

13

SONIDOS / POESÍA SONORA
Varios autores



(circa) / facultad de artes uaem

colección: infra-mince

selección y traducción: fernando delmar

2020



EL SIGNIFICADO DE LAS PALABRAS SIN SIGNIFICADO Y EL COEFICIENTE DE RAREZA

Bronislaw Malinowski

Las investigaciones antropológicas de Malinowski coincidieron con el (re) nacimiento vanguardista del poema sonoro Dada y el zaum futurista ruso; Una coincidencia que provoca la comparación.

Introducción por Jerome Rothenberg

Malinowski establece una línea principal del funcionalismo británico, como A. R. Radcliffe-Brown establece la otra (funcionalismo estructural). Pero si la versión de Radcliffe-Brown tiene el mayor traspaso teórico en la actualidad, Malinowski ha establecido un modelo para el trabajo de campo antropológico y su teoría concomitante y ha tenido un impacto extraordinario como maestro de antropólogos posteriores y en un rango de pensamiento occidental y del Tercer Mundo. fuera de la antropología misma. Sus principales escritos a este respecto provienen de su extenso trabajo en las Trobriand y otras islas del extremo sureste de Nueva Guinea (1912-1916), e incluyen libros como Argonautas del Pacífico occidental, Sex and Repression in Savage Society, y Jardines de coral y su magia. El último, en su relato de la ecología de Trobriand y el lenguaje de la magia y la jardinería, es realmente una gran obra de poética del siglo XX. La clave de la fuerza de la canción y la narrativa establecida allí se repite, por ejemplo, en la descripción del mito de Malinowski y el proceso concomitante de la creación de mitos en la posterior pero muy influyente Magia, Mito y Religión. Desde una perspectiva funcionalista, el mito establece el estatuto de una sociedad y crea la coherencia del grupo no solo [como] una historia contada, escribe, sino [como] una realidad vivida (1948: 100). Las implicaciones de este favorecimiento de la promulgación sobre la explicación son enormes, y culminan en un caso en el resumen de Charles Olson, alrededor de 1953, del [Malinowski] énfasis... rechaza la idea de que una historia es simbólica (que representa algo, en lugar de ser ese algo); y al mismo tiempo

que está destinado a explicar cualquier cosa... Malinowski está afirmando la verdad primaria de que el hecho humano es que no hay deseo de explicar, solo existe el deseo de experimentar: que esto es lo que significa saber: saber es experimentar y viceversa: experimentar es saber (histor). Es decir, contarlos y contarlos como otros lo han dicho, es un acto, simplemente, que la realidad mis-ma es una, ahora y entonces. [Olson, número 10: 641

El lector que desea explorar más a fondo las conexiones entre las palabras sin sentido en la práctica tradicional y contemporánea (por ejemplo, poesía sonora) podría comenzar con los actuales Técnicos de lo sagrado del coeditor (1968: 386-391).

.....

Las fórmulas mágicas difieren considerablemente de otros textos, tanto en lo que respecta a su naturaleza intrínseca como al lugar que les hemos dado en nuestro esquema de presentación. En cuanto a su naturaleza intrínseca, el lenguaje de la magia es sagrado, establecido y utilizado para un propósito completamente diferente al de la vida ordinaria. En cuanto a la presentación, fue necesario en el curso de nuestro relato narrativo hacer que el mago del jardín recitara sus hechizos en una versión rítmica elaborada en inglés del texto nativo. Esto se justificó porque, en el idioma nativo, el lenguaje de la magia, con su riqueza de efectos fonéticos, rítmicos, metafóricos y aliterativos, con sus cadencias y repeticiones extrañas, tiene un carácter prosódico que es deseable llevar a casa al lector inglés. Al mismo tiempo, solo porque el lenguaje de la magia se considera sagrado, no se deben tomar demasiadas libertades: o al menos, las libertades se deben comparar con una declaración exacta de cuánto contiene el nativo. original y cuánto se agrega por el proceso legítimo de sacar implicaciones.

De ello se deduce que las dificultades que hemos encontrado en la traducción gratuita de textos ordinarios se hacen mucho mayores aquí. Si todos los términos ordinarios que deben traducirse

aún no son traducibles, esta cualidad desconcertante se vuelve mucho más pronunciada cuando tratamos con palabras que declaradamente no tienen sentido. Para el mago en las Trobriand, como en otras partes, trata elementos verbales del tipo abracadabra, sésamo, hocus pocus, es decir, palabras cuya función no tiene un 'significado' en el sentido ordinario, sino una influencia mágica específica en la que se cree que estas palabras pueden suscitar. De qué manera se puede transmitir el "significado de las palabras sin sentido" es un problema paradójico de la teoría lingüística que tendremos discutir aquí.

El problema más difícil, tal vez, en relación con fórmulas mágicas y, según nuestra concepción del lenguaje, el problema central, es el relativo a la función de un enunciado mágico. Para nosotros, el significado de cualquier palabra, oración o frase significativa es el cambio efectivo provocado por el enunciado dentro del contexto de la situación en la que está relacionado. Hemos visto cómo debe entenderse este significado en el discurso pragmático activo que pasa entre un grupo de personas involucradas en una tarea concertada; una orden dada y llevada a cabo, un consejo o instrucción de coordinación seguida. También hemos visto cómo actúan las palabras de elogio o aliento, y cómo tienen un significado dinámico. Hemos investigado la naturaleza del significado cuando el habla se usa para planificar, para educar, para narrar o conversar.

Ahora, una fórmula mágica no es una pieza de conversación, ni una oración, ni una declaración o comunicación. ¿Qué es? ¿Cuál es la configuración sociológica de un hechizo, cuál es su propósito, cuál es la función de las palabras mágicas? Para obtener el significado de un enunciado ordinario, descubrimos que teníamos que determinar el contexto social; el propósito, el objetivo y la dirección de las actividades que lo acompañan: prácticas, sociables o, en general, culturales; y finalmente la función de las palabras, es decir, el cambio efectivo que producen dentro de la acción concertada. Pero en una fórmula mágica, el propósito parece ser imaginario, la cooperación sociológica es inexistente y el papel de las palabras solo debe expresarse en el vacío.

