
Poesía Fonética y Acción

PID_00269690

Laura Llaneli

**Laura Llanelli**

Cursó estudios musicales y la diplomatura de Diseño Gráfico. Es licenciada en Bellas Artes y ha realizado el máster de Arte sonoro de la Universidad de Barcelona. Es miembro de Sueños de Barcelona (MTG-UPF), del colectivo Nenazas y del grupo de música Pradera. Es, a su vez, editora del blog de arte sonoro de Hangar, tutora en Metàfora-Studio Arts Programs y profesora de Historia del Arte en la Casa de la Cultura de Sant Cugat. Entre sus premios destacan Art for Change 2019, Premio Miquel Casablanca 2018, Premio Encerrado 2017 y Barcelona Producció 2014.

El encargo y la creación de este recurso de aprendizaje UOC han sido coordinados por la profesora: Irma Vilà Òdena

Primera edición: febrero 2020

Autoría: Laura Llanelli

Licencia CC BY-NC-ND de esta edición, FUOC, 2020

Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona

Realización editorial: FUOC



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia Creative Commons de tipo Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0. Se puede copiar, distribuir y transmitir la obra públicamente siempre que se cite el autor y la fuente (Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no se haga un uso comercial y ni obra derivada de la misma. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción	5
1. Definición	7
2. Antecedentes: el caso de Gertrude Stein	8
3. El futurismo	10
3.1. El futurismo italiano	10
3.2. El futurismo ruso	12
4. El dadaísmo	14
5. El letrismo	18
5.1. Poesía fonética en el contexto iberoamericano	18
6. La capacidad técnica de registrar la voz	20
7. La poesía fonética y sonora en el contexto contemporáneo ...	23
7.1. Prácticas en el contexto español	24
Bibliografía	27

Introducción

El título¹ que aquí nos atañe se muestra *a priori* de manera muy amplia para abordarlo. En cuanto a la voz, si nos refiriésemos solo a un estudio de esta, podríamos hablar de la voz a nivel físico, la voz de una generación, la voz masculina o femenina... del mismo modo, si quisiésemos hablar solo de *performance* podríamos abordar el término como **cualquier puesta en directo**, tomando su definición estricta del inglés *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).

Definición de Oxford English Dictionary.

Según esto, la palabra *performance* se refiere a cualquier tipo de **acción en vivo**, ya sea artística o no, como por ejemplo un mitin, una actuación de teatro, de circo... significado que cambia ligeramente si hablamos de la palabra *performance* tomada por el arte para describir una serie de acciones que empiezan a surgir durante los años sesenta del siglo pasado. Para empezar a acotar el tema, pensemos a dónde nos llevan estas dos palabras juntas: *voz* y *performance*. En realidad, cuando tenemos una conversación corriente con un amigo en un bar, eso podría ser también *voz* y *performance*. Entonces, ¿qué es lo que nos interesa tratar aquí?

Hay un momento dentro del campo de la **poesía**, más relacionada a manifestaciones artísticas, en que **la palabra va cogiendo cada vez un sentido más sonoro**, y es aquí cuando nos empezamos a acercar a nuestro lugar de interés. Cuando esta palabra, que se sigue trabajando en muchos casos de la mano de poetas, empieza a dejar atrás la importancia de su significado para dar paso a ese sentido más sonoro y performático, hechos que tienen lugar con las **primeras vanguardias del siglo XX**.

Nos referiremos a partir de ahora a **poesía fonética o poesía sonora**. Aunque un amplio estudio de la poesía fonética nos lleva a culturas anteriores al siglo XX, como los juegos silábicos, distorsiones léxicas en diversos folclores, juegos de susurros o canciones infantiles, consideramos a la poesía fonética como un fenómeno del siglo XX, ligado en sus inicios al **futurismo ruso e italiano, el dadaísmo y Merz**.

Nos centraremos aquí sobre todo en las vanguardias históricas de principios del siglo, y dejaremos hablar a aquellos que según nuestro criterio son los que la definieron en su origen y crearon los primeros poemas fonéticos. Junto

⁽¹⁾Todos los enlaces de este módulo fueron consultados el 15/08/2019

Reflexión

El término poesía sonora como tal no surge hasta los años 50 de la mano de **Henri Chopin**. Aun así, podemos aplicarlo a las primeras vanguardias del siglo XX.

a esta poesía sonora, poesía fonética o polipoesía llamada en algunos casos, iremos definiendo también estos inicios de la *performance* o el arte de acción, que la poesía fonética lleva implícita en su realización en vivo.

1. Definición

Pero ¿cómo podemos definir qué es poesía sonora? La **poesía sonora** la podríamos definir como aquella poesía que:

- **evita usar la palabra como mero vehículo del significado y**
- **en la cual la composición del poema o texto fonético está estructurada en sonidos que requieren una realización acústica.**

Es decir, en la poesía sonora el sonido que produce cada sílaba, vocal o consonante al ser pronunciada es más importante que cualquier significado del poema en sí.

Como apuntaba **Dick Higgins**:

«la poesía sonora es una forma intermedial paralela a la poesía visual (...) Si 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. En la poesía sonora el sonido genera el sentido a través de sus propios modelos y de las referencias que tales modelos tienen con nuestra experiencia.»

El auge de la poesía fonética que vamos a tratar se da, no de manera casual, en paralelo a la experimentación sonora y la apertura musical del siglo XX. Este es un siglo que llama la atención, sobre todo por la voluntad de los artistas de probar cosas nuevas sin parar, cuestionando las maneras de hacer definidas y válidas hasta el momento. ¿Dónde está el límite para definir a la música como música, a la pintura como pintura y a la poesía como poesía?

