

TFG

**EL ANTILENGUAJE COMO
VIOLENCIA POÉTICA**

**Presentado por Manuel López García
Tutor: Bartolomé Ferrando**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2013-2014**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

“Ya no existe el lenguaje, hay que volverlo a inventar”.

Hugo Ball

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El presente proyecto aborda el lenguaje y sus posibilidades rearticulatorias a partir de una línea de trabajo situada entre la performance y el arte sonoro.

Como punto de partida se ha tomado el concepto de *antilenguaje* desarrollado por M.A.K. Halliday y se ha combinado con el estudio de referentes artísticos que reflexionan sobre el lenguaje desde diferentes ámbitos como la poesía experimental, la acción sonora o la música; con el fin de proponer cuatro acciones sonoras basadas en la idea de antilenguaje como forma de violencia no explícita.

Antilenguaje

Poesía fonética

Acción sonora

Lenguaje rearticulado

Signo

Voz

ABSTRACT AND KEYWORDS

The current project deals with language and its rearticulation possibilities from a work approach placed between performance and sound art.

The concept of *antilanguage* developed by M.A.K. Halliday has been taken as a starting point and it has been combined with the study of artistic referents which reflect on language from distinct fields as the experimental poetry, the sound action or music; with the aim of proposing four sound actions based on the idea of antilanguage as a form of non explicit violence.

Antilanguage

Phonetic poetry

Sound action

Sign

Voice

A todo el colectivo de 16,73 metros variables, en especial a Yolanda Benalba, por el apoyo recibido, y sobre todo, porque junto a Bartolomé, han hecho de la pasión por el arte de acción una realidad.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	8
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	9
3. MARCO TEÓRICO.....	11
3.1. EL CONCEPTO DE ANTILENGUAJE DESARROLLADO POR HALLIDAY.....	11
3.2. SOBRE LA POESÍA FONÉTICA: EL ANTILENGUAJE Y LA TRADICIÓN ORAL.....	13
3.3. PROCESOS DE DESEMANTIZACIÓN DEL SIGNO: HACIA LOS LENGUAJES INVENTADOS.....	13
3.3.1. <i>Marinetti: Parole in libertà y la Declamación dinámica y sinóptica.....</i>	14
3.3.2. <i>El lenguaje Zaum.....</i>	14
3.3.3. <i>Depero: la onomalingua.....</i>	15
3.3.4. <i>Hugo Ball: versos sin palabras.....</i>	16
3.3.5. <i>Raoul Hausmann: poemas Opto-fonéticos.....</i>	16
3.3.6. <i>Kurt Schwitters: la Ursonate.....</i>	17
3.3.7. <i>Man Ray: poema fónico mudo.....</i>	17
3.3.8. <i>Mariano Brull: las Jitanjáforas.....</i>	17
3.3.9. <i>El Letrismo y el Ultralettrismo.....</i>	18
3.4. SOBRE LA VOZ HUMANA.....	19
3.4.1. <i>Petronio: el verbofonismo.....</i>	20
3.4.2. <i>John Cage: Aria para voz solista de cualquier rango.....</i>	20
3.4.3. <i>Fátima Miranda.....</i>	21
3.4.4. <i>Bartolomé Ferrando.....</i>	22
3.4.5. <i>Ainara LeGardon.....</i>	24
3.4.6. <i>Kyoka.....</i>	26
3.5. SOBRE LA IMPROVISACIÓN: ORNETTE COLEMAN Y EL FREE JAZZ.....	27
3.6. PIERRE SCHAEFFER: MÚSICA ACUSMÁTICA O MÚSICA CONCRETA.....	28
3.7. HENRY CHOPIN: LA POESÍA SONORA.....	29

4. DESARROLLO PRÁCTICO.....	30
4.1. ANTECEDENTES.....	30
4.2. SIN TÍTULO (Zzrrrtks tschrs, gjhsf aqwprt, zpinki y bmmmbbnnlnmnlbv).....	33
5. CONCLUSIONES.....	38
6. REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS.....	39
6.1. LIBROS.....	39
6.2. WEBSITE.....	40
6.3. TESIS Y TESINAS DE MÁSTER.....	41
6.4. PUBLICACIONES.....	41
6.5. AUDIOVISUALES.....	41
7. ANEXOS.....	43
7.1. GLOSARIO DE IMÁGENES.....	43

1. INTRODUCCIÓN

En este Trabajo Final de Grado hemos llevado a cabo una investigación sobre las posibilidades de la rearticulación del lenguaje en el campo de la performance, y más concretamente en el ámbito de la acción sonora.

En el marco teórico de esta memoria, en forma de siete capítulos principales, se aborda el concepto de *antilenguaje* propuesto por el lingüista británico M.A.K. Halliday y se relaciona con ejemplos concretos de las vanguardias históricas; también se analiza la voz como material de creación y se explora sus posibilidades formales a partir de artistas y obras concretas; se reflexiona sobre el concepto de improvisación en un contexto musical a través de Ornette Coleman; y por último se ofrece una breve panorámica de la música concreta y la poesía sonora a través de Pierre Schaeffer y Henry Chopin. En todos los casos expuestos existe un trabajo sobre el lenguaje a través de diversas propuestas de invención, fragmentación, o rearticulación de sus estructuras.

Por último, presento una parte práctica en la que se traza una relación entre una serie de vídeo-creaciones (*not wanting to say anything about...*, 2012-2014) a modo de antecedentes y la serie de acciones sonoras finales (Sin título: Zzrrrtks tschrs, gjhsf aqwprt y bmmmbbnnlnmnlbv; 2014). En las tres acciones, a través del trabajo con objetos cotidianos y su relación con el cuerpo, desarrollo un proceso de significación, mediante el cual se ha tomado conciencia de los sistemas de signos que se generan en esta relación. El objeto como punto de partida y su interpretación sonora mediante la voz a modo de nexo entre cuerpo, tiempo y espacio, han dado como resultado tres acciones sonoras que intentan poner de manifiesto las cuestiones y reflexiones presentadas en el cuerpo teórico de esta memoria.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Debido a la naturaleza de este proyecto, podemos establecer los siguientes objetivos:

- Llevar a cabo un análisis y reflexión sobre los procesos de semiosis en la práctica del arte de acción; tomando el signo en sistemas en los que la relación entre significante y significado no es indiscernible como punto de partida hacia la creación de nuevos significados dentro del marco de una propuesta de antilenguaje.
- La producción de una serie de acciones en las que, poniendo en práctica dicha investigación, se proponga una praxis de naturaleza antilingüística en contraposición, en términos ideacionales, a la teoría de la experiencia establecida por la cultura dominante.
- El estudio y el análisis de referentes que trabajan sobre las estructuras del lenguaje desde diferentes ámbitos como el arte sonoro, la poesía fonética, la poesía sonora y la música.
- Una toma de consciencia a nivel semiótico del empleo del signo como elemento de creación.
- La exploración de posibilidades y limitaciones a nivel comunicativo que nos ofrece la práctica artística situada al margen de las estructuras convencionales del lenguaje.

La estrategia metodológica seguida es analítico-deductiva, partiendo de lo general a lo específico.

Como antecedentes, y apoyados en los textos de referencia citados en la bibliografía, se describe de forma resumida debido a su vasta extensión, el desarrollo de la poesía experimental a través de referentes y ejemplos

concretos. Asimismo, establecemos lazos de unión con algunos apuntes de semiótica a partir de conceptos de Umberto Eco, Roland Barthes, o M.A.K.Halliday.

En el caso práctico, se ha realizado un trabajo en serie de carácter interdisciplinar, que comienza en 2012, con una serie de videoocreaciones que cuestionan las estructuras propias prefijadas del lenguaje sonoro y visual, y en las que se plantea una serie de cuestiones articulatorias que acabarán dando lugar a una serie final de tres acciones realizadas entre 2013 y 2014. Durante todo el proceso se asume progresivamente la importancia del lenguaje como herramienta.

3.MARCO TEÓRICO

3.1. EL CONCEPTO DE ANTILENGUAJE DESARROLLADO POR HALLIDAY

En el contexto de la semiótica social, el lingüista británico Michael Alexander Kirkwood Halliday desarrolla el concepto de antilenguaje dentro de su teoría de la gramática sistémico funcional. Dicha teoría explica el desarrollo de sistemas gramaticales como potencial constructor de significados sociales, siendo un recurso a disposición de los hablantes para configurar su experiencia en el mundo y la interrelación con otros hablantes.

Desde el punto de vista funcional, el objetivo principal de esta teoría es reflexionar sobre el funcionamiento de la lengua en diferentes contextos y sobre el sistema lingüístico, configurado a partir del uso de los hablantes.

Esta teoría concibe el lenguaje como una estructura en la que cada unidad (frase o sintagma) es un conjunto de opciones resultantes, es decir, entiende que el lenguaje es un sistema de opciones disponibles.

No se trata de una gramática prescriptiva compiladora de reglas, sino un conjunto de herramientas que ayudan a entender por qué un texto es como es, cuáles eran las otras opciones posibles en el sistema lingüístico para posibilitar la organización del texto y por qué se elige construirlo de una manera en una determinada situación. Desde un punto de vista del análisis crítico del discurso, ayuda a la deconstrucción ideológica de los textos a partir de la información contextual.

