta de poemes en què també es conjuga llenguatge i so. Analitzem, per exemple, el poema següent, *Drip Music* de Brecht:

«There is perhaps nothing that is not musical. There's no moment in life that's not musical... All instruments, musical or not, become instruments.»

(No hi ha res que no sigui musical. No hi ha cap moment a la vida que no sigui musical... Tots els instruments, musicals o no, es converteixen en instruments.)

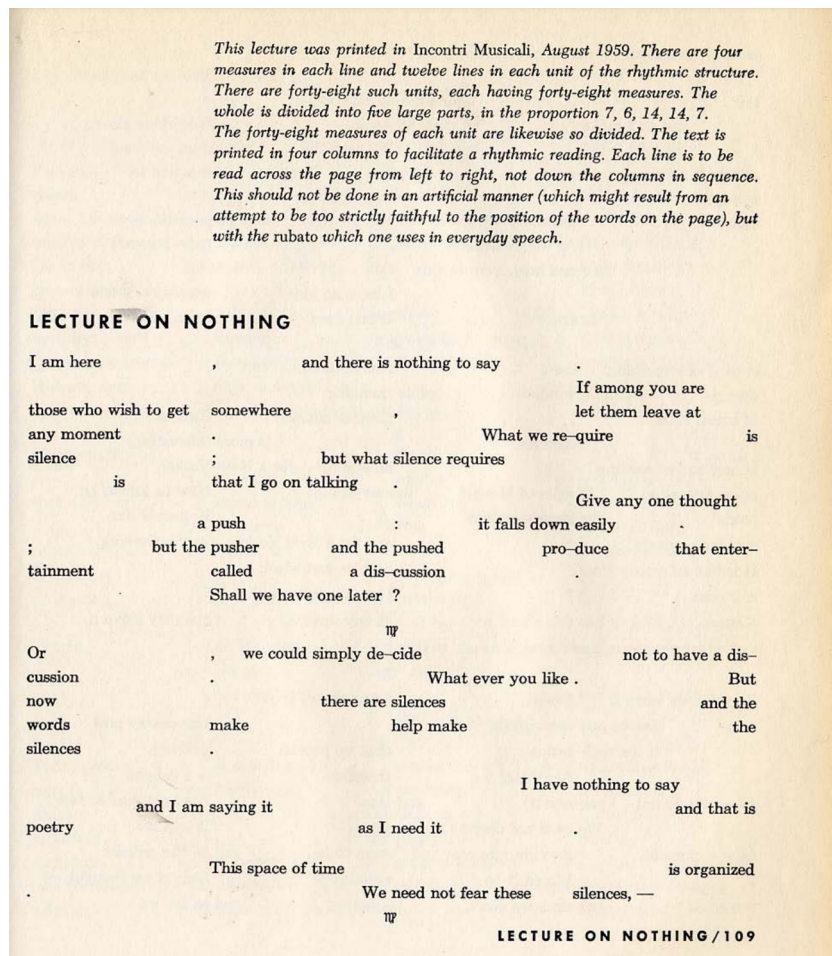
En llegir aquest text, ens costa molt desvincular-lo del seu so. Quan llegim que l'aigua que degota cau en un gerro buit, associem ràpidament el text a la imatge visual i el so d'aquesta acció.

Figura 5. George Brecht, *Drip Music (DripEvent)* (1959-1962)



Font: <<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/brechtgeorge/4/407.html>>

Veiem aquí la clara herència del pare del moviment Fluxus, John Cage, en qui no entrarem en profunditat, però de qui sí destacarem les seves peces *Lecture on Nothing* i *Lecture on Something*, en les quals hi ha un clar interès de mescla entre el text, el soroll, el que és musical i el que és performàtic. Cage prepara dues conferències a mode de partitura per a ser llegides amb una fluïdesa determinada, tot i que sempre de manera orgànica. Importen **la musicalitat del text, les cadències de les frases i, sobretot, els espais entre una frase i una altra**, que, com en la seva obra *4'33*, esperen a estar plenes de soroll ambiental fortuït.