Sin embargo, veamos más de cerca los hechos. Cuando el mago murmura sobre algunas hierbas en su choza, ¿es solo un monólogo vacío? Se supone que ninguna audiencia de oyentes es necesaria para la efectividad del hechizo; por lo tanto, de acuerdo con nuestra definición de significado, las palabras parecen no tener sentido. ¿Cuál es el punto de sus comentarios mágicos pronunciados ritualmente cuando, al golpear la tierra del jardín, dice: Te estoy golpeando, oh tierra? ¿Se dirige a la tierra, a su palo, o a alguna persona que tiene la oportunidad de estar presente? O, de nuevo, en otras ocasiones, ¿habla con las hierbas, o con una piedra, o con uno u otro de los dos retoños, o con espíritus que, aunque estén presentes, no se cree que hagan nada? Cuando se dirige a una araña o una gallina, un bastón de abogado o un delfín, ¿qué tipo de acto cooperativo, si lo hay, está involucrado?

Algunas de estas preguntas estamos en condiciones de responder. Comencemos por el propósito de la magia. Imaginario es desde nuestro punto de vista, pero ¿es esta una razón para descartarlo como social y culturalmente irrelevante? Ciertamente no. La magia ocurre en un mundo propio, pero este mundo es real para los nativos. Por lo tanto, ejerce una profunda influencia en su comportamiento y, en consecuencia, también es real para el antropólogo. La situación de la magia, y con esto quiero decir la escena de acción impregnada de influencias y afinidades comprensivas, e impregnada de maná, esta situación forma el contexto de los hechizos. Es creado por la creencia nativa, y esta creencia es una poderosa fuerza social y cultural. En consecuencia, debemos tratar de ubicar los enunciados de la magia dentro de su contexto apropiado de creencia nativa y ver qué información podemos obtener que pueda ayudarnos a comprender los hechizos y dilucidar las palabras.

Todos los actos de magia, desde la primera oblación hasta los espíritus hasta el último fragmento de un hechizo de plátano, consisten, desde el punto de vista dogmático, en un tipo de actuación. Cada rito es la 'producción' o 'generación' de una fuerza y su transmisión, directa o indirecta, a un determinado objeto que, como creen los nativos, se ve afectado por esta fuerza. En las Trobriand tenemos, entonces, la producción y apli-

cación del maná melanesio, la fuerza mágica para la que no hay nombre en nuestra provincia etnográfica, pero que está muy presente en la realidad de las creencias y el comportamiento.

Tome el hechizo principal de la magia del jardín Omarakana, que comienza con la palabra *vatuvi* [mostrar el camino]. El mago, después de ciertas preparaciones y bajo la observancia de ciertas reglas y tabúes, recolecta hierbas y las convierte en una mezcla mágica. Paralelamente a sus acciones y en concierto con él, los miembros de la comunidad hacen otros preparativos, en particular la provisión de pescado para un regalo al mago y los espíritus, y para una comida festiva. El mago, después de ritualmente y con un encantamiento que ofrece algunos de estos peces a los espíritus ancestrales, recita el hechizo principal, *vatuvi*, sobre la mezcla mágica. Déjame recordarte cómo hace esto. Prepara una especie de gran receptáculo para su voz, una trampa de voz que así podríamos llamarlo. Pone la mezcla sobre una estera y la cubre con otra estera para que su voz pueda ser atrapada y aprisionada entre ellos. Durante la recitación, mantiene la cabeza cerca de la abertura y se ocupa cuidadosamente de que ninguna porción de las hierbas no se vea afectada por el aliento de su voz. Mueve la boca de un extremo de la abertura al otro, gira la cabeza, repite las palabras una y otra vez, frotándolas, por así decirlo, en la sustancia. Cuando observas al mago en el trabajo y notas el cuidado meticuloso con el que aplica esta acción verbal más efectiva y más importante a la sustancia; cuando luego ves cuán cuidadosamente encierra las hierbas encantadas en las envolturas rituales preparadas, y de manera ritual, entonces te das cuenta de cuán seria es la creencia de que la magia está en el aliento y que el aliento es la magia.

Para el Trobriander, el hechizo es una secuencia de palabras, más o menos misteriosas, transmitidas desde tiempos inmemoriales y siempre enseñadas por un mago acreditado a sus sucesores; es recibido por el primer portador humano de la magia de alguna agencia sobrenatural, o bien traído por los primeros antepasados que vinieron del subsuelo, donde habían llevado una existencia en la que aparentemente la magia ya estaba en uso. Los mitos sobre el comienzo de la magia no son del todo consistentes y, a

veces, ni siquiera son claros. La teología, desde el totemismo australiano o la tradición mágica de Trobriand hasta las disputas escolásticas, las facultades modernas de la divinidad y los consejos de la Ciencia Cristiana o la Teosofía, es siempre controvertida e inconsistente. Pero, en general, encontramos en las Trobriand una creencia fundamental: que la magia de la jardinería primero fue ejercida efectivamente por héroes culturales como Tudava, Malita, Gere'u y otros, y una creencia mucho más precisa, de que cada magia de jardín tiene, proviene del subsuelo en el mismo lugar donde ahora se está practicando, o de lo contrario, se ha introducido en este lugar y se ha naturalizado allí. Además, la creencia es muy fuerte de que la supremacía en la fertilidad diferencial se debe al hecho de que un sistema mágico es mejor que los demás. También el elemento de la suerte, ya sea bueno o malo, siempre se explica por la magia.

Sin embargo, el punto importante para nosotros es que, de cualquier manera que la magia haya llegado a la posesión del hombre, el hechizo como tal ha existido desde el principio de las cosas, *quod semper, quod ab initio*... Se considera como una cualidad específica de un aspecto relevante del mundo. La fertilidad y el crecimiento de los ñames son importantes para el hombre, y no pueden ser dominados solo por las fuerzas humanas. Por lo tanto, hay magia, siempre hubo magia, y la magia reside en el hechizo. Al hablar de cosas sagradas y rituales, el Trobriander respaldaría completamente la verdad de *in principio erat verbum*. Aunque los nativos no podrían formularlo ellos mismos, este es en resumen su dogma; y aunque tampoco podrían decirlo de manera simple y abstracta, siempre que haya una actividad humana importante, que al mismo tiempo sea peligrosa, esté sujeta al azar y no se domine por completo por medios técnicos, siempre existe. El Trobriander es un sistema mágico, un cuerpo de ritos y hechizos, para compensar la incertidumbre del azar y para prevenir la mala suerte. . . .