Entendiendo el sistema lingüístico como una actualización a través de textos, que a su vez analizan y describen el propio sistema, suponemos que cada texto debe ser coherente al sistema comunicativo en el que se presenta, y por ello, la construcción de enunciados lingüísticos de un determinado individuo estará condicionada por el contexto social en el que se realizan dichos enunciados.

Según Halliday, un antilenguaje surge en el seno de una antisociedad, entendida como una sociedad que se establece dentro de otra, como alternativa consciente a ella. Es un modo de resistencia que puede adoptar una forma pasiva o de hostilidad activa, e incluso de destrucción. Este sería el origen del lenguaje de resistencia, una forma de protesta contra las normas,

convenciones y restricciones propias de la dominación simbólica que ejerce la cultura oficial en tanto determina qué se puede pensar, hacer, decir.

Según Elsa Ghio y María Delia Fernández, “la mayoría de las veces, lo que encontramos en la vida real son jerarquías dialectales, en las que la variedad estándar (el dialecto que representa la base del poder social) adquiere un prestigio que las separa de todas la demás variedades no estandarizadas, que muchas resultan estigmatizadas. A su vez, en momentos de conflictos y luchas sociales, los dialectos no estandarizados pueden llegar a convertirse en lenguajes de oposición y de protesta, a veces en forma de “lenguaje de ghetto”, que en la escala se acercan más al extremo de antilenguaje”¹.

Por lo tanto, un antilenguaje es un “lenguaje de conflicto social, que se expresa ya sea bajo la forma de una resistencia pasiva o de una oposición activa”².

Para Halliday, como hemos dicho anteriormente, el antilenguaje representa una realidad social alternativa, con su correspondiente sistema de valores, y proporciona los medios requeridos para mantener una identidad ante la amenaza de la estandarización sistemática de lo dominante. “ La variación lingüística es un medio de expresión de la conciencia de clase y la conciencia política”.³

En el campo de la producción artística podemos entender el concepto de antilenguaje como un intento de remover la propia idea de lenguaje establecido del objeto artístico, y este hecho, supone atentar contra la actual descripción de sistema artístico legitimado por la institución. Sin embargo, a partir de la actuación de Dadá, el atentar contra la institución es una forma de legitimar, ante la propia institución, cualquier propuesta desmitificadora de una hipótesis dada.

Por lo tanto, la importancia del antilenguaje en el marco de la creación artística reside, no tanto en el atentado explícito contra los sistemas normativizados, sino en la resistencia que ejerce a través de la constante creación de nuevas vías y modos de hacer, aunque finalmente acaben siendo legitimados.

¹ GHIO E. Y FERNÁNDEZ M.D. *Manual de lingüística sistémico funcional: el enfoque de M.A.K Halliday y R. Hasan. Aplicaciones a la lengua española*. Santa Fe: Cátedra, Universidad Nacional del Litoral, 2005, p.32

² HALLIDAY, M.A.K. *Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold, 1978. p. 239.

³ *Ibíd.* p.236.

3.2.SOBRE LA POESÍA FONÉTICA: EL ANTILENGUAJE Y LA TRADICIÓN ORAL

Desde el origen de los tiempos, la tradición oral ha empleado una serie de recursos, como son la rima, el ritmo, la entonación o la dicción que han acabado sobrepasando al propio mensaje, convirtiéndose en un vehículo de transmisión cultural que consigue imponerse a la literatura escrita.

No se puede hablar de la poesía fonética obviando la estrecha relación que mantiene con la poesía visual, y para entender su desarrollo, cabe remontarse a épocas anteriores al siglo XX. Desde las figuras chamánicas de la prehistoria, los “technopaegnia”(caligramas) de la época clásica, pasando por la figura del juglar y el trovador de la edad media, la aparición de la tipografía móvil con la invención de la imprenta, la corriente simbolista y los antecesores directos de las vanguardias (autores como Alfred Jarry o Stéphane Mallarmé), hasta, finalmente, el auge del desarrollo propiamente dicho de la poesía experimental con las vanguardias, la tradición oral ha supuesto siempre una vía de escape a una realidad impuesta por un sistema dogmatizado. A lo largo de la historia, la poesía experimental ha ido reinventándose a sí misma con el fin de construir un discurso alternativo a aquellas realidades que entienden el lenguaje como un mero trámite de operaciones semánticas cerradas, estáticas, limitadas.

Por lo tanto, posicionarse con la poesía experimental, y concretamente, con la poesía fonética, supone también, posicionarse con un modelo de sociedad. De este modo nos encontramos ante un caso límite en el que se genera un código que a su vez genera una contrarrealidad consciente.

3.3.PROCESOS DE DESEMANTIZACIÓN DEL SIGNO: HACIA LOS LENGUAJES INVENTADOS

Como hemos dejado entrever en el apartado anterior, aunque el desarrollo de la poesía experimental tiene un largo bagaje a través de toda la historia, no es hasta las vanguardias, con la aparición del dadaísmo y el futurismo, cuando se empieza de manera drástica un proceso de desemantización de la palabra a favor de la construcción de un signo fonético desligado del contenido semántico.

A continuación iniciaremos un recorrido por los antecedentes que han desarrollado dichos procesos de dessemantización y que han sido claves para el desarrollo de este proyecto.

3.3.1. Marinetti: *Parole in libertà* y la Declamación dinámica y sinóptica

En 1912, Marinetti publica sus *Parole in libertà*, un nuevo género poético en el que propone la abolición de la sintaxis y la puntuación, de manera que el texto, no se organiza mediante frases y oraciones, sino que encadena series de sustantivos e infinitivos a la vez que mantiene conexiones entre el texto tipográfico y su contenido semántico a través del uso de distintos colores y tamaños tipográficos en el aspecto representativo. Las *Parole in libertà*, aunque todavía mantienen relaciones de representación, suponen un gran aporte a la desvinculación del signo y el contenido semántico.



Marinetti: *Parole in libertà*, 1915.

En 1914, Marinetti asienta las bases de la declamación futurista con su manifiesto “La declamación dinámica y sinóptica” proponiendo una acción dinámica y un espectáculo visual y fonético en oposición a la imagen del poeta romántico.

“Con el nuevo lirismo futurista, expresión del esplendor geométrico, nuestro yo literario se quema y se destruye en la gran vibración cósmica, de tal forma que el declamador debe también desaparecer, por decirlo así, en la manifestación dinámica y sinóptica de las palabras en libertad”⁴.

En palabras del propio Marinetti, el poema debía salir de la página deshumanizando el rostro y la voz, tener una gesticulación geométrica, gráfica y tipográfica, pudiéndose acompañar con diferentes instrumentos, como martillos, timbales, maderas, o declamaciones simultáneas con otras declamaciones.

3.3.2. El lenguaje Zaum

Los futuristas rusos Velemir Khlebnikov, Alexei Kruchenykh y Vadim Sersenevic, componentes del *Laboratorio para la liberación del lenguaje* y del grupo Hylaea, inician una investigación basada en la descomposición de la palabra hasta conseguir que el morfema y el fonema se consolidaran como elementos independientes capaces de articular otros lenguajes. Esta investigación

⁴ FILIPPO TOMMASO, M. *La declamazione dinamica e sinottica, pliego, Direzione del Movimento Futurista*. Milán, 11 de marzo de 1916. Traducción de José Antonio Sarmiento. Universidad de Castilla la Mancha. Arte Sonoro. [Consulta: 7 de agosto de 2014] Disponibilidad web en: <http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETTI/html/DECLA.html>

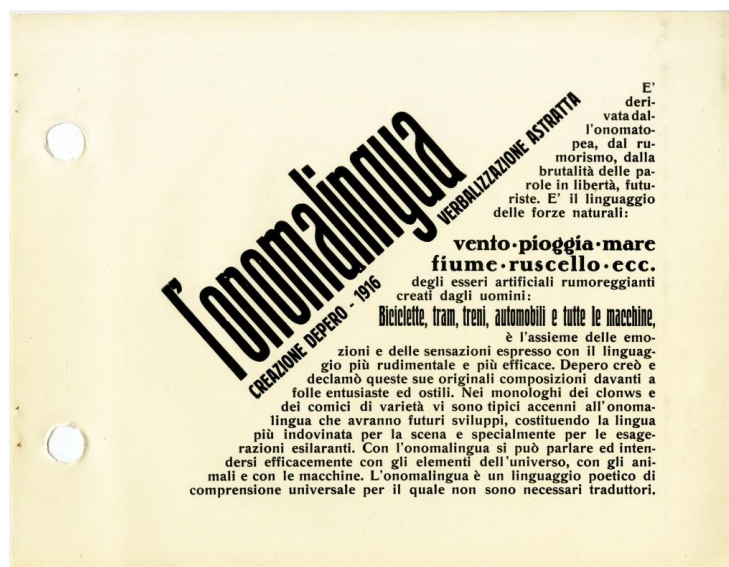
culmina con la creación del lenguaje Zaum.

En su manifiesto *La declaración de la palabra*⁵, Kruchenykh apuesta por el concepto Zaum como una lengua vacía de contenido racional, más conceptual que real, organizada alrededor de su propia sustancia fonética, y liberadora de la esclavitud de la lengua común.

Zaum era un lenguaje transmental, compuesto completamente por palabras inventadas sin contenido semántico, y apostaba por la creencia en la superioridad del valor fonético de las palabras en contraposición a su significado. Este hecho supone una ruptura real con la relación simbólica de la lengua.