Figura 6. John Cage, *Lecture on Nothing* (1959)

Font: <<https://seanstorm.files.wordpress.com/2012/09/john-cage-lecture-on-nothing.pdf>>.

7. La poesia fonètica i sonora en el context contemporani

Reprenem el tema de la *performance*, el text i allò sonor des de la seva exploració més vocal i física, com ja deia Chopin «aquesta subtil caixa de ressonància capaç de reproduir, mitjançant el fonema i la paraula, diversos sons simultanis». Parlem ara de *performance* vocal de la mà de **Joan La Barbara, Jaap Blonk i Meredith Monk**.

El treball creatiu primerenc de **Joan La Barbara** (a principis i mitjans dels anys setanta) se centra en la **recerca i l'experimentació dels sons vocals** com a matèria primera sonora, incloses obres en les quals explora diversitat de timbres en un sol to, tècniques de respiració circular, i multifònics o cant coral. A mitjans de la dècada dels setanta, va començar a crear composicions més estructurades, algunes de les quals inclouen sons electrònics i sons vocals editats en capes. Joan La Barbara és la veu femenina a la qual gairebé tots els compositors de la música minimal han acudit quan han necessitat algú que entengués i experimentés el so en consonància amb la música que componien. Trobem la seva veu en la majoria de peces del principi de les carreres de Philip Glass i Steve Reich, per exemple. A *Sesame Street*, *Singing Alphabet*, Joan La Barbara interpreta fonèticament totes les lletres de l'abecedari amb multitud de formes vocals.

Sesame Street. Singing Alphabet. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=y819U6jBDog>>.

A Joan La Barbara se li atribueix l'avanç d'un nou vocabulari de sons vocals, que inclou trinats, murmuris, plors, sospirs, tons inhalats i multifònics (en què es canten dos tons o més simultàniament).

Un altre dels referents vius que comença la seva exploració en la dècada dels setanta és l'holandès **Jaap Blonk**. Una de les seves màximes influències va ser la *Ursonate* de Kurt Schwitters, que va escoltar per primera vegada el 1979, i que es va convertir en una de les peces pilar del seu repertori. Les seves composicions i interpretacions són exemples de poesia sonora, en què fa ús de paraules i fragments fonètics, així com de clics, xiulades i altres manipulacions vocals. Veiem en Blonk una clara herència de la tradició de la poesia fonètica en la seva austeritat escènica i l'ús dels fonemes. Encara que en algun dels seus treballs utilitza aparells electrònics, el seu treball es caracteritza majoritàriament per un tractament de la veu bastant cru, una exploració de tot el seu cos entorn de la sonoritat d'aquest aparell, juntament amb la improvisació i un toc d'humor.

L'obra de la compositora i cantant **Meredith Monk** sempre ha desafiat la categorització. Al llarg d'una carrera professional que va començar l'any 1964, no solament ha experimentat en una àmplia varietat de camps, inclòs el cinema,

la instal·lació i el treball específic de cada lloc, així com la música i la dansa, sinó que amb freqüència també ha obert nous camins. En particular, ha estat pionera en el que avui es denomina interpretació interdisciplinària i tècnica vocal estesa.

Meredith Monk va néixer a Nova York el 1942 i a principis de la dècada de 1960 va començar a explorar la veu com un instrument multifacètic, aprofitant la seva capacitat per a crear nous sons i explorar maneres i vocalitzacions sense paraules. Posteriorment va compondre i va interpretar moltes peces en solitari per a veu i veu/teclat no acompanyats. L'any 1968 Monk va fundar The House, una companyia dedicada a la interpretació interdisciplinària, i una dècada més tard va crear Meredith Monk & Vocal Ensemble, per ampliar la seva gamma de textures i formes musicals. En aquest fragment de *Quarry*, realitzada el 1977, podem apreciar la seva extraordinària tècnica vocal, que ens sorprèn per la seva precisió i canvis de registre.