La poesía sonora...

se diferenciaría de la poesía declamada o recitada tradicional por la introducción de técnicas fonéticas, ruidos y sobre todo por su carácter experimental.

Bibliografía

Definición extraída del artículo "De la poesía Fonética a la poesía sonora" de **Merz Mail**.

2. Antecedentes: el caso de Gertrude Stein

El primer movimiento propio de vanguardia que empieza con una apuesta arriesgada en cuanto a lo que podemos empezar a definir como poesía fonética es el futurismo italiano. Sin embargo, antes del futurismo vamos a mencionar la aportación de la poeta asociada al cubismo (primer movimiento de vanguardia 1907-1914), **Gertrude Stein** (1874-1946). En principio, no se considera al cubismo como un movimiento artístico que explore dentro de la poesía fonética, aunque sí dentro de la poesía visual, donde destacamos los caligramas de Apollinaire. Pensemos que a finales del xix ya se había generado un movimiento poético de mucha importancia y aportación, el simbolismo. Movimiento que abarcó otras artes como la pintura pero que tiene su origen en la poesía.

Gertrude Stein, amiga de **Hemingway**, admiradora de **Cézanne** y coleccionista de arte, relaciona su manera de escribir con la **múltiple perspectiva del cubismo, combinando las palabras como módulos que modifican su significado**. Si visitamos la historia de la poesía sonora, a Stein no se la reconoce como una referente o pionera, ni siquiera podemos hablar de ningún elemento performático en su caso, pero hay que destacar la sonoridad percusiva y rítmica en muchos de los poemas que escribió. He aquí un ejemplo, un fragmento 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 se tiene constancia de grabaciones recitadas de estos poemas en la época contemporánea a Stein, pero haciendo un gran salto en el tiempo, recientemente la poeta madrileña **María Salgado** ha trabajado en la recuperación de su figura, repensando fragmentos y dándoles nuevos significados y sonoridades.

Grabaciones recitadas de María Salgado. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ki6km45iDww>>.

En esta interpretación realizada por Salgado podemos escuchar cómo la sonoridad en Stein se manifiesta en primer plano pese a no ser una poesía propiamente fonética o que puramente se centre más en el sonido que en el significado, ya que, como vemos, el significado es sumamente importante.

3. El futurismo

3.1. El futurismo italiano

Ahora sí, después de esta puntualización, entramos de pleno en el primer movimiento de vanguardia que realmente explora la poesía declamatoria en su sonoridad a la vez que investiga en la apertura musical relacionada con el ruido, el **futurismo italiano**. El futurismo es un movimiento artístico de las primeras vanguardias surgido en Italia de la mano de **Filippo Tommaso Marinetti**, quien publica en 1909 el *Manifiesto futurista*. El manifiesto proclama el rechazo total al pasado y a la tradición, defendiendo un arte anticlasicista orientado al futuro, una rotura total para un nuevo comienzo que responda a las técnicas modernas y a la sociedad de las grandes ciudades. En cuanto a la **poesía**, lo que pretendía el futurismo era acabar con la imagen del poeta romántico convencional y contraponer una **acción dinámica y un espectáculo visual y fonético**, una **explosión sintáctica en un campo dinámico de fuerzas tipográficas y sonoras**.

Marinetti escribió *Palabras en libertad* un texto de 1913 en el que proclamaba un nuevo uso de los códigos del lenguaje para construir un hombre nuevo. En este texto manifiesto, Marinetti considera que el verso libre es anticuado y proclama que las **palabras necesitan desprenderse de la sintaxis y de la estructura gramatical**:

«Hoy en día no queremos que el ánimo lírico coloque las palabras de acuerdo con la sintaxis, antes de hacerlas sonar de acuerdo con la respiración que nosotros escojamos. Así, hoy la palabra es libre. Además, de nuestra intoxicación lírica debería cambiar libremente la forma de las palabras, ya sea al acortarlas o extenderlas, ya sea al reforzar sus puntos medios o finales, ya sea al incrementar o reducir el número de vocales y consonantes. Como resultado obtendremos una nueva ortografía a la cual yo llamo la libre expresión. Dicha modificación instintiva de las palabras proviene de una inclinación natural por la onomatopeya. No es ningún problema si la palabra modificada se vuelve ambigua; en el mejor de los casos se fundirá con los acordes onomatopéyicos o con lo más puro de los ruidos y nos permitirá alcanzar muy pronto el acorde psíquico que imita los sonidos, la expresión del sonido y, al mismo tiempo, la emoción o la idea pura y abstracta».

En esta cita están prefigurados los elementos de la poesía sonora:

- una nueva concepción de la sintaxis
- la superación de la palabra como la unidad mínima de significación sustituida ahora por el fonema
- la libertad expresiva como norma
- la superación de la aparente ambigüedad de la palabra por medio de la polisemia
- la representación onomatopéyica del ruido como realidad concreta.

Lectura complementaria:

Marinetti, F. T. *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (11 de mayo de 1912)

Se puede encontrar traducido al castellano como capítulo aquí:

<http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/bel-fordm/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>

Paralelamente y dentro del mismo movimiento, **Luigi Russolo** desarrolla el manifiesto *El arte de los ruidos* (*L'Arte dei rumori*, 1916) en el que considera que el oído humano se ha acostumbrado a la **velocidad, la energía y el ruido del paisaje urbano e industrial**. Por ello propone un número de conclusiones acerca de cómo las tecnologías podrán permitir a los músicos futuristas «sustituir la limitada variedad de timbres que una orquesta procesa hoy por una infinita variedad de timbres que se encuentran en los ruidos, reproducidos con los mecanismos apropiados». Oímos cómo la poesía de Marinetti está impregnada de estos «rumori» en el uso alargado y repetido de las consonantes y vocales que imitan los sonidos de motores como en *Zang Tumb Tumb*. Poema fonético que basa su sonido en *El bombardeo de Adrianópolis*.