3.3.3. Depero: la Onomalingua

En 1926, Fortunato Depero crea la *Onomalingua*, con el propósito de construir fonemas puros y autosignificantes a partir de la reproducción vocal de ruidos artificiales, abandonando su valor onomatopéyico. La *Onomalingua* deviene en sí “una expresión de complementación poética, concurrente a la eficacia lírica y no un lenguaje puro para usarse a sí mismo”⁶.



Depero: página de *Depero futurista*, 1927.

⁵ KRUCHENYKH, A. *Deklaratsiya slova kak takovogo*. Petersburgo: (Pamfleto) 1913 .

⁶ MANCEBO, J.A. *La Radio Futurista*, 2004, p. 6. Universidad de Castilla la Mancha. En disponibilidad Web:

<http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/textos/radiofuturista.pdf> [consulta: 7 de agosto de 2014]



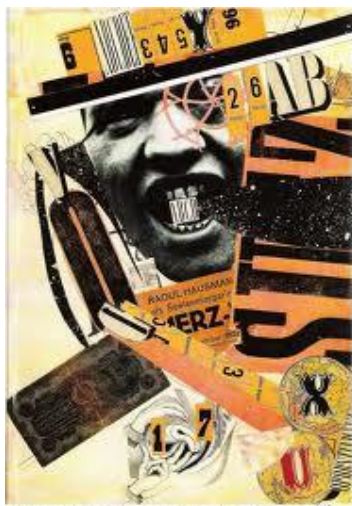
Hugo Ball recitando Karawane en el Cabaret Voltaire. Zurich, 1916.

3.3.4. Hugo Ball: Versos sin palabras

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, el alemán Hugo Ball se traslada a Zurich, y es aquí, en la Suiza neutral, dónde junto a su pareja Emmy Henning funda el Cabaret Voltaire, epicentro del movimiento dadaísta. En este contexto de caos y destrucción, los cimientos de toda una sociedad se sacuden y desmoronan, y el sentido del mundo desaparece. Es así como Ball encuentra la necesidad de recuperar lo primitivo y ritual de la cultura, y para ello compone sus poemas sonoros o sin palabras, crea la anti-poesía.

En palabras de Hugo Ball, desde aquel momento Dadá pretende “una búsqueda ardiente, cada día más flagrante, del ritmo específico, del rostro soterrado de esta época. De su fundamento y esencia; de la posibilidad de conmoverta, de despertarla”, y “el arte es sólo una ocasión para ello, un método”⁷.

3.3.5. Raoul Hausmann: poemas Opto-fonéticos



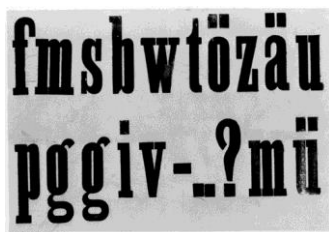
Raoul Hausmann: ABCD, 1923-1924.

Raoul Hausmann emplea las letras como signo visual y acústico concibiéndolas como material para realizar composiciones poéticas. Sus poemas opto-fonéticos desintegran el lenguaje mediante sucesiones contradictorias de vocales y consonantes a las que aplica diversas soluciones formales como variaciones tipográficas, de tamaño, de grosor o de color. De esta manera crea un lenguaje sin sentido en el que la letra deviene únicamente un signo visual y acústico desligado de cualquier semanticidad.

“Yo pensaba que el poema es el ritmo de los sonidos ¿Porqué las palabras? De la serie rítmica de las consonantes, diptongos y contramovimientos de sus complementos de vocálicos, surge el poema, que debe ser orientado simultánea, óptica y fonéticamente. El poema es la fusión de la disonancia y de la onomatopeya. El poema surge de la mirada y del oído interiores del poeta por el poder material de los sonidos, de los ruidos y de la forma tonal, anclada en el gesto mismo del lenguaje”⁸.

⁷ BALL, H. *La huida del tiempo (un diario)*. Barcelona: Acantilado, 2005. p. 117.

⁸ HAUSMANN, R. *Correo Dada (Una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro)*. Boadilla del Monte (Madrid), 2011. p. 87.



Cartel de Raoul Hausmann
fmsbw, 1918.

3.3.6. Kurt Schwitters: la Ursonate

La *Ursonate* también conocida como *Sonata in Urlauten* (Sonata en sonidos primitivos) nace en 1921; se trata de una pieza estructurada con forma de sonata musical compuesta por combinaciones y ritmos de fonemas. Consta de cuatro movimientos, una cadencia o improvisación en el cuarto movimiento y un final con el alfabeto leído al revés.

Para Schwitters, el material poético no es la palabra sino la letra, despojadas de concepto, ni siquiera son poseedoras de sonido, únicamente tienen un potencial sonoro que se materializa durante su proyección verbal.

En sus inicios, la *Ursonate* fue llamada *Retrato de Raoul Hausmann*, ya que surgió a partir de la repetición del poema cartel de Hausmann *fmsbw*. La *Ursonate* está considerada la mayor aportación a la poesía fonética.



Man Ray: Poema fónico mudo,
1924

3.3.7. Man Ray: poema fónico mudo

En 1924, Man Ray publica en la revista *391*, el poema fónico mudo *Lautgedicht*. En este poema sustituye el texto por tachones, los cuales nos sugieren la duración y el ritmo de emisión de los sonidos, así como también nos desvela la presencia del intervalo en forma de espacio en blanco (o silencio en su imagen acústica) entre las palabras.

3.3.8. Mariano Brull: las Jitanjáforas

El término jitanjáfora fue acuñado por el escritor mexicano Alfonso Reyes en referencia a unos versos del cubano Mariano Brull en 1929. Una jitanjáfora es una composición poética construida a base de palabras o expresiones inventadas y carentes de significado, que crean un juego fonético, y cobran cierto sentido o connotaciones dentro de su contexto.

Brull solía organizar tertulias literarias en su casa en las que sus hijas recitaban sus poemas ante los invitados. En cierta ocasión, Alfonso Reyes se encontraba en el auditorio escogió la palabra más sonora del poema que se estaba recitando, el poema "Leyenda", y llamó jitanjáforas a las hijas de Mariano Brull. Posteriormente el término se extendió para denominar a este tipo de sonoridad literaria.

Filiflama alabe cundre

ala olalúnea alífera

alveola jitanjáfora

liris salumba salífera

Olivia oleo olorife

alalai cánfora sandra

milingítara girófora

zumbra ulalindre calandra”.⁹

Aunque es un recurso fuertemente cultivado durante el siglo XX por las vanguardias hispánicas con autores como Rafael Alberti, Nicolás Guillén o Vicente Huidobro, su naturaleza es verdaderamente anterior y anónima. Podemos encontrar este procedimiento en canciones folclóricas e infantiles, poesía popular e incluso en algunos versos de Lope de Vega.

3.3.9. El Letrismo y el Ultraletrismo

En 1947, la editorial Gallimard publica el manifiesto del rumano Isidore Isou : Introduction a une Nouvelle Poésie et a une Nouvelle Musique. Con este manifiesto Isou asienta las bases del movimiento letrista que pretende liberar la letra de la palabra y pulverizar el lenguaje definitivamente, abandonando por completo cualquier tipo de significación. El letrismo por tanto, supone una síntesis de movimientos anteriores como el futurismo y el dadaísmo.

A partir de este momento, las letras y los signos se organizarían en función de unas leyes ajenas a la gramática y la sintaxis tradicionales. Por ejemplo: la “Ley de las palabras características” otorga a algunos vocablos cierto valor sonoro al tiempo que desprezica cualquier posible significado; y la “Ley de la fuerza del silencio” potencia el espacio en blanco y el aspecto rítmico de las ausencias. Con ello se buscaba un uso totalmente nuevo del signo, situándolo en los límites de la poesía visual y sonora, y su característica más importante sería la



Isidore Isou: Sin título, 1964

⁹ BRULL. M. *Poesía. Prólogo. La poesía de Mariano Brull, de Emilio de Armas*. La Habana: Letras Cubanas, 1983. p.19.

“hipergrafía”, una profundización en la letra y el signo, y a nivel sonoro entre la grafía y el sonido, que partía de las partículas más elementales: el punto, la línea, la superficie. Después pasó a las cifras, los símbolos, las letras, las notas musicales, etc.

También se incorporan sonoridades cercanas al ruido como ronquidos, suspiros, estallidos, gruñidos, enriqueciendo así el lenguaje poético sonoro. De esta manera se crea paralelamente un lenguaje anterior a las palabras que será el desencadenante, por parte de algunos de sus seguidores como François Dufrêne y posteriormente Gil J. Wolman, del abandono del Letrismo y la consolidación del Ultralettrismo: movimiento caracterizado por la pureza vocal y la no presencia de la letra y la palabra.

3.4. SOBRE LA VOZ HUMANA

Según las teorías de algunos filósofos y sociólogos como Rousseau¹⁰, Johann Gottfried o Herbert Spencer los orígenes de la música son desconocidos y bastante difusos pero todos ellos fijan la aparición del lenguaje hablado como el detonante del desarrollo musical. El cambio de altura y ritmo, así como las modulaciones de la voz significarán, desde la prehistoria, una prolongación y elevación de los sonidos del lenguaje hablado.