¿Hasta qué punto este trasfondo dogmático nos ayuda a comprender la redacción de la magia? Si el principio principal de la creencia mágica es que las palabras ejercen poder en virtud de su misteriosa conexión primitiva con algún aspecto de la realidad,

obviamente no debemos esperar que las palabras de la magia de Trobriand actúen en virtud de su significado coloquial ordinario. Se cree que un hechizo es un texto primitivo que de alguna manera surgió junto con animales y plantas, con vientos y olas, con enfermedades humanas, coraje humano y fragilidad humana. ¿Por qué esas palabras deben ser como las palabras del habla común? No se pronuncian para llevar información ordinaria de hombre a hombre, ni para dar consejos u órdenes. Los nativos naturalmente podrían esperar que todas esas palabras sean muy misteriosas y muy alejadas del discurso ordinario. Y así son en gran medida, pero de ninguna manera completamente. Veremos que los hechizos son asombrosamente significativos y traducibles, y también veremos por qué es así.

Pero el hecho es que, a menos que se advierta al lector que gran parte del vocabulario de la magia, su gramática y su prosodia, se alinea con la creencia profundamente arraigada de que el discurso mágico debe ser moldeado en otro molde, porque se deriva de otras fuentes y produce diferentes efectos del discurso ordinario. Él estará constantemente en contra de los principios según los cuales la traducción de la expresión mágica tiene que proceder. Si se aplicaran los criterios ordinarios de gramática, lógica y coherencia, el traductor se encontraría irremediablemente empantanado por la magia de Trobriand.

Tome la primera fórmula, por ejemplo. Esta es una dirección directa a los espíritus ancestrales: una comunicación de hombre a hombre, podríamos decir; por lo tanto, en partes es lúcido y gramatical. Y luego viene la frase: '*Vikita, Iyavata*, (su cabeza de mito es)'. Después de muchas consultas con los informantes y la investigación etimológica en su empresa, tuve que concluir que, en ningún sentido, estas palabras pueden ser equivalentes a cualquier sentencia en prosa ordinaria. El significado de la expresión mágica es simplemente el efecto intrínseco que, según la creencia nativa, ejerce sobre los espíritus e indirectamente sobre la fertilidad del suelo. Sin embargo, los comentarios de los nativos revelan las referencias mitológicas relacionadas con los nombres *Vikita* e *Iyavata*. Aquellos que están versados en la tradición

mágica de este hechizo pueden interpretar el significado de estas palabras y decirnos por qué son ritualmente efectivas.

¿De qué manera, entonces, podemos traducir semejante revoltijo de palabras, sin sentido en el sentido ordinario? Se supone que las palabras ejercen un efecto místico *sui generis* en un aspecto de la realidad. Esta creencia se debe a ciertas propiedades y asociaciones de estas palabras. Por lo tanto, pueden traducirse en un sentido y solo en un sentido: debemos mostrar qué efecto se cree que producen y reunir todos los datos lingüísticos disponibles para mostrar cómo y por qué producen este efecto.

Para tomar otro ejemplo, el exordio del hechizo más importante:

Vatuvi, vatuvi, vatuvi, vatuvi. Vitumaga, i-maga.
Vatuvi, vatuvi, vatuvi, vatuvi. Vitulola, i-lola.

Cuanto mejor se conoce el idioma trobriand, más claro se hace que estas palabras no son palabras de habla ordinaria. Tal como se recitan en el hechizo, se pronuncian según una fonología especial, en una canción de canto, con su propio ritmo y con repeticiones agrupadas numéricamente. La palabra *vatuvi* no es una forma gramatical jamás encontrada en el habla ordinaria. Los compuestos *vitulola*, *vitumaga*, son nuevamente extraños e inusuales; en cierto modo, palabras sin sentido. Se cortan palabras como *vatuvi* o la raíz *lola*; pero hay otras palabras que son compuestas, desarrolladas, desarrolladas. . . .

En algunas fórmulas podemos traducir las palabras clara y satisfactoriamente después de que nuestro comentarista mágicamente iluminado nos haya dado su significado esotérico. Así, se nos dice que *gelu* es una palabra mágica para gallina de monte, en el lenguaje ordinario *mulubida*; esa *kaybwagina* es una forma recortada de *mitakaybwagina*, que es el nombre místico del milpiés, conocido en el lenguaje ordinario como *mwanita*. Algunos de los animales, es cierto, son llamados por sus nombres comunes. Pero incluso estas palabras ordinarias, por asociación con otros no se utilizan en el habla común, y con los nombres propios de los puntos que no son comprensibles sin un comen-

tario mitológico y topográfico, se incorporan a una estructura prosódica compleja, específicamente de carácter mágico. Podríamos descubrir tales estructuras características, generalmente rítmicas y simétricas, en casi todas las fórmulas.

Nuevamente tenemos en muchos hechizos lo que podría llamarse comparación negativa en el patrón 'esto no es (aquí el objeto a ser encantado o una parte de él se llama)... pero lo es (aquí se nombra un patrón u objeto ideal)'. Así, por ejemplo, tenemos 'este no es tu ojo, tu ojo es como la hormiga negra' o 'este no es tu vuelo, tu vuelo es como un' loro'. Las mismas características se pueden encontrar en cualquier fórmula: la mayoría de las palabras se pueden traducir si sabemos por qué razón se usan en el hechizo. Si, por ejemplo, sabemos que el delfín es grande y largo como deberían ser los tubérculos, que su tejido dentro y fuera de las olas ascendentes y descendentes está asociado con el enrollamiento y el entrelazado de las exuberantes enredaderas cuyo rico follaje significa un *taytu* abundante cosecha, no solo podemos traducir la palabra 'delfín', sino varias oraciones basadas en la alusión; sobre todo, podemos entender la estructura de todo el hechizo. Lo mismo se aplica a la gallina-arbusto en [otra fórmula], cuyo gran nido está asociado con la hinchazón alrededor de la planta *taytu* cuando abundan los tubérculos. . . .

