

DEL FRAGMENTO, LA REPETICIÓN, EL RITMO, LA PERMUTACIÓN, LA ALEATORIEDAD Y LA INDETERMINACIÓN EN LA POESÍA FONÉTICA Y SONORA*

Bartolomé Ferrando**
Universidad Politécnica de Valencia

RESUMEN

Este texto tiene la voluntad de analizar, desmenuzar y exponer los elementos o factores más relevantes que, desde hace treinta años, he utilizado en el proceso de creación de mi poesía fonética y sonora. He intentado separarlos, diferenciarlos y ahondar en cada uno de ellos, no sólo para darme cuenta de la motivación y la intensidad que ocultaban y facilitarme así el descubrimiento de otros senderos creativos, sino también, y sobre todo, para buscar ciertos rasgos o matices con los que el lector se pueda identificar, y de este modo estimular su práctica creativa personal. Para ello parto de la creencia de que el desarrollo de la práctica artística, sea individual o colectiva, está motivada y provocada no sólo por el producto acabado, sino también por la teoría que subyace a éste, la cual, en ocasiones, no se hace visible.

PALABRAS CLAVE: sonoro, concreto, matérico, surrealista, interactivo

SUMMARY

«On Fragments, Repetition, Rhythm, Permutation, Randomness and Vagueness in Phonetic and Sonorous Poetry». This text aims to analyse, to examine minutely and exhibit the most relevant elements and factors, which, for the last thirty years, I have used in the creation process of my phonetic and sonorous poetry. I have tried to separate them, differentiate them and go into each in depth, not only to discover the motivation and the intensity hidden within them and help find new creative paths, but also to search for certain characteristics or details that the reader can identify with, thereby stimulating his/her own personal creative practice. I take as my starting point the belief that the development of artistic practice, whether individual or collective, is motivated and caused not only by the finished product, but by theory that underlies it, and that this is sometimes not visible.

KEY WORDS: Sonorous, Concrete, Materialistic, Surrealistic, Interactive.

Empecé a hacer poesía sonora hace ya tiempo, cuando descubrí la riqueza de lo fragmentario. Cuando me di cuenta de que un tozo de imagen, un residuo de escritura o un sonido cualquiera aislado y separado del resto, era tan intenso como la totalidad de la que se había desprendido. Lo intuí cuando, siendo estudiante, tuve ocasión de leer *Pez soluble*, aquel escrito surrealista de André Breton publicado en París en 1924. Pero lo descubrí en 1973 en una exposición de poesía concreta y visual, que había organizado el Goethe Institut 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 éstas. 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 en darles el nombre de poesía fonética. Me refiero con ello a las construcciones de Marinetti, Balla, Depero, Hausmann, Schwitters, Ball, Van Doesburg y tantos otros, que crearon la base sobre la que se construirían otros modos de hacer, sobre todo en Europa y América. En mi caso, de entre estos autores mencionados, destacaría tanto la influencia de Ball y de Schwitters, como de Paul Scheerbarth, de quien recitaré un fragmento de la composición *Ich liebe dich*, publicada ya en 1897.

Kikakoku!
 Ekoralaps!
 Wiso kollipanda opolösa
 Ipasatta ih fûo
 Kikakoku proklinthe petêh
 Nikifili mopa léxio intipaschi benakaffro-propsa
 pi! Propsa pi!
 Jasollu nosaréssa flipsei
 Aukaratto passakrussar kikakoku
 Nupsa pusch?
 Kikakoku burulu?
 Futupukke-propsa pi
 Jassollu...

Probablemente lo fragmentario sea más real que aquello otro que llamamos continuo. *El fragmento es un discontinuo*¹ que habita en el cuerpo ilusorio de lo que denominamos continuidad. Y cabe afirmar que nuestra propia vida no es más que un collage ininterrumpido de fragmentos, de fallas, de cambios de dirección, de

^{*} Fecha de entrega de la versión corregida 20/11/2007.

^{**} Profesor titular de Performance. Departamento de Pintura de la Universidad Politécnica de Valencia. Camí de Vera s/n., 47071, Valencia. E-mail: bartferrando@yahoo.es.