La voz humana es producida en la laringe, cuya parte esencial, la glotis, constituye el verdadero órgano de fonación humano. El aire procedente de los pulmones, es forzado durante la espiración a través de la glotis, haciendo vibrar los dos pares de cuerdas vocales, que se asemejan a dos lengüetas dobles membranáceas. Las cavidades de la cabeza, relacionadas con el sistema respiratorio y nasofaríngeo, actúan como resonadores.

A lo largo de toda la historia podemos diferenciar una gran variedad de tradiciones vocales: desde los conjuros y hechizos chamánicos de la prehistoria, los coros de las tragedias de la antigua Grecia, la monodia profana medieval, la polifonía renacentista, el bel canto italiano, la ópera china, el folklore de tribus como los Pirahã del Amazonas, el canto difónico de Asia Central, el Yoik de los Sami del norte de Escandinavia, el jazz afroamericano, los poemas fonéticos dadaístas...

Respecto a este trabajo, en lo que nos interesa profundizar es en la relación entre la utilización de la voz en aquellas prácticas que, aún situándose en un contexto musical se alejan progresivamente aproximándose a la experimentación sonora a través de la explotación de todas las posibilidades y recursos vocales y que a su vez se desvinculan del lenguaje. Si bien en los

¹⁰ ROUSSEAU, J.J. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Fondo de cultura económica de España, 2006. p.105.

apartados anteriores ya hemos hablado de algunas de estas corrientes, a continuación, analizaremos algunos ejemplos.

3.4.1. Petronio: el Verbofonismo

El austríaco Arthur Petronio postula en 1919 el concepto de *verbofonismo*, como una manera de integrar la poesía sonora en el ámbito musical, aunque no será hasta la década de 1950 con la aparición de las grabadoras cuándo lo desarrolle completamente mediante los collages sonoros grabados o efectos de sonido primitivos.

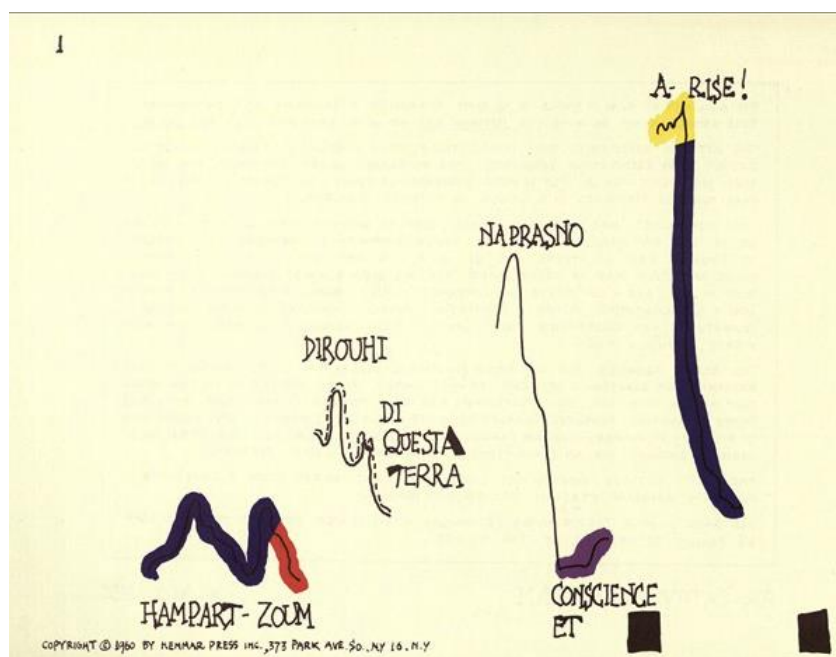
El verbofonismo emplea una polifonía verbal reducida a unas pocas palabras que combina con la utilización de ritmos producidos por instrumentos de percusión así como sonidos procedentes de otros instrumentos.

De esta manera, funda en 1953 el *Coro Verbofónico*, con la intención wagneriana de conectar todas las artes hacia la búsqueda de la obra de arte total, fusionando palabra, imagen y sonido, consiguiendo un equilibrio entre la poesía sonora y la música concreta.

3.4.2. John Cage: Aria para voz solista de cualquier rango

En 1958 el norteamericano John Cage compone el *Aria para voz solista de cualquier rango* dedicada a la cantante Cathy Berberian, con la que trabajó durante un largo período.

Gran parte de la importancia de esta pieza reside en su peculiar notación : veinte páginas de grafismos cada una de ellas equivalente a treinta segundos de duración con un texto formado por vocales y consonantes aisladas así como palabras y frases fragmentadas en cinco idiomas diferentes (armenio, ruso, italiano, inglés y francés), con una puntuación que indica diez estilos y registros diferentes y 16 casillas que indican sonidos no musicales. La elección de los estilos y los sonidos extramusicales son elección del intérprete y están reflejados en la partitura por medio de diferentes grafismos y colores.



John Cage : Aria, 1958.

3.4.3. Fátima Miranda

Fátima Miranda puede ser considerada a día de hoy una de las mejores voces del panorama de música vocal experimental y poesía sonora. Desde 1983 ha estado llevando a cabo investigaciones sobre la voz y la música vocal dentro de la música tradicional y esto la ha impulsado a hacer uso de su voz no sólo cantando y hablando, sino también convirtiendo su cuerpo en un instrumento de viento y percusión. Todo lo dicho constituye la base de su propio lenguaje musical integrado.

Mediante la experimentación sistemática y en solitario, ha desarrollado una serie de técnicas vocales personales únicas que posteriormente ha catalogado para su propio uso, medida ésta necesaria, ya que muchas de esas técnicas las ha inventado ella misma y por ese motivo no tienen precedentes. Dándoles nombres y ordenándolas, según el timbre y el registro, ha podido crear una unidad codificada de recursos disponibles tanto en su propio trabajo como en las colaboraciones con otros compositores.



Fátima Miranda: *las voces de la voz*

Gracias a la riqueza de componentes poéticos, gestuales, visuales, dramáticos y humorísticos y a la rotunda fuerza escénica de Fátima Miranda, el repertorio de sus conciertos puede adaptarse a contextos y espacios muy diversos (teatro, performance, vídeo-arte, instalaciones sonoras, poesía sonora, Oriente-Occidente, cultura Mediterránea, músicas del mundo, música improvisada, canto a capella en iglesias, museos, galerías de arte, etc.) así como actualizado con sus obras más recientes.

Como ya hemos apuntado anteriormente, a lo largo de su trayectoria, ha trabajado la voz bajo todas sus posibilidades de expresión cantadas y habladas, aplicando técnicas vocales tanto occidentales como orientales, así como de su propia invención, con las que ha llegado a cubrir un registro vocal de un poco más de cuatro octavas, algo totalmente fuera de lo común, sin valerse de manipulación electrónica.

Su extensa y ecléctica formación, que va desde el bel canto al canto difónico mongol y el canto Dhrupad, y desde una posición fuertemente rupturista de las fronteras entre lenguajes musicales, vocales, gestuales y dramáticos; hacen de la obra de Fátima Miranda, más allá de ser un clarísimo ejemplo de virtuosismo, una profunda reflexión sobre las relaciones entre arte y vida.

Fátima ha colaborado con artistas como Wolf Vostell, Marc Egea, Bertl Mutter, Pedro Elías, Werner Durand o Rachid Koraichi; y fue componente del grupo fonético Flatus Vocis Trio junto a Llorenç Barber y Bartolomé Ferrando.

3.4.4. Bartolomé Ferrando

Junto con Fátima Miranda, Bartolomé Ferrando es uno de los máximos exponentes del panorama actual de la poesía experimental en España con amplia proyección internacional.

Con una formación en filología hispánica y música, y una actividad docente enmarcada en el ámbito del arte de acción y el arte intermedia en la Facultad de Bellas Artes Sant Carles de la Universitat politècnica de València, la práctica de Bartolomé Ferrando reflexiona sobre el lenguaje y su combinación con elementos visuales, sonoros, espaciales y temporales. Su obra abarca diversas disciplinas como la poesía visual y sonora, la performance o el mail-art.

Una de las características principales de la obra de Bartolomé Ferrando es su exquisita condensación y capacidad de síntesis, ejercicio de extrema complejidad, ya que es capaz de corporeizar todo un universo en una sola idea.

Ferrando se sirve del lenguaje como materia y como material: lo rearticula, deconstruye, fragmenta, inventa; lo torna visual, sonoro; lo transforma en un gesto, en una intención, en una insinuación, en una idea... Es capaz de reunir una gran cantidad de medios para desarrollar toda una serie de poéticas que dan como resultado atmósferas inter-sensoriales que invitan a adentrarse en ellas, a su total inmersión.



Bartolomé Ferrando en la XX edición de NIPAF, Nagano (Japón), 2014.

A parte de la naturaleza metalingüística, encontramos en su obra una constante idea de autorreferencialidad:

... en todo proceso comunicativo existe un corte, un hueco, una fisura. Entre lo que uno dice o hace, y lo que el otro entiende o ve, existe siempre un desacuerdo y una diferencia. Y además, el yo emisor es móvil, mientras que ese mismo yo es percibido por el otro como estable. En palabras de Barthes, el yo del que escribe yo no es el mismo yo que está leyendo el tú*.

*Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Edit. Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1987, p. 29.¹¹

La voz del emisor es otro de los pilares fundamentales de su obra en tanto que está cambiando constantemente y saltando de un medio a otro, desde la

¹¹ Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*, 2009. Pág. 70. MARÍN SÁNCHEZ, E.J. *La poética del intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando*. [Tesis doctoral]. Altea: Universidad Miguel Hernández, 2013.

fisicidad del escrito a la proyección sonora. En sus acciones fonéticas, la voz se convierte en un elemento de proyección del sujeto, a la vez que lo diluye en el espacio y el tiempo, convirtiéndolo en algo circular que habla de sí mismo. Las palabras desaparecen, se fisuran, y dan lugar a fragmentaciones que se convierten en la síntesis del signo, un signo sonoro que encuentra su verdadero metasignificado en la acción.

Bartolomé Ferrando ha participado en encuentros y festivales de arte de acción por toda Europa, Japón, Canadá, Corea, México, Singapur, Vietnam, EEUU, Venezuela, Chile... Además de su actividad en solitario y como docente, ha formado parte de los grupos *Flatus Vocis Trío*, *Taller de Música Mundana*, *Rojo*, *3 i no res* o *JOP*, y fundado la revista de poesía experimental *Texto Poético*. También ha publicado libros como *Trazos*¹², *Propuestas poéticas*¹³, *Jocs*¹⁴, *Latidos*¹⁵, *Nudos de Viento*¹⁶, *Soledad Magnética*¹⁷, y *En la Frontera de la Voz*¹⁸. Como investigador encontramos *Hacia una poesía del Hacer*¹⁹, *El arte intermedia*²⁰, *La mirada Móvil*²¹, *El arte de la performance, elementos de creación*²² y *Arte y cotidianidad: hacia la transformación de la vida en arte*²³.

3.4.5. Ainara LeGardon

Ainara LeGardon, performer, guitarrista, violinista y vocalista; es miembro y coordina el Departamento de Difusión de la Asociación Musicalibre, y forma parte de la Orquesta FOCO, que, fundada en 1996, es la orquesta de improvisación más veterana y regular de Europa.

Como improvisadora ha participado en distintos proyectos dirigidos por músicos como Fred Frith, Josep María Balanyà, Chefa Alonso, Ricardo Tejero, Gregorio Kazaroff, Erica Zisa, Markus Breuss, Barbara Meyer, Maggie Nicols y

¹² FERRANDO COLOM, B. *Trazos*. Valencia: Riialla, 1982.

¹³ FERRANDO COLOM, B. *Propuestas poéticas*. Valencia: Riialla, 2002.

¹⁴ FERRANDO COLOM, B. *Jocs*. Valencia: Riialla, 2006.

¹⁵ FERRANDO COLOM, B. *Latidos*. Madrid: Huerga y Fierro, 2006

¹⁶ FERRANDO COLOM, B. *Nudos de Viento*. Madrid: Huerga y Fierro, 2010.

¹⁷ FERRANDO COLOM, B. *Soledad Magnética*, Madrid: Huerga y Fierro, 2012.

¹⁸ FERRANDO COLOM, B. *En la frontera de la voz*. Madrid: Huerga y Fierro, 2008.

¹⁹ FERRANDO COLOM, B. *Hacia una poesía del hacer*. Valencia: 1980.

²⁰ FERRANDO COLOM, B. *El arte intermedia*. Valencia: UPV, 2003.

²¹ FERRANDO COLOM, B. *La mirada móvil*. Santiago: Universidad de Santiago, 2000.

²² FERRANDO COLOM, B. *El arte de la performance, elementos de creación*. Valencia: Mahali, 2007.

²³ FERRANDO COLOM, B. *Arte y cotidianidad: hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Árdora, 2013.

Terry Day, y trabajado e interpretado obras de figuras como Radu Malfatti y Michael Pisaro²⁴.

La obra de Ainara LeGardon se desarrolla en el marco de la improvisación libre, empleando recursos como su voz y su movimiento, o la gestualidad del cuerpo; combinándolo con medios electrónicos como diferentes tipos de micrófonos, pastillas de contacto, amplificadores manipulados, efectos de cinta analógicos...

Todos estos recursos suponen una multiplicación de la potencialidad de sus propio cuerpo, creando un mundo de sonoridades en tiempo real que se desvinculan de lo musical y se aproximan a una concepción de las texturas sonoras de naturaleza orgánica y cambiante.

“Viajo con y dentro la voz. Me convierto en animales nocturnos, puertas que se abren, objetos que caen al vacío, viento, niebla y lluvia. Mi cuerpo, una dinamo. Muerdo el silencio, abro la boca y lo dejo ir.”²⁵

Junto con Álvaro Barriuso forma parte del dúo de improvisación vocal *Archipel*; también es componente del quinteto de música experimental *La Criatura* y del colectivo *MaDam*.



Ainara LeGardon y Álvaro Barriuso: *Plastique Fantastique* en el festival Alhóndiga. Bilbao, 2013.

²⁴ Off Herzios. La Gallera Suena. Valencia. Disponibilidad Web en: <http://www.offherzios.com/2013/11/ainara-legardon.html> [consulta: 8 Agosto 2014]

²⁵ Ibíd. LeGardon, A. Disponibilidad web en : <http://www.offherzios.com/2013/11/ainara-legardon.html> [consulta: 8 de agosto de 2014]

3.4.6. Kyoka

La japonesa Kyoka se sitúa en el marco de la música electrónica experimental en el contexto de la cultura *clubbing*.

Su trabajo se caracteriza por su caótico enfoque musical. De formación clásica, a temprana edad, la japonesa comienza a interesarse por las posibilidades formales y texturales que ofrecen las cintas de grabación, pudiéndolas superponer, arañar, quemar, cortar... Posteriormente comienza a explorar las posibilidades de la composición computacional y los sintetizadores, dándose a conocer en 2008 con su primer LP *Ufunfunfufu* editado en el sello berlinés *Onpa))))*²⁶. Más tarde, en 2012, pasa a formar parte del sello *Raster-Noton*²⁷, importante sello alemán de música electrónica experimental del que forman parte entre otros Alva Noto, Ryoji Ikeda, Richard Chartier, PIXEL o Byetone.



Kyoka en New Culture Festival. Moscú, 2010.

Kyoka construye atmósferas sonoras a partir de microsonidos electrónicos extraídos de dispositivos de grabación analógicos. En la mayor parte de los casos, la fuente sonora de la que proceden las grabaciones que manipula es su propia voz. La *loopea* y la reduce a su más mínima expresión. Su música podría ser una recontextualización del concretismo de Pierre Schaeffer en el contexto de la música de club.

²⁶ Onpa))))). Berlín. Disponibilidad web en: <http://onpa.de/>

²⁷ Raster-Noton. Berlín. Disponibilidad web en: <http://www.raster-noton.net/>

3.5. SOBRE LA IMPROVISACIÓN: ORNETTE COLEMAN Y EL FREE JAZZ



Portada y contraportada del Álbum *Free Jazz* de Ornette Coleman para Atlantic Records. 1960.

El free jazz es una aproximación a la música jazz que se desarrolla por primera vez durante la década de 1950. El motor de búsqueda principal de este subgénero fue el descontento general con las limitaciones del bebop, had bop y jazz modal que se habían desarrollado durante los años 1940 y 1950, siendo el free jazz una manera de romper y ampliar las convenciones del jazz clásico.

Aunque podemos encontrar antecedentes en la improvisación libre en grabaciones del guitarrista francés Django Reinhardt anteriores a 1950, es a partir de este año, cuando podríamos fijar el comienzo del free jazz de la mano de Cecil Taylor y sus dos primeros álbumes (*Jazz Advance (1956)* y *Looking Ahead (1958)*) pero sobre todo, de Ornette Coleman y la publicación de su álbum *The Shape of Jazz to Come* para Atlantic Records en 1959 y el homónimo *Free Jazz* en 1960. Estos discos asientan los elementos esenciales del free jazz: contienen estructuras armónicas prácticamente irreconocibles y una improvisación simultánea por parte de los componentes.

Coleman otorga libertad a la libertad vigilada del jazz, rompe con los moldes y patrones armónicos según los cuales debía improvisarse sobre los acordes de una base; introduce sonoridades que hasta ese momento sólo se habían considerado cacofonías, altera la métrica rítmica y dejaba absoluta libertad para que los músicos avanzaran en el discurso experimentando su propia “voz” o “sonido”.

A medida que el estilo se va desarrollando, las características del free jazz se consolidan y llegan a suponer una auténtica revolución en la historia del jazz, aunque algunos de estos elementos ya se habían experimentado en otros contextos como en la música culta contemporánea o en la música concreta.

Estas características consistían básicamente en una concepción del ritmo que se extendía a la globalidad del conjunto en forma de impulsos de energía, reactualizando la polirritmia del hot; la melodía y el ritmo se tratan de manera interrelacional en contraposición a la independencia del jazz clásico, y el tempo tiene un tratamiento oscilatorio, ondeante; la estructura armónica se enfrenta a la invención espontánea, la acción y la atonalidad, y se incorporan experiencias sonoras y filosóficas de otras músicas del mundo (especialmente África); también se pierde completamente el concepto de fraseo mediante la autonomía de cada sonido, ampliándose la entonación y el timbre de los instrumentos al campo de los ruidos.

Otro elemento clave del free jazz es la ideología que contiene, ya que, en el contexto de la segregación y el movimiento por los derechos civiles, y paralelamente al desarrollo musical, los músicos negros van adquiriendo una conciencia social que les hace comprender que su música puede ser un medio de lucha. El free jazz es por tanto, una manera más de ir en contra de lo establecido, un medio para concebir universo de posibilidades.