Por lo tanto, todas las palabras mágicas muestran un coeficiente de rareza, extrañeza e inusualidad muy considerable. Cuanto mejor sepamos el idioma de Trobriand, más clara e inmediatamente podremos distinguir la magia del discurso ordinario. El hechizo más gramatical y menos cantado enfáticamente difiere de las formas de dirección ordinaria. Además, la mayoría de la magia se canta en una canción de canto que, desde el principio, la hace profundamente diferente de las expresiones ordinarias. La redacción de la magia se correlaciona con un sistema dogmático muy complicado, con teorías sobre el poder místico primitivo de las palabras, sobre las influencias mitológicas, sobre la débil cooperación de los espíritus ancestrales y, mucho más importante, sobre la influencia simpática de los animales, las plantas, fuerzas naturales y objetos. A menos que se asegure un comentarista competente que, en cada caso específico, interprete

los elementos de rareza, las alusiones, los nombres personales o los seudónimos mágicos, es imposible traducir magia. Además, como nos ha demostrado una comparación de las diversas fórmulas, se ha desarrollado un cuerpo de práctica lingüística: uso de metáfora, oposición, repetición, comparación negativa, imperativo y pregunta con respuesta, que, aunque no se desarrolló en ninguna doctrina explícita, hace que el lenguaje de la magia sea específico, inusual, pintoresco.

(de: *Coral Gardens and Their Magic*, volumen 2, “The Language of Magic and Gardening”, páginas 213-222).

URSONATE (1922 -1932)

Kurt Schwitters

Comentarios de Schwitters:

"La Sonata consta de cuatro movimientos, de una obertura y un final, y séptimo, de una cadencia en el cuarto movimiento. El primer movimiento es un rondo con cuatro temas principales, designados como tales en el texto de la Sonata. Usted mismo sentirá el ritmo, flojo o fuerte, alto o bajo, tenso o suelto. Explicar en detalle las variaciones y composiciones de los temas sería agotador al final y perjudicial para el placer de leer y escuchar, y después de todo no soy un profesor". "En el primer movimiento, llamo su atención a las repeticiones, palabra por palabra, de los temas antes de cada variación. El primer movimiento es explosivo y va al lirismo puro del canto "Jüü-Kaa"; de la severidad militar del ritmo del tercer tema, bastante masculino, al lado del cuarto tema que es tembloroso y suave como un cordero, y al final, termina con un tono acusador como en el primer movimiento, con la pregunta "tää?" ... "

El cuarto movimiento, de larga duración y rápido, se presenta como un buen ejercicio para los pulmones del lector, en particular porque las repeticiones interminables, si no parecen demasiado uniformes, requieren que la voz se eleve seriamente la mayor parte del tiempo. Al final, llamo su atención sobre el retorno deliberado del alfabeto hasta a. Sientes que se acerca y esperas con impaciencia. Pero dos veces se detiene dolorosamente en la b ... "No hago más que ofrecer la posibilidad de una voz solista con tal vez poca imaginación. Yo mismo doy una cadencia diferente cada vez y, dado que la recito completamente de memoria, consigo que la cadencia produzca un efecto muy vivo, formando un fuerte contraste con el resto de la Sonata, que es bastante rígido. Allí. Las letras aplicadas deben pronunciarse como en alemán. Un solo sonido vocal es corto ... Las letras, por supuesto, solo dan una puntuación bastante incompleta de la sonata hablada. Como con cualquier música impresa, son posi-

bles muchas interpretaciones. Como con cualquier otra lectura, la lectura correcta requiere el uso de la imaginación. El lector mismo tiene que trabajar seriamente para convertirse en un lector genuino. Por lo tanto, es el trabajo, más que las preguntas o las críticas sin sentido, lo que mejorará las capacidades receptoras del lector. El derecho de crítica está reservado a aquellos que han logrado un entendimiento completo. Escuchar la sonata es mejor que leerla. Por eso me gusta interpretar mi sonata en público ".

tema 3:

Rinnzekete bee bee nnz krr
müü?

(cantando)

rinnzkrrmüü,

rakete bee

bee,

ziiuu ennze, ziiuu

rakete bee bee? rakete bee zee.

tema 4:

Rrumppff tillff toooo?

exposición:

Ziiuu ennze ziiuu

nnzkrrmüü, Ziiuu ennze

ziiuu rinnzkrrmüü

desarrollo:

Fümms bö wö tää zää Uu,

Uu zee tee wee bee fümms.

rakete rinnzekete

rakete

rinnzekete

(B)

rakete rinnzekete

rakete rinnzekete

rakete rinnzekete

rakete rinnzekete

Beeeee

bö.

fö
 böwö
fümmsbö
 böwör
ö
fümmsböw
ö
 böwörötä
ä
fümmsböwötä
ä
 böwörötääzä
ä
fümmsböwötääzä
ä
 böwörötääzää
Uu
fümmsböwötääzääU
u
 böwörötääzääUu
pö
fümmsböwötääzääUu
pö
 böwörötääzääUu pögö
fümmsböwötääzääUu pögö
 böwörötääzääUu pögiff
fümmsböwötääzääUu pögiff
 kwiiEe.

rakete
rinnzekete
rakete
rinnzekete

(C)

r a k e t e
r i n n z e k e t e
r a k e t e
r i n n z e k e t e
r a k e t e
r i n n z e k e t e
r a k e t e
r i n n z e k e t e
Beeeee

bö

fö

böwö

fümmsbö

böwör

ö

fümmsböw

ö

böwöböp

o

fümmsböböpö

böwöröböp

ö

fümmsböwöböp

ö

böwörötääzääbö

pö

fümmsböwötääzääböp

ö

böwörötääzääUu böpö

fümmsböwötääzääUu böpö

böwörötääzääUu pögö

fümmsböwötääzääUu pögö

böwörötääzääUu pögiff

fümmsböwötääzääUu pögiff

kwiiee.

rakete

rinnzekete

rakete

rinnzekete

(D)

r a k e t e

r i n n z e k e t e

r a k e t e

r i n n z e k e t e

r a k e t e

r i n n z e k e t e

r a k e t e

r i n n z e k e t e

Beeeee

bö

bö
bö
bö
bö
bö
böwö
böwö
böwö
böwö
böwö
böwö
böwörö
böwörö
böwörö
böwörö
böwörö
böwörö
böwöböpö
böwöböpö
böwöböpö
böwöböpö
böwöböpö
böwöröböpö
böwöröböpö
böwöröböpö
böwöröböpö
böwöröböpö
böwöröböpö
böwörötäáböpö

Dedesnn nn
rrrrrr,
)

(E)

Ii Ee,
mpiff tillff toooo,

Dedesnn nn rrrrrr
desnn nn rrrrrr
nn nn rrrrrr
nn rrrrr
Iiiii

Eeeee
m
mpe
mpff
mpiffte
mpiff tilll
mpiff tillff
mpiff tillff toooo,

Dedesnn nn rrrrr, Ii Ee, mpiff tillff toooo,
Dedesnn nn rrrrr, Ii Ee, mpiff tillff toooo,
Dedesnn nn rrrrr, Ii Ee, mpiff tillff toooo, tillll,
Kaa?

