

# **Del fragmento, la repetición, el ritmo, la permutación, la aleatoriedad y la indeterminación en la poesía fonética y sonora**

Bartolomé Ferrando Colom  
Performer y Poeta Visual  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia

**Resumen.** El presente artículo quiere abarcar los diversos factores o elementos que a mi juicio han sido utilizados en la creación histórica de la poesía fonética y sonora, y de los que yo hago uso en mi práctica personal. Y así, la relación entre fragmentación, repetición y discontinuidad, presentes en muchas composiciones históricas, las he hecho mías también al aplicarlas a mis propias piezas. En el texto integro, además, la defensa de los conceptos de ritmo y de permutación. El primero lo expongo relacionado con la respiración y a su vez con la naturaleza. Subrayo, de la permutación, la posibilidad que contiene de conexión con el absurdo. Ya al final del artículo hablo de la diferencia entre aleatoriedad e indeterminación, defendidas por Boulez y Cage, las cuales utilizo conjuntamente en alguna de mis composiciones recientes.

**Palabras clave.** Fragmento, repetición, ritmo, permutación, aleatoriedad, indeterminación.

**Abstract.** This article aims to cover the various factors or elements that, under my opinion, have been used in the historic creation of phonetic and sonorous poetry, and those I use in my personal practice. Thus, I have made mine the relationship between fragmentation, repetition and discontinuity, present in many historical compositions, applying them to my own pieces. In addition, the complete text offers a defence of the concepts of rhythm and permutation. The first are related at the same time with breathing and nature. With regards to permutation, I stress its possible connection with the absurd. The end of the article deals with the difference between randomness and indeterminacy, as defended by Boulez and Cage. I have used them together in some of my latest compositions.

**Keywords.** Fragment, repetition, rhythm, permutation, randomness, indeterminacy

---

Empecé a hacer poesía sonora hace ya tiempo, cuando descubrí la riqueza de lo fragmentario. Cuando me di cuenta de que un trozo 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!**  
**Ekorlaps!**  
**Wiso kollipanda opolösa**  
**Ipasatta îh fûo**  
**Kikakoku proklinthe petêh**  
**Nikifili mopa léxio intipaschi benakaffro-propsa**  
**pî! Propsa pî!**  
**Jasollu nosaréssa flipsei**  
**Aukaratto passakrussar kikakoku**  
**Nupsa pusch?**  
**Kikakoku burulu?**  
**Futupukke - propsa pî**  
**Jassollu.....**

Probablemente lo fragmentario sea más real que aquello otro que llamamos continuo. *El fragmento es un discontinuo*<sup>1</sup> 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 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*<sup>2</sup>. Pero todo fragmento brilla por sí mismo y mantiene su propia realidad independiente al dominio del todo;

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland: *Le grain de la voix*, Éditions du Senil, Paris, 1981, p. 198.

<sup>2</sup> BLANCHOT, Maurice: *El diálogo Inconcluso*, Monte Ávila Ediciones, Caracas, Venezuela, 1970, p. 482.

enarbola una realidad que creo más intensa y más viva que aquella otra, articulada y construida con hilvanes y engarces, que probablemente consideramos más cercana o más próxima a nuestra propia experiencia. 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*<sup>3</sup>. 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 en base a una unidad irregular y asimétrica que se dilata y contrae ininterrumpidamente. Y esos residuos o trozos de escritura y de habla dicen más allá del significado habitual. Suenan de otro modo, nunca oído, organizados en grumos de voz no clasificables ni catalogables, y provistos cada cual de su propia intensidad y de su propio ritmo.

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 e intermezclando 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**

-

**bo**

-

**hhu**

-

**bo**

-

**otto**

-

**bo**

---

<sup>3</sup> BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje*, Ediciones Paidós, Barcelona y Buenos Aires, 1987, p. 271.

-  
**ottto**  
-  
**bo**  
-  
**ohoo**  
-  
**-bo**  
-  
**o**

**babba**  
**babba**  
**toobaba**  
**toobaba**  
**tohuubaba**  
**tohuubaba**  
**tohuwaababa**  
**tohuwaababa**  
**tohuwaboobaba**  
**tohuwaboobaba**  
**tohuwabohuubaba**  
**tohuwabohuubaba**  
**tohuwaboobaba**  
**tohuwaababa**  
**tohuubaba**  
**toobaba**  
**babba**

Y si hablo de mi propia práctica, haré mención de un poema fonético que construí a mediados de los ochenta, con motivo de la inauguración de una exposición de la pintora segoviana Fuencisla Francés. El poema está basado en la descomposición fragmentaria del nombre de la pintora, así como en alteraciones y cambios de posición de las letras contenidas en cada fragmento. A todo ello le añadí ejercicios diversos de repetición, alterados y transformados mediante añadidos fonéticos parciales.