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

Pero *Zang Tumb Tumb* es también una partitura, un poema visual en el cual el espacio se ordena para que las palabras fluyan a través de la página como líneas de soldados que esperan la orden de ataque, mientras que las onomatopeyas capturan los sonidos de la batalla, desde los disparos y explosiones de la artillería hasta el tableteo de las ametralladoras.

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



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

Dentro del movimiento futurista, aunque de forma menos conocida, destacamos el poema *La Macchina Tipográfica* del pintor **Giacomo Balla**. En este poema doce personas actuaban delante de un telón con la palabra *tipográfica* y se movían de forma acompasada. Vemos que en el futurismo tanto **las aportaciones poéticas como sonoras van acompañadas de una acción determinada, un directo**. En este período aún no podemos hablar de *performance* como tal, ya que el término *performance* dentro del mundo del arte surge posteriormente, pero aquí ya empezamos a vislumbrar acciones precursoras. Cuando Marinetti declama sus poemas a modo de mitin político, está llevando el arte a

Otros poemas

Destacamos de Marinetti también estos otros poemas: *Después de la batalla del Marne, el general Joffre inspecciona el frente*, o *Batalla en nueve cotas del monte Altissimo*, ambos pertenecientes al ciclo de la Primera Guerra Mundial.

la calle, posicionándolo en lo **efímero y vivencial**. No es que no podamos leer e interpretar los poemas de Marinetti en su parte gráfica, e incluso escuchar las grabaciones que existen, pero sabemos que esto no va a equipararse a la experiencia intensa de vivirlo en el momento.

3.2. El futurismo ruso

Siguiendo con el futurismo, pero esta vez en otro lugar geográfico como es Rusia, hablaremos de la aportación a la poesía fonética por parte de los partidarios de este movimiento artístico.

Los **futuristas rusos** del grupo Hylaea inventaron el concepto «**zaum**». **Aleksei Kruchenykh** 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, la organización de la lengua alrededor de su propia sustancia fónica**. «Una lengua detrás de la lengua» que hace aparecer planos jamás percibidos, el nivel fundamental del sonido. La palabra *zaum* se compone del prefijo ruso *за* «beyond, behind» y sustantivo *ум* «themind, nous» y ha sido traducido como «transreason», «transration» o «beyonsense».

El uso de *zaum* alcanzó su nivel máximo entre 1916 y 1920 durante la Primera Guerra Mundial. En este tiempo, el zaumismo se arraigó como un movimiento principalmente involucrado en las artes visuales, la literatura, la poesía, la teoría del arte, el teatro y el diseño gráfico. Vemos aquí cómo no es casualidad que, en momentos paralelos de la historia, la acción y la poesía se estén modificando hacia un lugar común de exploración, hacia una cierta **abstracción**. El futurismo ruso reconocía su deuda con el **lenguaje popular y el folclore**, la poesía como forma de volver a la tierra, en su sentido más **primitivo**, con la utilización de palabras acortadas, híbridos léxicos, neologismos y fragmentaciones. Aquí un ejemplo de lenguaje *zaum* de Kruchenykh:

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

Algunos futuristas componían sus poemas sin adjetivos, adverbios, verbos o signos de puntuación, utilizaban un collage de sustantivos que evocaban una sucesión continua de imágenes, hasta llegar a la base más primitiva del idioma, **la onomatopeya y el ruido**. A partir del manifiesto futurista de 1912 con el título de *Bofetada al gusto del público*, se empezaron a realizar exposiciones y debates públicos, concentrándose toda la *troupe* de poetas futuristas en el «Café del perro callejero» de San Petersburgo.

Como unión entre poesía fonética y acción, destacamos la ópera *Victoria bajo el sol*, estrenada en 1913, que narraba cómo unos «futuros campesinos» conquistaban el sol. En la obra había dos personajes con un papel especial, el terror, que cantaba solo con vocales y el aviador, que cantaba con consonantes. Una gran apuesta fonética.

4. El dadaísmo

Siguiendo en la franja de las primeras vanguardias nos adentramos en la exploración poética, sonora y performática del **dadaísmo** (Suiza, 1916). Conviniendo en paralelo a los dos movimientos anteriores pero surgido unos años más tarde, el dadaísmo se configura durante los años de la Primera Guerra Mundial sin verse del todo afectado por ella al tener sede en una ciudad de un país neutral como es Suiza. Lo que más nos interesa de este movimiento es sobre todo los eventos que tenían lugar en el famoso **Cabaret Voltaire**, donde se ofrecían recitales de poesía y música en un ambiente rodeado de pancartas, objetos manipulados, fotomontajes, frases aisladas y palabras sin sentido, cuya intención era la provocación. El mismo nombre del lugar indica el interés por el evento, por lo **efímero**, por aquel tipo de arte que huye de las convenciones del mercado y se niega al arte mismo. Es por eso por lo que aquí se dará uno de los grandes saltos a la poesía fonética y a la *performance*. La principal aportación del dadaísmo al arte moderno es **la puesta en cuestión del arte mismo**.

Durante ese período todas las conversaciones estaban contaminadas por el nacionalismo y las palabras, con ese corsé, reducían al mínimo su significado. La propuesta de **Hugo Ball** y **Emmy Hennings**, que más tarde sería redondeada por artistas como **Tristan Tzara** y **Hans Arp**, era la reacción contra ese absorbente nacionalismo que ellos combatían desde el **cosmopolitismo** que ofrecía su Cabaret, donde se presentaban espectáculos enloquecidos en todas las lenguas, se interpretaban piezas musicales articuladas con gritos y aullidos, o se presentaban *sketches* delirantes que el público despedía arrojando a los actores toda clase de objetos. Pero también había números en los que se leían textos sesudos, largos cuentos en ruso o poemas fonéticos para contrarrestar esa poesía académica creada para los especialistas, «para la lente de un coleccionista en lugar de para los oídos de personas vivas» como ellos mismos afirmaban.