(cantado)

Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwiiee.
Dedesnn nn rrrrr, Ii Ee, mpiff tillff toooo, tillll, Jüü-Kaa
(cantado)

Rinnzekete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze
rinnzkrmmüüüü,
Rakete bee bee.

Zikete bee
 bee (F)
 Rinnzekete bee bee
 Rakete b e e
 bee
 Zikete b e e b e e
 ennze Rinnzekete bee
 bee ennze Rakete b e e
 bee ennze
 Zikete bee bee nnz
 krr Rinnzekete bee bee
 nnz krr Rakete b e e
 bee nnz krr
 Zikete bee bee nnz krr müüüü
 Rinnzekete bee bee nnz krr müüüü
 Rakete bee bee nnz krr müüüü
 Zikete bee bee nnz krr müüüü,
 ziiuu Rinnzekete bee bee nnz krr
 müüüü, ziiuu Rakete bee bee
 nnz krr müüüü, ziiuu
 Zikete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze
 Rinnzekete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze
 Rakete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze
 Zikete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze
 ziiuu rinnzkrrmüüüü
 Rinnzekete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze ziiuu
 rinnzkrrmüüüü
 Rakete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze
 ziiuu rinnzkrrmüüüü.
 Rakete bee bee
 Rumpfftillfftooo
 o?

Ziiuu ennze ziiuu nnz krr müüüü, ziiuu ennze
ziiuu rinnzkrmmüüüü;
Rakete bee bee

Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwiiee.
Dedesnn nn rrrrrr, li Ee, mpiff tillff toooo, tillll, Jüü-
Kaa?

(cantado)

Rinnzekete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze ziiuu
rinnzkrmmüüüü,

Rakete bee bee.

Rrummpff tillff toooo?

Rum!

Rrummpff?

(G)

Rum!

Rrummpff

t?

Rr rr rum!

Rrummpff til?

Rr rr rr rr rum!

Rrummpff

tillff? Rr rr rr rr

rr rum!

Rrummpff tillff

toooo? Rr rr rr rr rr

rum!

Rrummpff tillff toooo?

Ziiuu! Rr rr rr rr rr rr rum!

Rrummpff tillff toooo? Ziiuu

ennze! Rr rr rr rr rr rr rum!

Rrumpff tillff toooo? Ziiuu ennze
ziiuu! Rr rr rr rr rr rr rr rr rum!
Rrumpff tillff toooo? Ziiuu ennze ziiuu
nnzkrrmüüü! Rr rr rr rr rr rr rr rr rr rum!

Rrumpff tillff toooo? Ziiuu ennze ziiuu
nnzkrrmüüü , ziiuu ennze ziiuu
rinnzkrrmüüü!

Rr rum!
Rrumpff tillff toooo? Ziiuu ennze ziiuu
nnzkrrmüüü, ziiuu ennze ziiuu
rinnzkrrmüüü,

Rakete bee
bee! Rr rr rr rr
rr rr Rr rr rr rr
rr rr

Rr rr rr rr rr rrumm!!!!!! (*gritando con
entonación ascendente*)

Rrumpff tillff toooo? Ziiuu ennze ziiuu nnzkrrmüüü,

Fümms bö wō tää zää Uu, pögiff, kwiiee.
Dedesnn nn rrrrrr, li Ee, mpiff tillff toooo, tillll, Jüü-
Kaa.

(cantado)

Rinnzekete bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze ziiuu
rinnzkrrmüüü,

Rakete bee bee.

Rrumpff tillff toooo?

Rum!

Rum! Rum! Rum! Rum! Rum!
ennze! Rum!

(H)

RrRrRrumpff? RrRrRrRrumpff t?
RrRrRrRrRrumpff tll?
RrRrRrRrRrRrumpff tllff toooo?
RrRrRrRrRrRrRrumpff tllff toooo ziiuu!
RrRrRrRrRrRrRrRrumpff tllff toooo ziiuu

RrRrRrRrRrRrRrRrRrRrumpff tllff toooo?

Ziiuu
ennze ziiuu nnzkrrmüüü,

Rum!
 RrRrRrRrRrRrRrRrRrRrRrRrRrumpff
tllff toooo? Ziiuu

ennze ziiuu

Rum!
ennze ziiuu nnzkrrmüüü, ziiuu rinnzkrrmüüü!

tllff

ö fümmsbö

böw

ö fümmsbö

böw

ö fümmsbö

böw

ö fümmsbö

böwörö

final:

Fümms bö fümms bö wö fümms bö wö tääää?

Fümms bö fümms bö wö fümms bö wö tää zää

Rattatata tattatata tattatata

Rinnzekete bee bee nnz krr müüüü?