La repetición de un fragmento hace hincapié de nuevo en el mismo trecho, en el mismo instante. Toda repetición es una invitación a recorrer una vez más el camino andado para acumularlo a la memoria de lo acontecido. La repetición de una palabra, además, desajusta el sentido de ésta, lo disuelve y lo deshace. 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*<sup>4</sup>. 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*<sup>5</sup>.

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 liiiiii**

**nacn cecn  
nacn cecn fic fec liiiiii laaaaaa lac**

**nacn cecn  
nacn cecn rrrrrrra fic fec liiiiii laaaaaa lac**

**nacn cecn  
nacn cecn rrrrrrra fic fec liiiiii laaaaaa luuuuuu lac**

**nacn cecn  
nacn cecn rrrrrrra reeee fic fec liiiiii lulliiiiiii laaaaaa luuuuuu  
lac**

**nacn cecn  
nacn cecn nien cecn nac**

**nacn cecn  
nacn cecn nien cecn nac rannnnnnnnn!**

Para el poema fonético que acabo de declamar, así como para cualquier otro poema fonético o sonoro, importa mucho la pulsión rítmica. Todo ritmo, formado por una serie sucesiva de acentos e intensidades, de compresiones y liberaciones, se basa y se apoya en la pausa, en el silencio, en el intervalo, en el vacío relativo de palabras o sonidos en el que, como si 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,

<sup>4</sup> BARTHES, Roland: *L'obvie et l'obtus*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 199.

<sup>5</sup> MICHAUX, Henri: *Escritos sobre pintura*, Ed. del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, Murcia, 2000, p. 31.

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*<sup>6</sup>.

Aquí, además, en la pieza fonética, los grumos 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 secunda la danza, mediante movimientos múltiples de las manos, de los brazos, del cuerpo o de la cabeza. Danza rítmica de sonidos que es pues, en ocasiones, una danza de gestos, basada en estructuras de repetición y variación. Estructuras que, abiertas en unos casos y cerradas en otros, serán consideradas más dinámicas y excitantes, 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*<sup>7</sup>. 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 grumos 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.

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 concreta 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 reagrupación de las palabras de cada una de las frases, dando lugar a otras nuevas que cruzaban y bifurcaban el sentido de las iniciales, conduciéndolas al terreno del absurdo. Las palabras empleadas conservaban en todo momento el sentido lingüístico, y sólo en algunos instantes se descomponían y daban lugar a rizados y volutas fonético-sonoras. 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**

---

<sup>6</sup> BARTHES, Roland: *L'obvie et l'obtusé*, obra citada, p. 220.

<sup>7</sup> DEWEY, John: *El arte como experiencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949, p. 132.

**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 tial monte ra!  
la cabra raal siempre ca!  
ti y casiempre al siempre!  
ti y cacabra a cabra  
y ellos crían dios y ellos  
con el rabo entreentre  
y ellos juntanellos y dios  
con el rabo entrecon el rabo  
abracamontemonte cabrael rabo entre el rabo  
abracamonte tiracabrael 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 pila cata rá  
La cata pila cata rá  
La cata pi bléla cata rá  
La cata pi bléla cata rá  
La cata bu bléla cata rá  
La cata blé la cata narrr  
La cata bléla cata narrr  
La cata pi bu bléla cata narrr  
La cata pi bu bléla cata narrr**

**Raztomaritotablé  
Raztomarijotablé  
Raztotarijotató  
Raztobleríjotató  
Raztobleríjotatú  
Brrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrag**

**Azrímana  
Azrímana  
Azrímanatatableka  
Azrímanatatableka  
Azrímanatatoazbleka  
Azrímanatatoaztobleka  
Azrímanatatoaztobubleka  
Azrímanatatablekaaztoblekaaztobublekabuuuuuuuuuu  
Azrímanatatablekaaztoblekaaztobublekabuuuuuuuuuuublé!**

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*<sup>8</sup>, algo que, en opinión de Cage cabría denominar *azar domesticado*. Lo aleatorio estaba ya presente en muchas obras dadaístas y surrealistas, así como en el lenguaje Zaum o transmental de Klebnikov 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 consciencia. Nietzsche así lo escribió, diciendo que *tenemos una consciencia y una visión subordinada a factores aleatorios*<sup>9</sup>. De igual manera, diremos 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.

La última pieza 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 travesías y líneas de cruce, que si bien constituyen un elemento conocido, me invitan e incitan a hacer un recorrido por lo desconocido, próximo al ejercicio de lo indeterminado. 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. Si en el punto de partida, ante la estructura abierta de la pieza, el poeta se enfrenta a lo indeterminado inminente, la declamación le conduce y le emplaza, acto seguido, en el interior de otras áreas en las que la

---

<sup>8</sup> KOSTELANETZ, R.: *Conversations avec Cage*, Éditions des Syrtes, Paris, 2000, p. 25.

<sup>9</sup> DORFLES, Gillo: *Fatti e fattoidi*, Neri Pozza editore, Vicenza, 1997, p. 81.

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*<sup>10</sup>.

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



---

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