¹ BARTHES, Roland, *Le grain de la voix*. Éditions du Seuil, París, 1981, p. 198.

inversiones, de giros, de partículas deshilachadas y a la deriva, que tienen su inicio y su fin en su propio territorio. El fragmento, más que afirmar, promete decir algo que va más allá de su propia afirmación, pero no lo dice: lo articula, lo esboza y lo mantiene abierto e inacabado, *mostrando sus aristas cortantes*². Pero todo fragmento brilla por sí mismo y mantiene su propia realidad independiente al dominio del todo; enarbola una realidad que crece más intensa y más viva que aquella otra, articulada y construida con hilvanes y engarces, que probablemente consideramos más cercana o más próxima a nuestra propia experiencia. Sin embargo, habitualmente, dejamos de lado lo fragmentario, tal vez por considerarlo inconsistente o inacabado, cuando es precisamente ese corte, ese abismo sobre el que descansa, ese hueco en el que se mantiene envuelto, lo que le confiere mayor intensidad. *La grandeza* —dice Barthes— *de la obra fragmentaria, no es la de la ruina o de la promesa, sino la del silencio que sigue a toda terminación*³. Por eso, se podría decir que el fragmento vive su propia vida corpuscular, rodeada y desligada del resto de partículas, sin estar sometido a ninguna de ellas ni a ningún punto de anclaje. Cada cual muestra su propia diferencia a los ojos de otro, y se resiste a ser asimilado a la totalidad del conjunto. La obra fragmentaria, pues, está construida desde la dispersión y emite su habla desde una pluralidad de voces independientes, organizadas a partir 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 grupos de voz no clasificables ni catalogables, y provistos cada cual de su propia intensidad y de su propio ritmo.

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

tohuwabohu

hu

-

bo

-

hu

-

² BLANCHOT, Maurice, *El diálogo inconcluso*. Monte Ávila, Ediciones, Caracas, Venezuela, 1970, p. 482.

³ BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*. Ediciones Paidós, Barcelona y Buenos Aires, 1987, p. 271.

una palabra, además, desajusta el sentido de ésta, lo disuelve y lo deshace. Se produce de este 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, allí donde la continuidad ha desaparecido. *Lo que es repetido* —nos dice Barthes— *es necesariamente discontinuo*⁴. Discontinuidad que está presente y construye, como decía antes, nuestra propia experiencia y nuestra propia vida. La discontinuidad y la repetición invaden nuestros actos, nuestros gestos, y también, como apuntaba Michaux, nuestro propio pensamiento. *La repetición* —nos dice— *es uno de los principios que rigen los movimientos de la mente*⁵.

Y así, en base a la fragmentación y a la repetición hice esta pieza cuyo comienzo suena del modo siguiente...

nacn cecn

nacn cecn fic fec

nacn cecn

nacn cecn fic fec

nacn cecn

nacn cecn fic fec liiiii

nacn cecn

nacn cecn fic fec liiiii laaaaa lac

nacn cecn

nacn cecn rrrrrra fic fec liiiii laaaaa lac

nacn cecn

nacn cecn rrrrrra fic fec liiiii laaaaa luuuuuu lac

nacn cecn

nacn cecn rrrrrra reeee fic fec liiiii luliiiiii laaaaa luuuuuu lac

nacn cecn

nacn cecn ncn cecn nac

nacn cecn

nacn cecn ncn cecn nac rannnnnnnn!

Pero para el poema fonético que acabo de declamar, así como para cualquier otro poema fonético o sonoro, importa mucho la pulsión rítmica. Todo rit-

⁴ BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*. Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 199.

⁵ MICHAUX, Henri, *Escritos sobre pintura*. Ed. del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 2000, p. 31.





mo, formado por una serie sucesiva de acentos e intensidades, de compr esiones 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 tratara de un islote, está sumergido cualquier fragmento de la pieza. Tal vez sea por ello, por la abundancia de espacios silenciosos que contiene un poema fonético o sonoro, por lo que es esencial la riqueza del ritmo en todos ellos. Pero a más de esto, a pesar de esta afirmación, quisiera recordar y añadir aquí algo que decía Barthes en uno de sus libros más notables: que *sin el ritmo* —comentaba—, *ningún lenguaje sería posible*⁶.

Pero aquí además, en la pieza fonética, los grupos de palabra bailan al ritmo de la respiración del poeta. La poesía oral mantiene una relación estrecha con el ritmo interno del recitante. En ocasiones incluso, todo el cuerpo de éste secundaría 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. Estructuras que, abiertas en unos casos y cerradas en otros, serán consideradas más dinámicas y exitantes, en la medida en que el número de variaciones contenidas se acrecienta, pudiendo abandonar de este modo la inmovilidad y la imposición de la repetición rítmica idéntica.