Fümms bö

Fümms böwö

Fümms bö wö täää???? (gritado)

segunda parte:

largo

(pronunciación regular, cadencia precisa 4/4, a continuación cada

serie se declama un cuarto de tono más bajo, por lo tanto hay que comenzar

lo suficientemente alto)

Ooooooooooooooooooooooooooooo

oooooo (*bajo*)

(J)

Bee bee bee bee bee - - - - -

- -

Ooooooooooooooooooooooooooooo

oooooo

Zee zee zee zee zee - - - - -

-

Ooooooooooooooooooooooooooooo

oooooo

Rinnzekete - - - bee - - - -bee - -

-

Ooooooooooooooooooooooooooooo

oooooo

änn ze - - - - - änn ze - - - - -

Ooooooooooooooooooooooooooooo

Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

aa (*alto*)

(K)

Bee bee bee bee bee - - - - -

Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

aa

Zee zee zee zee zee - - - - -
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aa
Rinnzekete - - - bee - - - -bee - - -
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aa
änn ze - - - - - änn ze - - - - -
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aa

Oooooooooooooooooooooooooooooooooo
o (*bajo*) (L)
Bee bee bee bee bee - - - - -
Oooooooooooooooooooooooooooooooooo
o
Zee zee zee zee zee - - - - -
Oooooooooooooooooooooooooooooooooo
o
Rinnzekete - - - bee - - - -bee - - -
Oooooooooooooooooooooooooooooooooo
o
änn ze - - - - - änn ze - - - - -
Oooooooooooooooooooooooooooooooooo
o

tercera parte:

scherzo

*(los temas serán declamados siguiendo sus
propias características)*

Lanke trr gll (vigoroso)

(M)

pe pe pe pe pe

Ooka ooka ooka ooka

Lanke trr gll

pii pii pii pii pii

Züüka züüka züüka züüka

Lanke trr gll

Rrmm

Rrnnf

Lanke trr gll

Ziiuu lenn trll?

Lümpff tümpff trll

Lanke trr gll

Rrumpff tilfftoo

Lanke trr gll

Ziiuu lenn trll?

Lümpff tümpff trll

Lanke trr gll

Pe pe pe pe pe

Ooka ooka ooka ooka

Lanke trr gll

Pii pii pii pii pii

Züüka züüka züüka züüka

Lanke trr gll
Rrmmp
Rrnf
Lanke trr gll

trio (*declamar muy lentamente*)

Ziiuu iiuu

(N)

ziiuu aauu

ziuu iiuu

ziiuu Aaa

cuarta parte:

presto

*(la cuarta parte es rigurosamente cadenciosa,
excepto las declamaciones
añadidas en el desarrollo)*

tema 11:

Grimm glimm gnimm
bimbimm

(P)

Grimm glimm gnimm
bimbimm

Grimm glimm gnimm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm

Grimm glimm gnimmbimbimm
Grimm glimm gnimmbimbimm

Grimm glimm gnimmbimbimm
Grimm glimm gnimmbimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bemm bemm
Bemm bemm
Bemm bemm
Bemm bemm

tema 12:

Tilla loola luula loola
Tilla Luula Loola Luula
Tilla loola luula loa
Tilla Luula Loola Luula
Grimm glimm gnimm bimbimm
(comenzar muy fuerte)
Grimm glimm gnimmbimbimm

Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm

Bumm bimbimm bamm bimbimm

Bemm bemm

Bemm bemm

Bemm bemm

Bemm bemm

tema 13:

(Q)

Tatta tatta tuiEe

tuiEe

Tatta tatta tuiEe tuiEe

Tatta tatta tuiEe tuiEe

Tatta tatta tuiEe tuiEe

tema 14:

Tilla lalla tilla lalla

Tilla lalla tilla lalla

Tilla lalla tilla lalla

Tilla lalla tilla lalla

Tuii tuii tuii tuii

Tuii tuii tuii tuii

Tee tee tee tee

Tee tee tee tee

.....
Tuii tuii tuii tuii

Tuii tuii tuii tuii

Tee tee tee tee

Tee tee tee tee

Tatta tatta tuiEe tuiEe

Tatta tatta tuiEe tuiEe

Tatta tatta tuiEe tuiEe

Tatta tatta tuiEe tuiEe

Tilla lalla tilla lalla
Tilla lalla tilla lalla
Tilla lalla tilla lalla
Tilla lalla tilla lalla
Tuii tuii tuii tuii
Tuii tuii tuii tuii
Tee tee tee tee
Tee tee tee tee

.....

.....

Tuii tuii tuii tuii
Tuii tuii tuii tuii
Tee tee tee tee
Tee tee tee tee

Ooo bee ooo bee
Ooo bee ooo bee
Ooo bee ooo bee
Ooo bee ooo bee

*(repetir la cuarta parte desde el principio
hasta aquí)*

(R) (S)

desarrollo:

(T)

Ooobee tatta
tuu

Ooobee tatta tuu
Ooobee tatta tuii Ee
Ooobee tatta tuii Ee
Ooobee tatta tuiiEe tuiiEe
Ooobee tatta tuiiEe tuiiEe
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe

Tatta tatta tuiiEe tuiiEe
Lümpff tümff trill
Ziiuu lenn trill
Ziiuu lenn trill
Rrumpff tilff too

Rinnze kette bee
Rinnze kette bee
Rinnze kette bee bee
Rinnze kette bee bee
Rinnze kette beebee beebee
Rinnze kette beebee beebee
Rinnze kette beebee nnzkrr müü?
Ziiuu ennze ziiu rinnzkrrmüü
Rakete bee bee
Grimme glimme gnimme bimme
Grimme glimme gnimme bimme
Grimme glimme gnimme bimme
Grimme glimme gnimme bimme
Graaaaa
Graaaaa
Grimme glimme gnimme bimme
Grimme glimme gnimme bimme
Grimme glimme gnimme bimme
Grimme glimme gnimme bimme
Graaaaa
Graaaaa

Ooobee tatta tee
Ooobee tatta tee

Ooobee tatta tee tee
Ooobee tatta tee tee
Ooobee tatta teetee teetee
Ooobee tatta teetee teetee
Ooobee tatta teeta tatta
Ooobee tatta teeta tatta
Tatta tatta teeta tatta
Tatta tatta teeta tatta
Ooobee tatta tuu
Ooobee tatta tuu
Ooobee tatta tuii Ee
Ooobee tatta tuii Ee
Ooobee tatta tuiiEetuiiEe
Ooobee tatta tuiiEetuiiEe
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe
Tilla lalla tilla lalla
Tilla lalla tilla lalla

Tuii tuii tuii tuii
Tuii tuii tuii tuii
Tee tee tee tee
Tee tee tee tee
Tuii tuii tuii tuii
Tuii tuii tuii tuii
Tee tee tee tee
Tee tee tee tee
Ooo bee ooo bee
Ooo bee ooo bee
Ooo bee ooo bee