Músicos como Charles Mingus, Sun Ra, Jackie McLean, Eric Dolphy, Chico Hamilton, Derek Bailey, Evan Parker, John Stevens, Jeanne Lee, Sheila Jordan, Linda Sharrock, Patty Aguas o Anthony Braxton también contribuyeron al desarrollo del free jazz.

3.6. PIERRE SCHAEFFER: MÚSICA ACUSMÁTICA O MÚSICA CONCRETA



Pierre Schaeffer, 1961.

La música concreta o música acusmática es un género musical cuyos fundamentos teóricos y estéticos fueron originados en Francia por Pierre Schaeffer en los estudios de la radiodifusión francesa en 1948.

La música acusmática se sitúa en el marco del concretismo, corriente que basa la creación artística en la utilización del material, ya sea plástico, sonoro, lingüístico, físico, como elemento estructural y espacial de la obra. La música concreta se puede definir como contraria a la abstracta (entendiendo ésta como aquella que se representa mediante partituras), ya que la representación de la misma no transmite por sí misma ningún sonido, mientras que la concreta sí trata de organizar sonidos directamente y entremezclarlos. El término "acusmática" fue propuesto por primera vez en la década de 1950 por Jerome Peignot. Acusmática procede del griego "Akousma", que "significa percepción auditiva".

De esta manera, a través del desarrollo de los medios de grabación y reproducción durante los años cuarenta, Pierre Schaeffer genera una nueva concepción musical, en la que cualquier sonido audible puede ser grabado, manipulado, mezclado y reproducido. En virtud de este proceso se habla también de "música de sonidos fijados", ya que el resultado de la música concreta es su fijación en un soporte como la cinta de cassette, el CD o un archivo informático.

Schaeffer crea así sus *objetos sonoros*²⁸: sonidos descontextualizados y desvinculados de sus fuentes sonoras originales gracias a los medios tecnológicos. Según Pierre Schaeffer un objeto sonoro es "todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado..."²⁹

También establece toda una clasificación del universo sonoro mediante parámetros que él mismo fija, y a su vez, genera un trabajo de la escucha en la medida en que toma las propias percepciones como objeto de conocimiento. "Lo que postulamos en la escucha reducida es acceder por fin a lo puramente sonoro, al margen de todos los códigos, para descubrir en él eventualmente valores potenciales."³⁰

3.7. HENRY CHOPIN: LA POESÍA SONORA

La poesía sonora es un concepto que parte de la música concreta y del ruidismo con el fin de borrar los límites entre música y poesía, posibilitando que cualquier sonido sea un elemento constituyente de la obra poética.

El francés Henri Chopin fue uno de los máximos exponentes de esta corriente poética. Fue el primero en utilizar la voz como objeto sonoro, moldeándola en la cinta magnetofónica o en otro medio de grabación con el fin de explotar todas sus capacidades sonoras. Según Chopin, "la poesía sonora no ha de buscar sus precedentes en la obra de Morgenstern, ni de los dadaístas, ni de los letrados puesto que su origen está en las propias fuentes del lenguaje".³¹

La obra de Henri Chopin se basa casi por completo en la utilización de la tecnología. Utiliza micrófonos de alta amplificación para capturar sonidos vocales en el umbral de la audición, descomponiendo y recomponiendo vocales y consonantes, hasta la utilización de lo que él llamó "micropartícula"

²⁸ SCHAEFFER, P. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 1996. p. 336.

²⁹ *Ibíd.* p.204.

³⁰ *Ibíd.* p.207.

³¹ CHOPIN, H. *Henri Chopin Interviewed by Nicholas Zurbrugg*, in *Art & Design* No. 45: The Multimedia Text, Academy Group Ltd., London, 1995, pp. 20-31. MARÍN SÁNCHEZ, E.J. *La poética del intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando*. [Tesis doctoral]. Altea: Universidad Miguel Hernández, 2013.

como unidad compositiva de su trabajo. Chopin defiende que la voz apareció realmente en los años 50, en el momento en que el magnetófono de cinta le permite oírse a sí misma.



Henri Chopin: XI edición del festival de poesía sonora de Toronto, 1978.

Para Chopin, la posibilidad de explorar ámbitos sonoros a partir del fonema, de la palabra, de la gesticulación sonora, es apenas una parte de todo el proceso, y tan indispensable como la proyección de la voz, es la fijación a través del micrófono que incluso llegó a colocar en su garganta, en su esófago; un microscopio acústico que explora todos los sonidos que es capaz de emitir el cuerpo humano.³²

4. DESARROLLO PRÁCTICO

4.1. ANTECEDENTES

Todo este proyecto se enmarca dentro de dos prácticas principales que son la performance y el arte sonoro. A partir de la investigación y reflexión desde el ámbito científico en relación la filosofía del lenguaje, y desde el ámbito artístico en relación a la poesía experimental, el arte sonoro y la música, este proyecto desemboca en la propuesta de tres acciones sonoras concebidas como una serie abierta.

³² Ars Sonora. Disponibilidad web en: <http://ars-sonora.blogspot.com.es/2009/02/henri-chopin.html> [consulta: 13 de agosto de 2014]

Como ya hemos dicho anteriormente, partimos de la idea principal de antilenguaje como forma de ataque, de liberación de la inventiva, de la imaginación, del individuo o del colectivo para dar lugar a la creación de nuevos significados y con ello debilitar o trastocar, a partir de su naturaleza metafórica, la certeza del orden de la racionalidad implicado en el lenguaje estandarizado de la cultura dominante. El objetivo es la práctica de una violencia ético-estética cuyo resultado ulterior es una violencia poética.

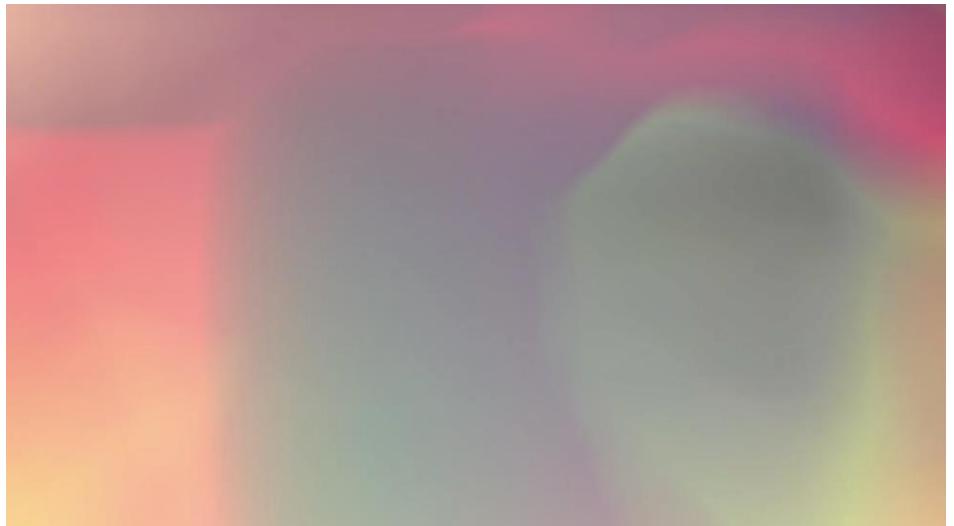
Anterior a estas tres propuestas prácticas, existe un trabajo previo de reflexión sobre las estructuras del lenguaje y los medios sonoro y visual. Parafraseando y a modo de homenaje a los plexigramas de John Cage en honor a Marcel Duchamp, *Not wanting to say anything about...* es una serie de videocreaciones que llevan a cabo un recorrido por la historia de la música clásica (entendida como anterior al siglo XX, no exclusivamente del período clasicista desarrollado entre 1750 y 1820) a través de autores clave que conforman la ontología musical de occidente y proponen su deconstrucción a través de la fragmentación de los archivos de sonido, buscando los errores de grabación de los dispositivos digitales y orquestando y vinculando los elementos encontrados en este proceso de manera intuitiva, prácticamente sin intención. El signo sonoro se diluye, y se recombina con elementos visuales abstractos al azar. El espacio se construye a partir de atmósferas que emplean el sonido y la imagen como elemento inmersor.



Manuel López: *not wanting to say anything about giacomo* (2012), https://www.youtube.com/watch?v=CW_I90KTuvQ



Manuel López: *not wanting to say anything about tomas* (2012).
<https://www.youtube.com/watch?v=5o9QV3QSX5s>



Manuel López: *not wanting to say anything about johannes* (2014).
<https://www.youtube.com/watch?v=aYFOGEYBlcs>

not wanting to say anything about giacomo, not wanting to say anything about tomas y not wanting to say anything about johannes tienen como punto de partida respectivamente el aria *Un bel di vedremo* de la ópera *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini, el motete *O Magnum Mysterium* de Tomas Luis de Victoria y el *Allegro con brio de la Sinfonía no3 Op. 90* de Johannes Brahms.

En los tres casos las piezas se elaboran a partir de la fragmentación de los archivos de audio mediante un programa de edición de sonido (*Ableton live*) hasta conseguir unidades mínimas de tiempo y sonido con las cuales se trabaja posteriormente a modo de paleta. Aunque la estructura de cada pieza es libre, sí existe una intención de conservar ciertos aspectos de la obra original en relación a las atmósferas armónicas. Es decir, tiene lugar una fragmentación del lenguaje pero sigue habiendo una referencialidad hacia la obra original. La combinación con las imágenes, todas ellas tomadas a partir de la escucha abierta de las obras originales, se lleva a cabo atendiendo a cuestiones formales y compositivas.