Monk, M. *Quarry*. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=p9zzriHLerc>>.

7.1. Pràctiques en el context espanyol

Seguim el recorregut i arribem a terres catalanes de la mà d'Eduard Escoffet, un dels màxims representants de la **poesia sonora** actual a escala nacional. Eduard Escoffet (Barcelona, 1979) és poeta i agitador cultural, i basa el seu treball en l'oralitat i l'acció. Ha practicat diversos vessants de la **poesia (visual, escrita, oral, instal·lació, performance)**, sempre amb esperit de recerca. En els últims anys s'ha centrat en el treball oral i sonor que en alguns moments ha explorat amb la companyia de músics com Bradien, amb qui va treure el disc *POLS* el 2012. Actualment continua col·laborant amb un dels components de la banda, amb qui ha format el duo Barba Corsini, on la veu i els poemes d'Escoffet són treballats al costat dels sintetitzadors i vents de Pope, que doten la veu d'una companyia que emfatitza encara més la seva **posada en escena** i el seu **aire experimental**. Escoffet va dirigir el Festival Internacional de Polipoesia Proposta, al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (2000-2004) i dirigeix Barcelona Poesia (Festival Internacional de Poesia de Barcelona).

Mantenint-nos en referents propers, destaquen a Barcelona **Accidents Polipoètics**, grup fundat el 1991 per **Xavier Theros** i **Rafael Metlikovez**, de qui hem pogut gaudir en directe fins fa ben poc. El seu gran potencial **performatiu** i alhora d'aire **polític** no deixava indiferent quant a la seva poesia i la seva manera de recitar. El treball d'Accidents destaca sobretot pel duo que el compon, amb un treball vocal doblegat que juga amb **el cànon, els temps de la parla, el to i la cacofonia**.

En l'àmbit espanyol hi ha un duo que encara continua en actiu i que té similituds amb el treball dels esmentats anteriorment, parlem de **Los Torreznos**. Bevent d'un art objectual crític, juguen amb **el fonema, la paraula i la performance** com pocs fan. Ells mateixos es defineixen com «un duo d'exploració

en l'àmbit de l'art d'acció». Dalt l'escenari, amb vestit i amb elements escassos, **qüestionen l'ús de la paraula** omplint els seus discursos de filosofia, metallenguatge i fenomenologia. Una de les seves peces més interpretades és *La cultura*, en la qual qüestionen i desgasten aquesta mateixa paraula mitjançant la seva repetició mentre duen a terme accions que l'acompanyen. «La cultura és el territori pel qual ens movem. Es tracta de l'intent de construcció d'una espècie de conferència sobre la cultura, en què ella mateixa és el reflex d'algunes posicions principals sobre aquest tema», diuen Los Torreznos d'aquesta obra a la seva pàgina web.

Sense entretenir-nos més, acabem destacant el treball vocal i corporal de **Laia Estruch** (Barcelona, 1981). Des de l'inici de la seva carrera artística, Estruch fa una exploració **fonètica i vocal de l'ús del seu aparell i cos**. En les seves últimes obres, *Moat I-II-III*, Laia explora mitjançant la pràctica escènica experimental tres tipus diferents d'estructures de pati d'esbarjo que s'activen a través d'una exploració relacionada amb les paraules, la veu, la melodia i el cos. Aquests parcs infantils funcionen com a partitures, escenes i instruments transmissibles. Podríem estendre aquest text unes quantes pàgines més per parlar de referents actuals que treballen entorn de la veu i la *performance* a l'estat espanyol, com és el cas de **Jaume Ferrete**, **Ariadna Guiteras**, **Clàudia Pagès**, **Marc O'Callaghan**, **Xavi Rodríguez Martín** o **Laura Llaneli**, els enllaços a les pàgines web dels quals trobareu més endavant.

Figura 7. Laia Estruch, *MOAT I* (1959)



Font: <<http://laiaestruch.com/moat-2/moat-i/>>.