Ooo bee ooobee tatta
Grimme glimme gnimme bimme
Grimme glimme gnimme bimme
Grimme glimme gnimme bimme
Grimme glimme gnimme bimme
Tilla loola luula loola
Tilla loola luula loola
Grimme glimme gnimme bimme
Grimme glimme gnimme bimme
Grimme glimme gnimme bimme
Grimme glimme gnimme bimme
Tilla luula loola luula
Tilla luula loola luula

Loola luula loola luula
Loola luula loola luula
Luula loola luula loola
Luula loola luula loola

.....
Luula luula luula luula
Loola loola loola loola
Loola loola loola loola
Luula luula luula luula
Oobee tatta tuu
Oobee tatta tuu
Oobee tatta tuuta tatta
Oobee tatta tuuta tatta
Tatta tatta tuuta tatta
Tatta tatta tuuta tatta
Tatta tatta taata tatta
Tatta tatta taata tatta
Rinnze kette bee

Rinnze kette bee
Rinnze kette bee bee
Rinnze kette bee bee
Rinnze kette beebee beebee
Rinnze kette beebee beebee
Beebee beebee beebee beebee
Beebee beebee beebee beebee

Tatta tatta taata tatta Tatta
tatta taata tatta
Grimme glimme gnimme bimme
Grimme glimme gnimme bimme
Graaaaa graaaaa
Graaaaa graaaaa
Lümpff tümff trill
Ziiuu lenn trill
Ziiuu lenn tril
Rrumpff tilff too
EkeEke ekeEke ekeEke ekeeKe
EkeEke ekeEke ekeEke ekeeKe
EkeEke ekeEke Rrrumm!
EkeEke ekeEke Rrrumm!
EkeEke ekeEke Rrum Rrum
EkeEke ekeEke Rrum Rrum
Rrum Rrum Rrum Rrum
Rrum Rrum Rrum Rrum
resolucion

(U)

Grimm glimm gnimm bimbimm
Grimm glimm gnimm bimbimm

Grimm glimm gnimmbimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Grimm glimm gnimm bimbimm
Grimm glimm gnimm bimbimm
Grimm glimm gnimm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bemm bemm
Bemm bemm
Bemm bemm
Bemm bemm

Tilla loola luula loola
Tilla luula loola luula
Tilla loola luula loola
Tilla luula loola luula
Grimm glimm gnimm bimbimm
(comenzar muy fuerte)
Grimm glimm gnimm bimbimm

Grimm glimm gnimm bimbimm
Grimm glimm gnimm bimbimm
Grimm glimm gnimm bimbimm
Grimm glimm gnimm bimbimm
Grimm glimm gnimm bimbimm
Grimm glimm gnimm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bumm bimbimm bamm bimbimm
Bemm bemm
Bemm bemm
Bemm bemm
Bemm bemm

cadencia (*ad libitum*) (*aquí se mantiene la cadencia, la cadencia puede ser modificada por el intérprete utilizando las partes del conjunto de la sonata, en su lugar hago seguir aquí una cadencia general con nuevos temas*)

Priimiittii

(V)

Priimiititti
Priimiititti too
Priimiititti taa
Priimiititti too
Priimiititti taa
Priimiititti tootaa
Priimiititti tootaa

Priimiititti tuutaa
Priimiititti tuutaa
Priimiititti tootaatuu
Priimiititti tootaatuu
Priimiititti tuutaatoo
Priimiititti tuutaatoo
Tatta tatta tuutaa too
Tatta tatta tuutaa too
Tatta tatta tuiiEe
tuiiEe

(W)

Tatta tatta tuiiEe tuiiEe
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe

Tilla lalla tilla lalla
Tilla lalla tilla lalla
Tilla lalla tilla lalla
Tilla lalla tilla lalla
Tuii tuii tuii tuii
Tuii tuii tuii tuii
Tee tee tee tee
Tee tee tee tee

.....

.....

Tuii tuii tuii tuii
Tuii tuii tuii tuii
Tee tee tee tee
Tee tee tee tee
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe

Tatta tatta tuiEe tuiEe
Tilla lalla tilla lalla
Tilla lalla tilla lalla
Tilla lalla tilla lalla
Tilla lalla tilla lalla

Tuii tuii tuii tuii
Tuii tuii tuii tuii
Tee tee tee tee
Tee tee tee tee

.....

.....
Tuii tuii tuii tuii
Tuii tuii tuii tuii
Tee tee tee tee
Tee tee tee tee
Ooo bee ooo bee
Ooo bee ooo bee
Ooo bee ooo bee
Ooo bee ooo bee
Ooooooooooooooooooooooooooooo

o (X)

Dll Rrrrr bee bö

Fümms bö wö tää zää Uu,

pögiff,

müü

rakete rinzekete
rakete rinzekete
rakete rinzekete
rakete rinzekete

rakete rinzekete

rakete rinzekete

Beeeee

bö

Bee

Böwö

Böwöböpo

böwöröböpo

Böwörötäaböpo

böwörötäaböpo

täaböpo

tüüböpo

täaböpo

tüüböpo

Ooka ooka ooka ooka

Züüka züüka züüka züüka

Rmmp rnmf rmmp rnmf

Rumftillfftoo? Rrrrrrum!

Lanke trr gll? Rrrrrrum!

Dedesnn nn rrrrr? Rrrrrrum!

Mpiff tillff too?

Zikete bee bee?

Fö?

Ennze, enzee?

Rrumpfftilffto?

Bee bee bee bee bee

Zee zee zee zee zee

Pe pe pe pe pe

Pii pii pii pii pii

Rrrrrrum!

Rrrrrrum!

Rrrrrrum!

Rrrrrrum!

Poo poo poo poo poooo?

Grimm glimm gnimm

bimbimm (*entonación más fuerte*)

Grimm glimm gnimm bimbimm

Ooo bee (*entonación menos*

fuerte)

Ooo bee

Ooo bee

Ooo bee

final:

Zätt üpsiilon

iks (*emocionado*)

(Y)

Wee fau Uu

Tee äss ärr kuu

Pee Oo änn ämm

Ell kaa Ii haa

Gee äff Ee dee zee beee?