Hugo Ball inventó la **antipoesía** con sus «**versos sin palabras**» o «**poemas de sonidos**». Quizá su poema fonético más importante sea *Karawane*, el cual salía a interpretar en el Cabaret Voltaire vestido con un traje geométrico, en el cual destaca la capa y el gorro en forma de tubo. Estamos hablando de una **puesta en escena**, de un Cabaret, por tanto, todos los elementos pasan a ser importantes: la disposición en el escenario, la iluminación, la proyección de la voz y el sonido. Lo que ofrece Ball a su público del Cabaret Voltaire no es solo la interpretación de un poema fonético, sino su **cuerpo en directo interpretándolo**. De alguna manera este tipo de **lenguaje anterior a la palabra** se incorpora en la poesía, y lo vemos reflejado en los poemas de Ball. En este sentido, la poesía fonética **supondrá tanto la destrucción del lenguaje como su salvación**, pues en su renuncia al significado, la voz encuentra una tierra libre donde cantar.

El Dadaísmo como estilo

Por definición, no existe una obra dadá, no hay un estilo en el que se reconozcan sus obras, lo que permitió que poetas y artistas de diferentes tendencias pudieran participar y explorar sin prejuicios.

Primitivismo

Vemos en *Karawane* la influencia de los experimentos de los futuristas italianos y el rechazo del uso de la palabra de manera radical, llevado al interior y al primitivismo. Durante estas primeras vanguardias hubo un auge del «primitivismo africano» tanto en escultura como en pintura, recordemos a las *Señoritas de Avignon* de **Picasso** y sus máscaras.

«En estos poemas fonéticos renunciamos totalmente al lenguaje, del cual se ha abusado y el cual ha corrompido el periodismo. Debemos regresar a la alquimia más interna de la palabra, hasta debemos rechazar la palabra misma, para mantener en la poesía su último y más sagrado refugio. Debemos rechazar la escritura de segunda mano: o sea, aceptar las palabras [...] que no son de invención reciente».

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



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

Como ya había anunciado Marinetti en su *Parole en Libertá*, **Hugo Ball también ansía la liberación de la palabra**. Otro ejemplo es su poema *Gadji beri bimba, grandridi*, escrito en 1916, que no hace referencia a ningún lenguaje conocido y se construye a partir de secuencias sonoras con base a repeticiones y variaciones.

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 hoouo
 gadjama rhinozerossola hopsamen
 bluku terullala blaulala loouo

zinzim urullala zinzim urullala zinzim zanzibar zinzalla zam
 elifantolim brussala bulomen brussala bulomen tromtata
 velo da bang bang affalo purzamai affalo purzamai lengado tor
 gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata pimpalo ögrögööö
 viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malouo

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

Pero este movimiento y espíritu dadá pronto se expandió a otros países como Alemania, siendo aquí donde encontramos al austríaco afincado en Berlín, **Raoul Hausmann**. Este artista multidisciplinar fue el creador de los *poemas*

optofonéticos, que estaban compuestos por vocales y consonantes de diferente tamaño y tipografía, reducidos a su aspecto visual. Siguiendo en esta misma zona geográfica encontramos a **Kurt Schwitters**, quizá la figura más destacada de la poesía fonética en todo este periodo. Es en sus primeros colajes y *assemblages* con materiales de desecho donde aparece la palabra **merz**, nombre derivado de la mutilación fortuita de la palabra *kommerz*. *Merz* se convertiría en una revista y en sinónimo del nuevo arte multidisciplinar que realizaría a partir de entonces, libre de las convenciones artísticas tradicionales y que daría nombre a sus poemas, su revista, su teatro y sus construcciones esculto-arquitectónicas (*Merzbau*). Él mismo definiría este proceso artístico como consecuencia del momento histórico en el que le había tocado vivir: «La Gran Guerra ha terminado, en cierto modo el mundo está en ruinas, así pues, recojo sus fragmentos, construyo una nueva realidad».

Su obra más destacada en cuanto al material que aquí nos interesa es la *Ursonate* (1922-1927), conocida también como *Sonata in Urlauten* (Sonata en sonidos primitivos). Una de las mayores aportaciones a la poesía fonética de todos los tiempos. Esta pieza se compone de cuatro movimientos siguiendo la construcción en forma de la sonata: una introducción, un final y, en séptimo lugar, una improvisación en el cuarto movimiento. Gracias a su experimentación previa con el colaje, Schwitters es capaz de combinar consonantes y vocales de manera muy heterogénea como si de diferentes materiales físicos se tratase: oraciones completas de periódicos, carteles, catálogos, conversaciones, etc.

Schwitters, K. (1922-1927). *Ursonate*. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM>>.