En opinión de Dewey, *el ritmo de la naturaleza indujo al hombre a poner ritmo en los cambios en los que no aparecía*⁷. El ritmo fonético-gestual que tratamos estaría presumiblemente anclado en el ritmo real natural, e incluso moldeado por éste. El cuerpo del poeta debería tal vez sentirse un continuador del acontecer rítmico de la naturaleza y del animal. La respiración y el gesto de éste quedarían así hilvanados y emparentados con ese otro ritmo, presente en cualquier duración o período de tiempo. Los grupos de voz no vivirían y respirarían alejados del orden aleatorio de lo natural, repleto de asimetrías, aceleraciones y arritmias. De esta manera, el poema sonoro se mostraría vivo.

Pero junto a la defensa de lo fragmentario, de la repetición y del ritmo, presentes en la poesía fonética y sonora que he compuesto, quisiera añadir el apoyo de la permutación, a menudo aplicada en mis piezas. La permutación, como elemento de creación artístico, estuvo presente tanto en algunas composiciones Merz de Kurt Schwitters como en la poesía conceta de Noigandres, de Ferdinand Kriwet y de Franz Mon, o en la poesía sonora de Gerhard Rühm y de Brion Gysin, entre otros. Personalmente, escribí una pieza a finales de los ochenta, bajo la muy probable influencia del *I am that i am* de Brion Gysin. Para ello escogí tres frases hechas, distantes entre sí, e hice una composición basada en la separación y agrupación 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 sentido lingüístico, y sólo en algunos instantes se descomponían y daban lugar a rizos y volutas fonético-sonoras.

⁶ BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, obra citada, p. 220.

⁷ DEWEY, John, *El arte como experiencia*. Fondo de Cultura Económica, México, 1949, p. 132.

De esta manera, y con suficientes dosis de humor, he escogido una parte de mi *Poema permutacional*, que enunciaré así:

con el rabo entre las piernas
 con las piernas entre el rabo
 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
 ...
 la cabra tira al monte ra!
 la cabra tira al siempre ca!
 ti y ca siempre al siempre!
 ti y ca cabra a cabra
 y ellos crían dios y ellos
 con el rabo entre entre
 y ellos juntan ellos y dios
 con el rabo entre con el rabo
 abracamonte monte cabra el rabo entre el rabo
 abracamonte tiracabra el rabo con el rabo con el rabo...

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

La cata pi	la cata rá
La cata pi	la cata rá
La cata pi blé	la cata rá
La cata pi blé	la cata rá
La cata bu blé	la cata rá
La cata blé	la cata narrr
La cata blé	la cata narrr
La cata pi bu blé	la cata narrr
La cata pi bu blé	la cata narrr

Raz	tomari	totablé
Raz	tomari	jotablé
Raz	totari	jotató
Raz	toblerí	jotató
Raz	toblerí	jotatú

Brrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrag

Azrímana
 Azrímana

Azrímanatato	bleka			
Azrímanatato	bleka			
Azrímanatato	azbleka			
Azrímanatato	aztobleka			
Azrímanatato	aztobubleka			
Azrímanatatableka	aztobleka	aztobubleka	buuuuuuuuu	
Azrímanatatableka	aztobleka	aztobubleka	buuuuuuuuuuu	blé!

Pero fue a partir de ese año, del 2002, cuando empecé a interesarme más por la creación de poemas sonoros aleatorios, a fin de ir más allá de la declamación de un texto escrito y predeterminado de forma precisa.

En el ejercicio de lo aleatorio se dispone siempre de ciertos elementos previos, conocidos, determinados de antemano que serán expuestos a una sintaxis abierta, no determinada. El término aleatorio lo acuñó Pierre Boulez, a fin de *describir las operaciones de azar más convenientes*⁸, algo que, en opinión de Cage cabría denominar *azar domesticado*. Pero lo aleatorio estaba ya presente en muchas obras dadaístas y surrealistas, así como en el lenguaje Zaum o transmental de Klebniko v o en las composiciones de pintura-escritura de Henri Michaux. Pero además la aleatoriedad está presente en nuestra percepción, en nuestro pensamiento y en nuestra conciencia. Nietzsche así lo escribió, diciendo que *tenemos una conciencia y una visión subordinada a factores aleatorios*⁹. De igual manera, diríamos que al orden de lo natural no le extraña la noción de aleatoriedad. Por ello podemos afirmar que lo aleatorio convive necesariamente con nuestra propia experiencia. Estamos inmersos en lo aleatorio, aunque habitualmente procuremos domesticarlo y dirigirlo lo más posible con el fin de no sentirnos afectados por aquello que pueda suceder de impredecible o casual. Frente a esto, la exposición y manifestación de un arte aleatorio, invita y emplaza al otro, al receptor a adoptar una posición más abierta perceptivamente, y también, en mi opinión, más creativa, dado que se enfrenta a algo parcialmente impredecible e inaudito, ante lo que dispone de menos códigos fijos de lectura e interpretación.