Not wanting to say anything about... reflexiona sobre las estructuras del lenguaje impuestas por la tradición musical de occidente y propone tres caminos diferentes como respuesta a dicha realidad normativizada. La investigación de esas realidades alternativas que se desarrolla en la serie *Not wanting to say anything about...* es la principal motivación de este trabajo, teniendo como objetivo la búsqueda de un ataque mucho más violento.

4.2. Sin título (Zzrrrths tschrs, gjhsf aqwprt y bmmmbnnlnmnlbvv)

Sin título (Zzrrrths tschrs, gjhsf aqwprt y bmmmbnnlnmnlbvv) es la propuesta práctica resultado de este trabajo de investigación. Se trata de una serie de acciones que parten de la reflexión sobre la significación del objeto. En palabras de Roland Barthes: “significar quiere decir que los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurados de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes”.³³

Entendiendo el objeto como una tecnología, como aquello que es fabricado, formalizado y normalizado, podemos afirmar, que el objeto es algo absorbido en una finalidad de uso o función. No obstante, además de tener una función, comunica información, y por tanto, siempre hay un sentido que desborda al

³³ BARTHES, R. *La aventura semiótica*. Barcelona: Paidós, 1993. 246 p.



Manuel López:
Zzrrrtks tschrs,
2014. Festival
[A_E+A], La
Rambleta
(Valencia).
Fotografía:
Yolanda
Benalba.



uso del objeto. “ ¿Puede imaginarse un objeto más funcional que un teléfono? Sin embargo, un teléfono tiene siempre un sentido independiente de su función: un teléfono blanco transmite cierta idea de lujo o de femineidad; hay teléfonos burocráticos, hay teléfonos pasados de moda, que transmiten la idea de cierta época; dicho brevemente, el teléfono mismo es susceptible de formar parte de un sistema de objetos-signo; (...) los platos en que comemos tienen también un sentido y, cuando no lo tienen, cuando fingen no tenerlo, pues bien, entonces terminan precisamente teniendo el sentido de no tener ningún sentido. Por consiguiente, no hay ningún objeto que escape al sentido”.³⁴ Podemos afirmar entonces, que la función de un objeto se convierte siempre en el signo de esa misma función.

En Sin título (*Zzrrrtks tschrs*, *gjhsf aqwprt* y *bmmmbbnlnmnlbv*) se trabaja a partir de objetos cotidianos como un plátano, una copa y una botella de cristal, un libro, una máquina de escribir, letras de gomaespuma, globos o una hoja de papel y a partir del nivel simbólico del signo se produce una huida del objeto hacia lo infinitamente subjetivo en relación al cuerpo, creando una especie de absurdo capaz de generar un sistema semántico diferente de la normalización del objeto. Llegados a este punto, esta nueva realidad objetual se concibe como un sistema a partir del cual se genera una lectura sonora.

A través de una relación anti-normativa entre el cuerpo y los objetos tiene lugar la aparición de una serie de productos “residuales” que serán el desencadenante de la lectura sonora de dichos objetos.

De esta manera, se lleva a cabo una improvisación vocal interpretando los restos de la acción precedente. Los objetos se convierten en una especie de partitura libre.

³⁴ *Ibíd.* p. 248.



Manuel López: gjhsf aqwprt (2014).

Las estructuras del lenguaje se diluyen y dan lugar a la construcción de combinaciones fonéticas puras, sin contenido semántico. No obstante, el interés por explorar el máximo número de posibilidades sonoras a partir de la voz hace que el peso de la interpretación no recaiga exclusivamente en el aspecto fonético, sino que existe un trabajo tímbrico, tonal, rítmico y volumétrico.

El objetivo es la creación de una atmósfera sonora difusa de carácter inmersivo, en la que se entremezclen todas las sonoridades. Para ello, los elementos técnicos empleados son un micrófono direccional en el caso de Zzrrrtks tschrs y gjhsf aqwprt, un piezo eléctrico en bmmmbbnlnmnlbv, y un pedal de efecto para guitarra en la tres acciones.

Mediante el uso del pedal con efecto *delay*, el sonido, una vez emitido queda resonando en el ambiente. De esta manera, la voz se convierte en una proyección del cuerpo, se distorsiona y por tanto se despersonaliza, y es entonces cuando, el sujeto se disuelve en el espacio.



Manuel López: bmmmbnlnmnlbv (2014).

Es entonces cuando tiene lugar la corporeización, el sujeto se convierte en material. En esta amalgama de materias, y en relación a la autonomía de cada una, para que tenga lugar esta corporeización, el cuerpo tiene que descentrarse, es decir, no ocupar una posición central dominante. Este concepto sería la interpenetración que John Cage toma de Suzuki:

“Entre cosas que usted separa para que no se obstaculicen entre sí, es necesario que no haya nada. Y bien, eso, nada, es lo que permite existir a todas las cosas. Si se interpenetran, eso significa que entre ellas no hay nada. Luego nada las separa...”³⁵

Zzrrrtks tschrs se presenta en formato de registro, realizado el 20 de Junio de 2014 en el evento [A_E+A] que tuvo lugar en la rambleta; y gjhsf aqwprt y bmmmbbnnlnmnlbv en formato de vídeoperformance.

³⁵ CAGE, J. *Para los pájaros*. Alias, 2010. p. 104.

5. CONCLUSIONES

Desde el principio de este proyecto, se ha desarrollado una investigación a través del análisis de los citados referentes artísticos conjuntamente con la reflexión sobre pequeños aspectos semióticos que han dado como resultado una producción artística sobre la desemantización del lenguaje.

Debido a la humildad y limitaciones de este trabajo, no se ha podido llevar a cabo una verdadera profundización en cuestiones semióticas, sobre todo en lo referido a la teoría de los signos, hecho que considero de suma importancia en la práctica del arte de acción en el ámbito del arte sonoro y la poesía experimental.

En base a la revisión y el análisis de los diferentes modos de abordar el lenguaje en la práctica artística, se ha tenido la oportunidad de experimentar con el concepto de antilenguaje desde diferentes enfoques, siendo la acción en tiempo real la opción más contundente para ejercer un tipo de violencia poética no explícita, que atenta directamente contra una estructuración del pensamiento predeterminada demostrando que existen otras vías y modos de concebir el lenguaje.

A través de la experimentación durante el desarrollo práctico se ha podido comprobar que las posibilidades comunicativas de los sistemas de signos son mucho mayores cuando la relación entre cuerpo y objeto no es unilateral, sino multidireccional, ya que los significados resultantes de dicha relación están menos acotados y determinados.

La utilización de elementos tecnológicos en las tres acciones propuestas ha dado como resultado una ampliación de las posibilidades sonoras de la voz, pudiendo superponer infinidad de sonidos separando cada uno de su fuente sonora en tiempo real a través del pedal de efecto, continuando con la vía de reflexión propuesta por muchos de los referentes citados en cuanto al empleo de la tecnología en la poesía experimental.

6. REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS

6.1. LIBROS

ARTAUD, A. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2001.

BALL, H. *La huida del tiempo (un diario)*. Barcelona: Acantilado, 2005.

BARTHES, R. *La aventura semiótica*. Barcelona: Paidós, 1993.

BEREND, J.E. *El jazz: origen y desarrollo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986

BRULL, M. *Poesía. Prólogo. La poesía de Mariano Brull, de Emilio de Armas*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.

CAGE, J. *Para los pájaros*. Alias, 2010.

CHOPIN, H.; CARUSO, L.; LAURA-MARTINI, S. *Il colpo di glottide. La poesia come fisicità e materia*. Florencia: Vallecchi, 1980.

CIORAN, E.M. *En las cimas de la desesperación*. Barcelona: Tusquets, 1996.

CIORAN, E.M. *La caída en el tiempo*. Barcelona: Tusquets, 1998.

ECO, U. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000.

GHIO E. Y FERNÁNDEZ M.D. *Manual de lingüística sistémico funcional: el enfoque de M.A.K Halliday y R. Hasan. Aplicaciones a la lengua española*. Santa Fe: Cátedra, Universidad Nacional del Litoral, 2005.

HALLIDAY, M.A.K. *Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold, 1978.

HAUSMANN, R. *Correo Dada (Una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro)*. Boadilla del Monte (Madrid), 2011

MARINETTI, F.T. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Cotal S.A., 1978.

POBLETE VARAS, C. *Manual de historia de la música : desde la edad media hasta mediados del siglo XVIII .Colección textos de estudio*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1867.

ROUSSEAU, J.J. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Fondo de cultura económica de España, 2006.

SCHAEFFER, P. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 1996.

VIAN, B. *Escritos sobre jazz*. Madrid: Grech, 1984.

VV.AA. Coordinado por PICAZO, G. *Estudios sobre performance*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1993.