La génesis de la obra está en el poema-cartel *Fmsbw* (1918) de Raoul Hausmann, del cual Schwitters toma la primera línea de la obra (*Fmsbwetäzäu*) para crear una especie de retrato sonoro de Raoul Hausmann. **Schwitters recoge los sonidos sacados de su contexto funcional para organizarlos en forma de estructura musical tradicional.**

En *Mi sonata en sonidos primitivos. Explicación de los signos*, Schwitters realiza importantes aclaraciones a la obra. Las **vocales** deben interpretarse según la pronunciación en lengua alemana, una vocal siempre es corta, dos vocales se prolongan en el tiempo excepto si son diferentes... La explicación de las **consonantes** recibe una particular atención por parte de Schwitters, nombrando todas sus particularidades. Otro aspecto a tomar en cuenta es la nueva grafía que apoya a la interpretación, integrada por líneas y números que hacen más claro los tiempos de duración. Dice el autor:

«Como en cualquier lectura, hay que dar muestra de imaginación, si se quiere leer adecuadamente. El propio lector debe trabajar seriamente si quiere realmente aprender a leer. El trabajo favorece aún más la receptividad del que lee que el examen o incluso la crítica mecánica. Solo aquel que lo comprendió todo tiene derecho a la crítica. Es mejor escuchar esta sonata que leerla».

Reflexión

Vemos aquí la alusión al primitivismo que puntualizamos anteriormente.

5. El letrismo

Sigamos este viaje fonético por el tiempo llegando ya hacia los años cuarenta, donde nace un movimiento específicamente enfocado a la poesía de vanguardia, el **letrismo**. El letrismo es la herencia de los movimientos por los cuales hemos navegado hasta ahora: el futurismo tanto italiano como ruso y el dadaísmo, recogiendo toda la experimentación sonora trabajada hasta el momento. Su creador, el poeta rumano **Isidore Isou**, fue quien publicó el manifiesto en 1945 en el cual propugnó un nuevo tipo de poesía atenta solo al valor sonoro de las palabras, que no a su significado (hecho al que ya se ha apuntado en los movimientos anteriores). Este manifiesto comenzó a circular en su país natal para posteriormente llegar a París, donde el letrismo vería su mayor desarrollo. Uno de los intereses principales de los participantes de este movimiento seguía siendo acercar la poesía a la música evidenciando su valor sonoro, así, sus autores creaban construcciones sonoras en las que solo el valor estético de las palabras, las sílabas o incluso las onomatopeyas sin valor imitativo eran tomadas en cuenta.

Así, el letrismo consideraba el **aspecto visual y plástico de las letras**, unidades mínimas que componen las palabras, centrándose en su **materialidad**. El alfabeto no importa como signo lingüístico, sino que solo importa su representación gráfica. Para Isou, el poema del futuro se limitaría a su aspecto formal, obviando cualquier aspecto semántico de sus componentes.

5.1. Poesía fonética en el contexto iberoamericano

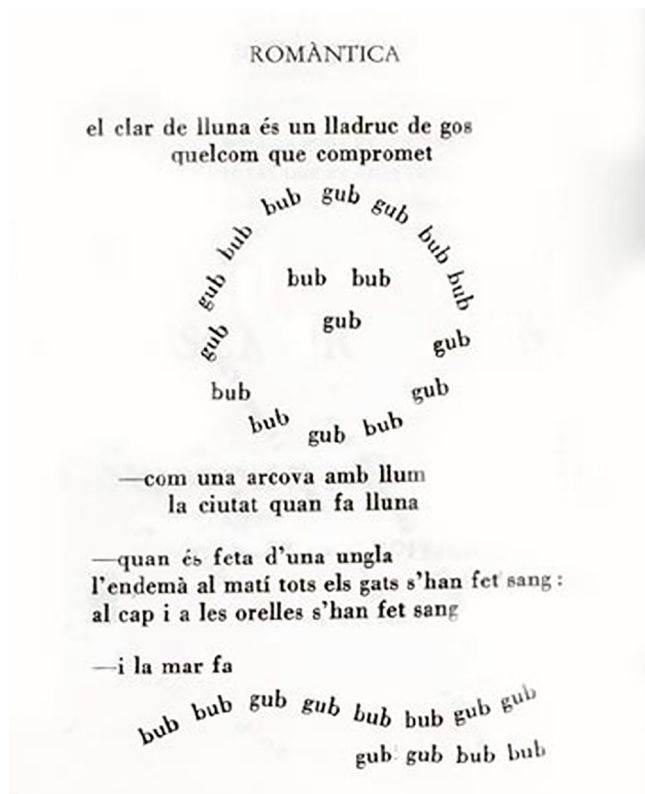
Nos debemos de estar preguntando si hubo autores interesados por la poesía fonética en el contexto español y latinoamericano, y no nos debe extrañar que así fuese. En cuanto a la apertura y experimentación poética a nivel general, encontramos a **Vicente Huidobro** (1893-1984) de quien sobre todo destacamos su aportación a la poesía visual, pero que también tuvo cierto interés por lo sonoro. He aquí un fragmento del libro *Altazor* publicado en 1931.

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

En Cataluña, **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 *Romàntica* de 1925. En este poema dibuja una luna llena parecida a la de Huidobro en el poema *Paisaje* (la luna en la que tú te miras), pero con el sonido del ladrido de un perro. También publicó *Poemes en Ondes Hertzianes* en 1919 con ilustraciones vibracionistas de **Torres García** y un retrato también vibracionista de **Barradas**.

El letrismo...

toma su nombre de la palabra *letra* que un grupo de jóvenes, pertenecientes a una misma generación nacida en el período de entreguerras, quiso utilizar independientemente de las palabras, que consideraban asesinadas por la propaganda, algo parecido a lo que veíamos en los inicios del dadá en Zurich.

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

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

6. La capacidad técnica de registrar la voz

Alrededor de 1950, una época en la que los aparatos electrónicos empezaban a estar en auge, la invención y popularización de aparatos como el magnetófono, que ofrecían nuevas formas con las que grabar el sonido, supuso un nuevo impulso a la poesía fonética. **El artista Henri Chopin pasó entonces a hablar de «poesía sonora»** (siendo aquí cuando surge verdaderamente este concepto), **refiriéndose a cualquier poema pensado para ser registrado con un magnetófono.** Esta nueva tecnología les permitía incorporar a sus poemas cualquier sonido que grabaran en su entorno. Pensemos que en esta época Pierre Schaeffer ya estaba escribiendo su libro *Tratado de los objetos musicales*, que publicará en el año 1966.