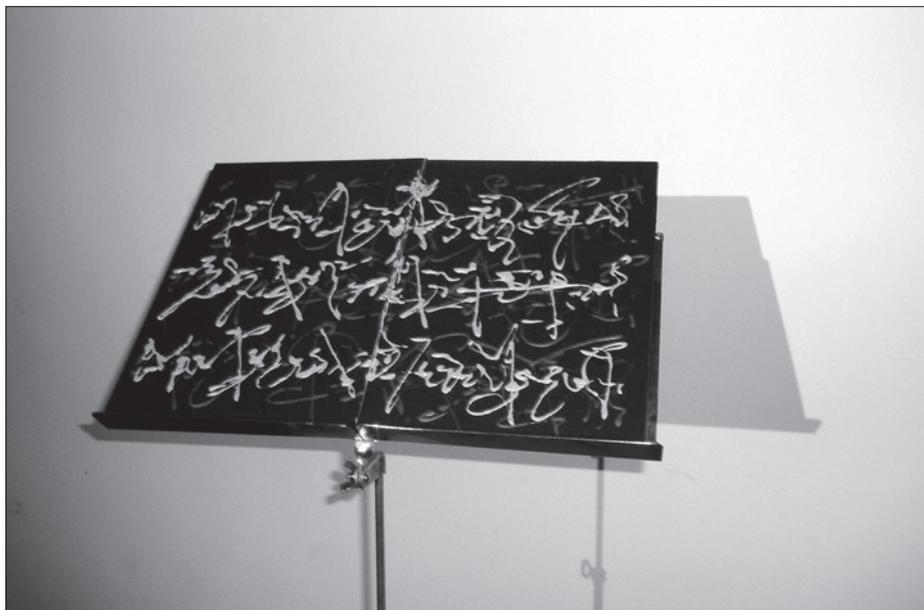
Pero la pieza última que quiero exponer, que me abrió puertas a lo que actualmente estoy haciendo en el terreno de la poesía sonora, estaría emplazada más bien entre la aleatoriedad y la indeterminación. Si en la práctica de lo aleatorio se tiene presente y se conocen los elementos de los que se va a hacer uso, en la indeterminación no están previstos. Ante lo indeterminado, cualquier cosa puede surgir o se puede producir. La obra indeterminada es una forma abierta. La circulación de lo posible es mucho más general que en lo aleatorio, ya que la determinación previa de los elementos en el ejercicio aleatorio limita las intersecciones y encrucijadas. La partitura de la pieza *Gritos*, que quiero presentar, está compuesta de trazos y dibujos de mi propio gesto, superpuesto hasta tres veces, lo que da lugar a diversas trayectorias

⁸ KOSTELANETZ, R., *Conversations avec Cage*. Édit. des Syrtes. Paris, 2000, p. 25.

⁹ DORFLES, G., *Fatti e fattoidi*. Neri Pozza editore. Vicenza, 1997, p. 81.

y líneas de cruce, que si bien constituyen un elemento conocido, me invitan e incitan a hacer un recorrido por lo desconocido, próximo al ejercicio de lo indeterminado. En la indeterminación no hay orden, ni se dispone de un sentido previo. En mi pieza *Gritos*, sí que existe un cierto orden, pero es tan vago e impreciso, que no me obliga a realizar recorridos o trayectorias definidas. El sujeto está presente, pero se aleja y se escapa de sí mismo en dirección a espacios y lugares que no conoce ni ha tenido nunca en cuenta. 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 al menos ese desconocido, situado más allá del sujeto. Y aquí retomaré 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*¹⁰.

Y terminaré aquí con la acción-declamación de mi pieza sonora *Gritos*, que creo, ilustra lo que acabo de comentar.



Pieza sonora *Gritos*, Bartolomé Ferrando.

¹⁰ BEUYS, Joseph, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*. L'Arche Éditeur, Paris, 1988.