Fins aquí aquest recorregut per la paraula més enllà del significat mateix, que ens ha ocupat des de l'any 1909 fins al moment actual. Més d'un segle d'exploració i avanç vocal que segur que continuarà evolucionant cap a llocs que encara desconeixem, ja que la veu i el nostre cos en acció sempre seran la nostra millor eina política.

Bibliografia

- Accidents Polipoètics.** (2012). *Van a por nosotros*. Madrid: Arrebato Libros.
- Bousseur, J. Y.** (2001). «From the Sound Poetry to Music». A: *Homo Sonorus. An International Anthology of Sound Poetry*. Kaliningrad: National Center for Contemporary Art.
- BpNichol; McCaffery, S.** (1978). *Sound Poetry a catalogue*. Toronto: Underwhich Editions [en línia]. <https://monoskop.org/images/f/f0/mccaffery_steve_bpnichol_ed_s_sound_poetry_a_catalogue.pdf>.
- Cage, J.** (2007). *Silencio*. Madrid: Ediciones Ardora.
- Cage, J.** (2012). *Para los Pájaros*. C.A. Mèxic: Monte Ávila Editores.
- Camacho, L.** (2006). «La radio y las artes». A: *Caminos del arte sonoro*. Mèxic: Radio Educación.
- FLUXUS I FLUXUSFILMS** (2002). *Catálogo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: MNCARS.
- Letailleur, F.** (2011). «Letrismos Situacionistas, 1946-1968». *Revista Carta* (núm. 2). Madrid: Museo Reina Sofía.
- Higgins, D.** (1990). «Los orígenes de la poesía sonora: de la armonía imitativa a la glosolalia» [en línia]. *La Taverne di Auerbach* (núm. 5/8, Alatri, pàg. 74-82). <<http://www.altamiracave.com/dickh.htm>>.
- Huidobro, V.** (1931). *Altazor*[en línia]. <<https://www.biblioteca.org.ar/libros/8851.pdf>>.
- Marinetti, F. T.** (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal.
- Merz Mail.** *De la poesía fonética a la poesía sonora (Vanguardias históricas del siglo XX)* [en línia]. <[https://www.academia.edu/4668729/de_la_poesia_fonética_a_la_poesia_sonora](https://www.academia.edu/4668729/de_la_poesia_fonetica_a_la_poesia_sonora)>.
- Rasula, J.** (2016). *El cambio radical del siglo XX*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Sarmiento García, J. A.; Schwitters, K.** (2001). *Poesía fonética (monografías)*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Scholz, C.** (2001). «A historical survey of german sound poetry». A: *Homo Sonorus. An International Anthology of Sound Poetry*. Kaliningrad: National Center for Contemporary Art.
- Schwitters, K.** (1922). *Ursonate* [en línia]. <<http://www.merzmail.net/ursonatepdf.pdf>>.
- Schwitters, K.** (1927). *Mi sonata en sonidos primitivos. Explicación de los signos* [en línia]. <<http://www.merzmail.net/ivan2ursonate.htm>>.
- Enllaços d'interès**
- Joan La Barbara: <<http://www.joanlabarbara.com/>>.
- Jaap Blonk: <<http://www.jaapblonk.com/>>.
- Meredith Monk: <<https://www.meredithmonk.org/>>.
- Eduard Escoffet: <<http://propost.org/escoffet/?lang=es>>.
- Laia Estruch: <<http://laiaestruch.com/>>.
- Jaume Ferrer: <<http://jaumeferrer.net/>>.
- Laura Llanelli: <<http://laurallanelli.com/>>.
- Claudia Pagès: <<http://www.claudiapages.com/>>.
- Xavi Rodríguez Martín: <<http://www.xavirodriguezmartin.com/>>.
- Marco Callaghan: <<http://marcocallaghan.com/>>.
- Accidents polipoètics: <<http://blogdeaccidentspolipoetics.blogspot.com/>>.

Los Torreznos: <<http://lostorreznos.es/>>.