Reflexión

Chopin siempre afirmó que la poesía sonora tenía la finalidad esencial de mostrar con toda su riqueza los recursos lingüísticos mediante un **instrumento** único pero polivalente, la **boca**, «esa sutil caja de resonancia capaz de reproducir, mediante el fonema y la palabra, varios sonidos simultáneos».

Para Henri Chopin su énfasis en el sonido es un recordatorio de que el lenguaje deriva tanto de las tradiciones orales como de la literatura clásica, de la relación de equilibrio entre el orden y el caos y que su origen está en las propias fuentes del lenguaje.

Empezábamos en la primera página de este texto citando a Dick Higgins, personaje que perteneció al grupo **Fluxus**, uno de los movimientos de vanguardia más experimentales del siglo XX, sobre todo en cuanto a la música y el arte de acción. Formado por artistas que provenían de diferentes disciplinas y de países que cruzaban el planeta, no era raro que alguno de ellos explorase sobre poesía sonora, además teniendo a la mayoría de sus componentes músicos. Dick Higgins escribe sobre poesía sonora en un texto llamado «Los orígenes de la poesía sonora, de la armonía imitativa a la glosolalia», al cual vale la pena echarle una lectura.

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

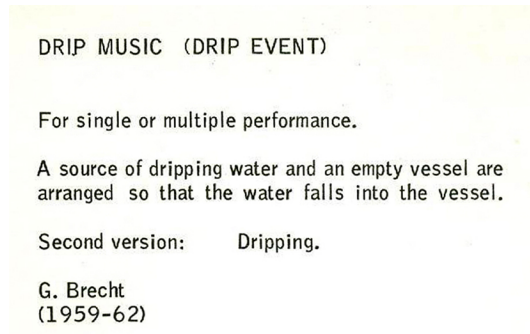
Siguiendo dentro del grupo Fluxus hablaremos ahora de los **Event Scores**, partituras de evento, creadas en su mayoría por **George Brecht**, aunque otros artistas como **Yoko Ono** también las generan. No podemos hablar estrictamente de los Event Scores como piezas de poesía fonética, pero los queremos destacar por la alusión al evento sonoro que se hace desde el lenguaje. Unos poemas en los que también se aúna lenguaje y sonido. Analicemos por ejemplo el siguiente poema, *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».²

⁽²⁾«No hay nada que no sea musical. No hay momento en la vida que no sea musical... Todos los instrumentos, musicales o no, se convierten en instrumentos».

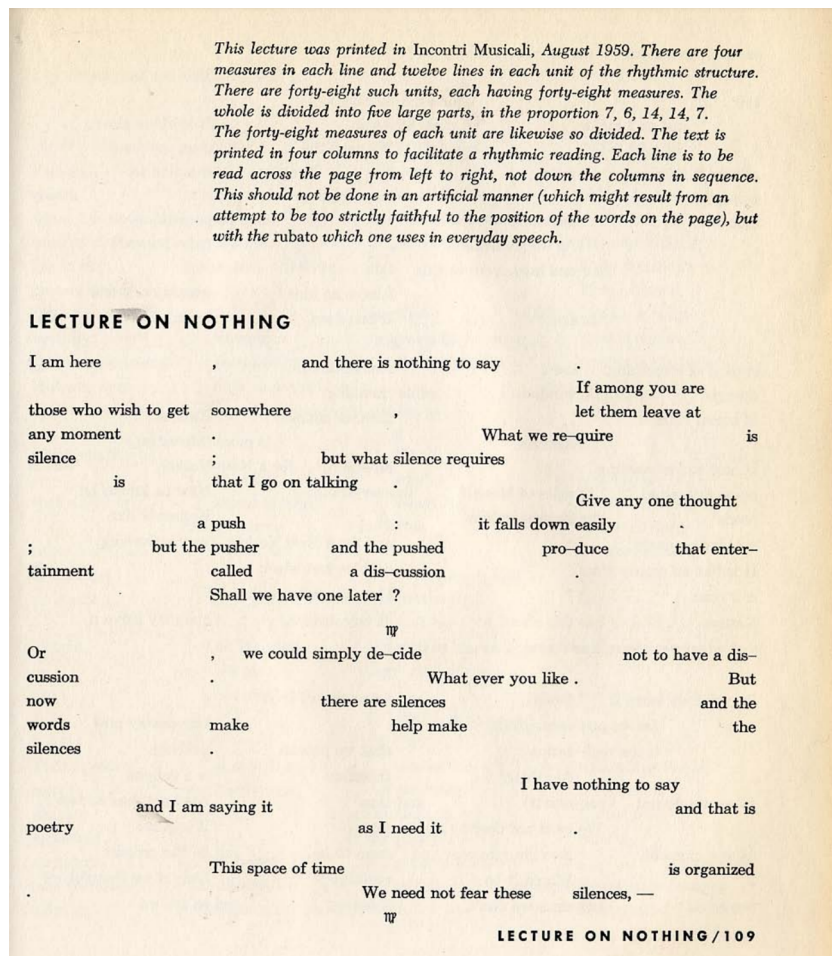
Este es un texto que al leerlo nos cuesta mucho desvincularlo de su sonido. Cuando leemos que el agua que gotea cae en un jarrón vacío, asociamos rápidamente el texto como la imagen visual y el sonido de esa acción.

Figura 5. George Brecht, *Drip Music (DripEvent)* (1959-62).