6.2. WEBSITE

AINARA LEGARDON WORDPRESS.[consulta: 16 de agosto de 2014]
Disponibilidad web en: <http://ainaralegardon.wordpress.com/>

ALL MUSIC. [Consulta: 16 de agosto de 2014] Disponibilidad en:
<http://www.allmusic.com/>

ARCHIPIEL. Madrid [Consulta: 16 de agosto de 2014] Disponibilidad web en:
<http://archipel.bandcamp.com/>

ARS SONORA. [Consulta: 13 de agosto de 2014] Disponibilidad web en:
<http://ars-sonora.blogspot.com.es>

MAGARINOS. *Charles Sanders Pierce. Sus aportes a la problemática actual de la semiótica*. [Consulta: 3 de agosto de 2014] Disponibilidad web en:
<http://www.magarinos.com.ar/PEIRCE.html>

MERZ MAIL. *Poesía fonética*. [Consulta: 5 de agosto de 2014] Disponibilidad en:
<http://www.merzmail.net/mart.htm>

OFF HERZIOS. *La Gallera Suena*. Valencia. [consulta: 8 Agosto 2014]
Disponibilidad Web en: <http://www.offherzios.com>

ONPA))))). Berlín. [consulta: 8 Agosto 2014] Disponibilidad web en:
<http://onpa.de/>

RASTER-NOTON. Berlín. [consulta: 8 Agosto 2014] Disponibilidad web en:
<http://www.raster-noton.net/>

UNIVERSIDAD DE CASTILLA LA MANCHA. *Arte sonoro*. [Consulta: 7 de agosto de 2014] Disponibilidad web en:
<http://www.uclm.es/artesonoro/frameMenu.html>

6.3. TESIS Y TESISNAS DE MÁSTER

KURT KRAUSE, R. *Forma, formato y espacio sonoro*. [Tesina fin de máster]. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2008.

LÓPEZ, S. *El instrumento de cuerdas largas. Dos propuestas prácticas para su audición*. [Tesina fin de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013.

MARÍN SÁNCHEZ, E.J. *La poética del intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando*. [Tesis doctoral]. Altea: Universidad Miguel Hernández, 2013.

SCHÜLLER IDE, K.A. *El valor fonético del ruido. Cinco composiciones fonético ruidistas: Nada muy extenso; Paisaje Metaplasmo; Para vos, rana y ojo; Complexiones cómplices*. [Tesina fin de máster]. Santiago de Chile: Universidad ARCIS, 2010.

6.4. PUBLICACIONES

GONZÁLEZ AKTORIES, S. Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis. *Acta Poética*. 2008, num.29, ISSN-e 0185-3082.

6.5. AUDIOVISUALES

BARRIUSO, A. Y LEGARDON, A. El des-concierto de no ver (o Archipiélago al contacto). En: *You Tube*. You Tube, 2011/12/19. [Consulta: 16 de agosto de 2014] Disponibilidad web en: https://www.youtube.com/watch?v=0_2Dry2hJ0g

Cabaret Voltaire & the beginnings of Dada. En: *You Tube*. You Tube, 2013/08/11. [Consulta: 12 de agosto de 2014]. Disponibilidad web en: <https://www.youtube.com/watch?v=GEBnxWQct24>

CHOPIN, H. Vibrespace (1963). En: *You Tube*. You Tube, 2012/04/04. [Consulta: 17 de agosto de 2014] Disponibilidad web en: <https://www.youtube.com/watch?v=B7BKD66Q90A>

COLEMAN, O. Free Jazz (Ornette Coleman, December 21st, 1960). En: *You Tube*. You Tube, 2011/01/25. [Consulta: 17 de agosto de 2014]. Disponibilidad web en: <https://www.youtube.com/watch?v=zviZZ4kui1k>

FERRANDO, B. Anticonferencia de Bartolomé Ferrando. En: *You Tube*. You Tube, 2013/02/22. [Consulta: 16 de agosto de 2014]. Disponibilidad web en: <https://www.youtube.com/watch?v=RpabuhF4DZM>

FERRANDO, B. Línea Sonora no Festival LINE UP Coimbra 2011. En: *You Tube*. Coimbra: You Tube, 2011/10/12. [Consulta: 16 de agosto de 2014]. Disponibilidad web en: <https://www.youtube.com/watch?v=h9sWyD2B4qs>

HAUSMANN, R. Raoul Hausmann bbb + fmsbw (1946 recording). En: *You Tube*. You Tube, 2010/10/09. [Consulta: 12 de agosto de 2014]. Disponibilidad web en: <https://www.youtube.com/watch?v=aR7N7e04Yak>

HEIDSIECK, B. Vaduz (1974). En: *You Tube*. You Tube, 2012/07/27. [Consulta: 17 de agosto de 2014]. Disponibilidad web en: <https://www.youtube.com/watch?v=CUPuZzPaFJM>

ISOU, I. Traité de Bave et d' Éternité. En: *You Tube*. You Tube, 2009/10/09. [Consulta: 12 de agosto de 2014]. Disponibilidad web en: <https://www.youtube.com/watch?v=H-Yp9MZGXV4>

KYOKA. HaDue. En: *You Tube*. You Tube, 2013/03/16. [Consulta: 16 de agosto de 2014] Disponibilidad web en: <https://www.youtube.com/watch?v=6u1JrGbpei>

KYOKA. Meander. En: *You Tube*. You Tube, 2013/05/11. [Consulta: 16 de agosto de 2014] Disponibilidad web en: https://www.youtube.com/watch?v=Hok1y_YmKCE

MCFADDEN, C. John Cage Aria. En: *You Tube*. Amsterdam: You Tube, 2011/03/28. [Consulta: 15 de agosto de 2014] Disponibilidad web en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3tbdHbqUsQ>

MIRANDA, F. Las voces de la voz. En: *You Tube*. Madrid: You Tube, 2013/09/06. [Consulta: 16 de agosto de 2014] Disponibilidad web en: <https://www.youtube.com/watch?v=e2YLrznH8Q>

SCHAFFER, P. Musique Concrete. En: *You Tube*. You Tube, 2009/03/25. [Consulta: 17 de agosto de 2014]. Disponibilidad web en: <https://www.youtube.com/watch?v=c4ea0sBrw6M>

SCHMID, M. Ursonate- Kurt Schwitters performed by Michael Schmid. En: *You Tube*. Venecia: You Tube, 2011/10/10. [Consulta: 14 de agosto de 2014]. Disponibilidad web en: <https://www.youtube.com/watch?v=PXtDkAnJx7o>

7. ANEXOS

7.1. GLOSARIO DE IMÁGENES



Marinetti: *Parole in libertà*, 1915.



Man Ray: *Poema fónico mudo*, 1924



Depero: *página de Depero futurista*,

1927.

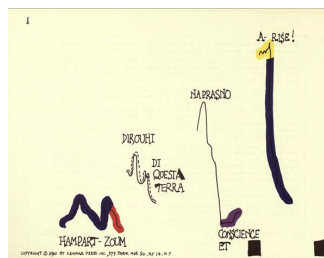


Isidore Isou: *Sin título*, 1964

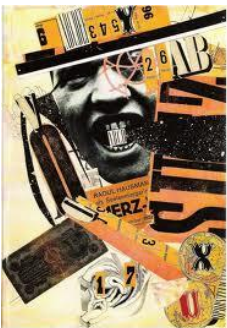


Hugo Ball recitando *Karawane* en el Cabaret

Voltaire. Zurich, 1916.



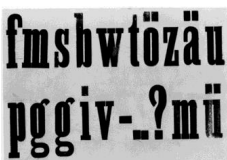
John Cage : *Aria*, 1958.



Raoul Hausmann: *ABCD*, 1923-1924.



Fátima Miranda: *las voces de la voz*



Cartel de Raoul Hausmann *fmsbw*, 1918.



Bartolomé Ferrando en la XX edición de NIPAF, Nagano (Japón), 2014.



Ainara LeGardon y Álvaro Barriuso: *Plastique Fantastique* en el festival Alhóndiga. Bilbao, 2013.



Kyoka en New Culture Festival. Moscú, 2010.



Portada y contraportada del Álbum *Free Jazz* de Ornette Coleman para Atlantic Records. 1960.



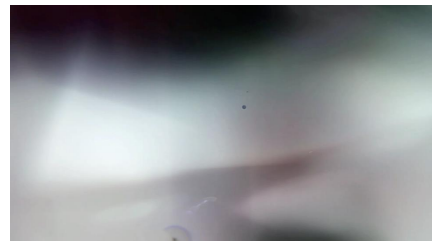
Pierre Schaeffer, 1961.



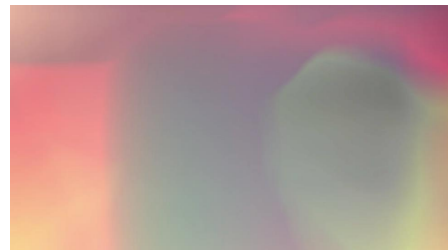
Henri Chopin: XI edición del festival de poesía sonora de Toronto, 1978.



Manuel López: *not wanting to say anything about giacomo* (2012),



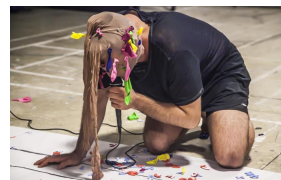
Manuel López: *not wanting to say anything about tomas* (2012).



Manuel López: *not wanting to say anything about johannes* (2014).



Manuel López: *Zzrrrks tschrs*, 2014. Festival [A_E+A], La Rambleta (Valencia). Fotografía: Yolanda Benalba.





Manuel López: ghsf aqwprt (2014).



Manuel López: bmmmbnnlnmnlbvv (2014).