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

Vemos aquí la clara herencia **del padre del movimiento Fluxus, John Cage**, en quien no vamos a entrar en profundidad pero sí destacar sus piezas *Lecture on Nothing* y *Lecture on Something*, en las cuales hay un claro interés de mezcla entre el texto, el ruido, lo musical y lo performático. Cage prepara dos conferencias a modo de partitura para ser leídas con una fluidez determinada, aunque siempre de manera orgánica. Importa **la musicalidad del texto, las cadencias de las frases y sobre todo, los espacios entre una frase y otra**, que como en su 4'33, esperan a estar llenas de ruido ambiente fortuito.

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

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

7. La poesía fonética y sonora en el contexto contemporáneo

Retomemos el tema de la *performance*, el texto y lo sonoro desde su exploración más vocal y física, como ya decía Chopin «esa sutil caja de resonancia capaz de reproducir, mediante el fonema y la palabra, varios sonidos simultáneos». Hablemos ahora de *performance* vocal de la mano de **Joan La Barbara**, **Jaap Blonk** y **Meredith Monk**.

El trabajo creativo temprano de **Joan La Barbara** (a principios y mediados de los setenta) se centra en la **investigación y la experimentación de los sonidos vocales** como materia prima sonora, incluyendo obras en las que explora diversidad de timbres en un solo tono, técnicas de respiración circular, y multifónicos o canto coral. A mediados de la década de los setenta, comenzó a crear composiciones más estructuradas, algunas de las cuales incluye sonidos electrónicos y sonidos vocales editados en capas. Joan la Barbara es la voz femenina a la que casi todos los compositores de la música minimal han acudido cuando han necesitado de alguien que entendiese y experimentase el sonido acorde a la música que ellos estaban componiendo. Encontramos su voz en la mayoría de piezas del principio de las carreras de **Philip Glass** y **Steve Reich**, por ejemplo. En *Sesame Street*, *Singing Alphabet*, Joan la Barbara interpreta fonéticamente todas las letras del abecedario con multitud de formas vocales.

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

A Joan la Barbara se le atribuye el avance de un nuevo vocabulario de sonidos vocales, incluyendo trinos, susurros, llantos, suspiros, tonos inhalados y multifónicos (cantando dos o más tonos simultáneamente).

Otro de los referentes vivos que empieza su exploración en la década de los setenta es el holandés **Jaap Blonk**. Una de sus máximas influencias fue la *Ursonte* de Kurt Schwitters, que escuchó por primera vez en 1979, volviéndose esta una de las piezas pilar de su repertorio. Sus composiciones e interpretaciones son ejemplos de poesía sonora, haciendo uso de palabras y fragmentos fonéticos, así como de clics, silbidos y otras manipulaciones vocales. Vemos en Blonk una clara herencia de la tradición de la poesía fonética en su austeridad escénica y el uso de los fonemas. Aunque en alguno de sus trabajos hace uso de aparatos electrónicos, su trabajo se caracteriza en mayor parte por un tratamiento de la voz bastante crudo, una exploración de todo su cuerpo en torno a la sonoridad de este aparato, junto con la improvisación y un toque de humor.

La obra de la compositora y cantante **Meredith Monk** siempre ha desafiado la categorización. A lo largo de una carrera profesional que comenzó en 1964, no solo ha experimentado en una amplia variedad de campos, incluyendo el cine, la instalación y el trabajo específico de cada lugar, así como la música y la danza, sino que con frecuencia también ha abierto nuevos caminos. En particular, ha sido pionera en lo que hoy se denomina interpretación interdisciplinaria y técnica vocal extendida.

Meredith Monk nació en Nueva York en 1942 y a principios de la década de 1960 comenzó a explorar la voz como un instrumento multifacético, aprovechando su capacidad para crear nuevos sonidos, explorar modos y vocalizaciones sin palabras. Posteriormente compuso e interpretó muchas piezas en solitario para voz y voz/teclado no acompañados. En 1968 Monk fundó The House, una compañía dedicada a la interpretación interdisciplinaria, y una década más tarde creó Meredith Monk & Vocal Ensemble para ampliar su gama de texturas y formas musicales. En este fragmento de *Quarry* realizada en 1977 podemos apreciar su extraordinaria técnica vocal, que nos sorprende por su precisión y cambios de registro.

Monk, M. *Quarry*. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=p9zzrIHLerc>>.

7.1. Prácticas en el contexto español

Sigamos el recorrido llegando a tierras catalanas de la mano de **Eduard Escoffet**, uno de los máximos representantes de la **poesía sonora** actual a nivel nacional. Eduard Escoffet (Barcelona, 1979) es poeta y agitador cultural y basa su trabajo en la oralidad y la acción. Ha practicado diversas vertientes de la **poesía (visual, escrita, oral, instalación, performance)**, siempre con un espíritu de investigación. En los últimos años se ha centrado en el trabajo oral y sonoro que en momentos ha explorado con la compañía de músicos como **Bradien**, con quien saca el disco POLS en (2012). Colabora con uno de los componentes de la banda, con quien ha formado el dúo **Barba Corsini**, donde la voz y los poemas de Escoffet son trabajados junto a los sintetizadores y vientos de Pope, dotando a la voz de una compañía que enfatiza aún más su **puesta en escena** y su **aire experimental**. Escoffet dirigió el Festival Internacional de Polipoesía Proposta, en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (2000-2004) y dirige Barcelona Poesía (Festival Internacional de Poesía de Barcelona).

Manteniéndonos en referentes cercanos, destacan en Barcelona **Accidents polipoètics**, grupo fundado en 1991 por **Xavier Theros** y **Rafael Metlikovez** de los cuales hemos podido disfrutar en directo hasta hace muy poco. Su gran potencial **performativo** y a la vez de **aire político** no dejaban indiferentes en cuanto a su poesía y su manera de recitar. El trabajo de Accidents destaca sobre todo por el dúo que lo compone. El trabajo vocal doblado jugando con el **canon, los tiempos del habla, el tono y la cacofonía**.

A nivel español tenemos a un dúo que aún sigue en activo y que tiene similitudes con el trabajo de los citados anteriormente, hablamos de **Los Torreznos**. Estos, bebiendo de un arte objetual crítico, juegan con el **fonema, la palabra y la performance** como pocos lo hacen. Ellos mismos se definen como «un dúo de exploración en el ámbito del arte de acción». Vestidos de traje en el escenario, con elementos escasos, **cuestionan el uso de la palabra** llenando sus discursos de filosofía, metalenguaje y fenomenología. Una de sus piezas más interpretadas es «La cultura», en la que cuestionan y desgastan esta misma palabra con el uso de su repetición mientras realizan acciones que la acompañan. «La cultura es el territorio por el que nos movemos. Se trata del intento de construcción de una especie de conferencia acerca de la cultura, siendo ella misma el reflejo de algunas posiciones principales al respecto.» Dicen los Torreznos acerca de esta obra en su página web.

Sin más distracción finalizaremos destacando el trabajo vocal y corporal de **Laia Estruch** (Barcelona, 1981). Estruch lleva desde el inicio de su carrera artística haciendo exploración **fonética y vocal del uso de su aparato y cuerpo**. En sus últimas obras, *Moat I-II-III*, Laia explora mediante la práctica escénica experimental tres tipos diferentes de estructuras de patio de recreo que se activan a través de una exploración relacionada con las palabras, la voz, la melodía y el cuerpo. Estos parques infantiles funcionan como partituras, escenas e instrumentos transitables. Podríamos extender este texto unas cuantas páginas más para hablar de referentes actuales que trabajan en torno a la voz y la *performance* en el estado español, como es el caso de **Jaume Ferrer, Ariadna Guiteras, Clàudia Pagès, Marc O'Callaghan, Xavi Rodríguez Martín o Laura Llanelli**, cuyos enlaces a páginas web dejamos más abajo.

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



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

Y hasta aquí este recorrido por la palabra más allá del significado mismo, que nos ha ocupado desde 1909 hasta nuestro momento actual. Más de un siglo de exploración y avance vocal que seguro que va a seguir evolucionando a lugares que aún desconocemos, ya que la voz y nuestro cuerpo en acción siempre van a ser nuestra mejor herramienta política.

Bibliografía

Accidents Polipoètics. (2012). *Van a por nosotros*. Madrid: Arrebato Libros.

Bousseur, J. Y. (2001). «From the Sound Poetry to Music». En: *Homo Sonorus. An International Anthology of Sound Poetry*. Kaliningrad: National Center for Contemporary Art.

Cage, J. (2007). *Silencio*. Madrid: Ediciones Ardora.

Cage, J. (2012). *Para los Pájaros*. C.A. México: Monte Ávila Editores.

Camacho, L. (2006). «La radio y las artes». En: *Caminos del arte sonoro*. México: Radio Educación.

FLUXUS Y FLUXUSFILMS. (2002). *Catálogo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: MNCARS.

Higgins, D. (1990). «Los Orígenes de la Poesía Sonora: De la armonía imitativa a la glosolalia» [en línea]. *La Taverne di Auerbach* (núm. 5/8, Alatri, págs. 74-82). [en línea] <<http://www.altamiracave.com/dickh.htm>>.

Huidobro, V. (1931). *Altazor*. [en línea] <<https://www.biblioteca.org.ar/libros/8851.pdf>>.

Letailleur, F. (2011). «Letrismos Situacionistas, 1946-1968». *Revista Carta* (núm. 2). Madrid: Museo Reina Sofía.

Marinetti, F. T. (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal.

Marinetti, F. T. *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (11 de mayo de 1912) [en línea] <http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/belfordm/materias/corrientes_y_movimientos_literarios_contemporaneos/textos_de%20lectura/Marinetti%20Filippo%20-%20El%20Futurismo.pdf> y <https://monoskop.org/images/9/92/Marinetti_FT_Manifiestos_y_textos_futuristas.pdf>.

Merz Mail. *De la poesía fonética a la poesía sonora. (Vanguardias históricas del siglo XX)*. [en línea] <https://www.academia.edu/4668729/De_la_poesía_fonética_a_la_poesía_sonora>.

Nichol, B. P.; McCaffery, S. (1978). *Sound Poetry a catalogue*. Toronto: Underwhich Editions. [en línea] <https://monoskop.org/images/f/f0/McCaffery_Steve_bpNichol_ed_Sound_Poetry_A_Catalogue.pdf>.

Rasula, J. (2016). *El Cambio radical del siglo XX*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Sarmiento García, J. A. y Schwitters, K. (2001). *Poesía fonética (monografías)*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Scholz, C. (2001). «A historical survey of German sound poetry». En: *Homo Sonorus. An International Anthology of Sound Poetry*. Kaliningrad: National Center for Contemporary Art.

Schwitters, K. (1922). *Ursonate* [en línea] <<http://www.merzmail.net/ursonatepdf.pdf>> y <<https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM>>.

Schwitters, K. (1927). *Mi sonata en sonidos primitivos. Explicación de los signos* [en línea] <<http://www.merzmail.net/ivan2ursonate.htm>>.

Enlaces de interés:

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 Ferrerete: <<http://jaumeferrerete.net/>>.

Laura Llaneli: <<http://laurallaneli.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/>>.