Zätt üpsiilon iks (*más emocionado*)

Wee fau Uu

Tee äss ärr kuu

Pee Oo änn ämm

Ell kaa Ii haa

Gee äff Ee dee zee beee?

Zätt üpsilon iks (*normal*)

Wee fau Uu

Tee äss ärr kuu

Pee Oo änn ämm

Ell kaa Ii haa

Gee äff Ee dee zee beee Aaaaa.

Zätt (*muy emocionado*)

(Z)

üpsilon iks

Wee fau Uu

Tee äss ärr kuu

Pee Oo änn ämm

Ell kaa Ii haa

Gee äff Ee dee zee beeee? (*afligido*)

SONIDOS

1.

Dad a da da
Dad a da da
Dad a da da
Da kata kai

Ded o ded o
Ded o ded o
Ded o ded o
Da kara kai

(Australia)

2.

heyá heyá hey-a yo-ho- yo-ho- yaha hahe-ya-an
ha-yahe- ha-wena
-ho- yo-ho- haha hahe-ya-an
ha-yahe- ha-wena
he-yo wena hahe-yahan
ha-yahe- ha-wena
he-yo- wena hahe-yahan
he he he he-yo
he-yo- wena hahe-yahan
he he he he-yo
he-yo- howo hoyo
wana heyá heyá

(Navajo)

3.

Ah pe-an t-as ke t-an te loo

O ne vas ke than sa-na was-ke
ion ah ve shan too.

Te wan-se ar ke ta-ne voo te
lan se o-ne voo

Te on-e-wan tase va ne woo te wan-se o-ne van

Me-le wan se oo ar ke-le van te

shom-ber on vas sa la too lar var sa

re vooo an don der on v-tar loo-cum an la voo

O be me-sum ton ton too a wae-er tol-a war-er

ton ton te s-er pane love ten poo

(Shaker)

4. CANCIÓN DEL FLAUTISTA JOROBADO

Ki-tana po, ki-tana po, ki-tana po,
ki-tana PO!

Ai-na, ki-na-weh,, ki-tana-weh

Chi-li li-cha, Chi-li li-cha,

Don-ka-va-ki, mas-i-ki-va-ki

Ki ve, ki-vena-meh

HOPET!

(Hopi)

5. MONTAÑAS CALVAS. POEMA ZAUM

1.

Kumara

Nich, nich, pasalam, bada,
Eschochomo, lawana, schibboda,

Kumara

A.a.o - o o o - i.i.i. -e. e. e. - u.u u. u. - ye. Ye. Ye

Aa, la ssob, li li snob ha ha ssob.

Schunschan

Wichita, kssara, gujarun, gujarun, etc

2.

io, ia, - o - io- ia, zok, io. ia,

pazzo! Io, la, pipazzo!

Sookatjema, soossuoma, nikam, nissan, scholda.

Paz, paz, paz, paz, paz, paz, paz, paz, paz!

Pinzo, pinzo, pinzo, pinzo, dynsa.

Schoono, tschikodam, wiggasa, mejda.

Bouopo, chondryryamo, bout, galpi.

Ruachado, rassado, ryssado, zalyemo.

io, ia, - o - io- ia, zok, io nye folk, io ia zolk

(Russia)

6. TRES POEMAS DE TAMBORES

Introducción

Sezètu
Sezètutu
Sezezagarasèku sehùturu

sagàra sagàra sagàra sagàra sagàra sagàra zèku

Danza del estiércol

sezezelùtu
sezezelùtu sezezelùtu
sagarazèetutu
sagarazèetutu
zèku zèku sèis selùru
zèku sagarazèis zezezelùtu

Danza wallaby

sèzèzèzèsagarazèlu
ezezelùtu
seiszèlutu sagrazètu
seiszèlutu sagrazètu

(Isla Triobriand, Nueva Guinea)

NOTAS

Jerome Rothenberg

SONIDOS

"Las palabras no tienen significado,
pero la canción significa,
"Tómalo, te lo doy".

Un informante navajo hablando con el padre Bernard

Solo suena. No tienen sentido, dicen, las palabras, o no tienen sentido al traducirlo a otras palabras, y aun así son funcionales; el significado consiste en cómo está hecho para funcionar. La clave está en el "hechizo" y en la creencia detrás del hechizo, o en todo un sistema de creencias, en la magia, en el poder del sonido, la respiración y el ritual para mover un objeto hacia los fines determinados por el poeta-mago.

La magia, entonces, es la primera clave y de ahí la idea de un lenguaje especial o una serie de idiomas extraordinarios en su naturaleza y efecto, que unen al usuario (a través de) lo que Malinosky llama "el coeficiente de rareza" con los seres y las cosas. El mago está tratando de influir o conectarse con el que escucha para compartir el poder, para participar en una vida más allá de la suya, más allá de los humanos, etc.

Tales lenguajes especiales, sin sentido o misteriosos, son un aspecto pequeño pero casi universal de la poesía primitiva y arcaica. Pueden implicar 1) un sonido puramente inventado, sin sentido, 2) la distorsión de las palabras ordinarias y su sintaxis 3) palabras antiguas vaciadas de sus (hace mucho tiempo olvidadas) significados, 4) palabras prestadas de otros idiomas e igualmente vacías de significado. Y todo esto puede, además, explicarse como 1) lenguaje espiritual, 2) lenguaje animal y/o 3) lenguaje ancestral - distinciones entre ellos a menudo borrosas.

C. M. Bowra, en su libro sobre "canciones primitivas", ve estos poemas como verdaderamente rudimentarios, como una especie de poética de fondo. Escribe que "dado que tales sonidos (sin sentido) son más fáciles de adaptar a la música que los sonidos inteligibles... parecen ser el primer tipo de canto practicado por el hombre." Y, sin embargo, este uso mántrico del sonido es muy parecido al vocablo hindú *om* como los sonidos "puramente" emotivos como *ay ay ay* y *yah yah yah*. También se podría argumentar, al menos donde la canción es mágica, que el uso de palabras vacías de significado es un desarrollo tardío, incluso cuando el arte geométrico (abstracto) es posterior a las representaciones de vacas y toros de estilo naturalistas en las cuevas de Europa. La reaparición del poema sonoro entre algunos poetas del siglo XX es un recordatorio adicional (junto con una variedad de canciones *scat* y música vocal, etc.) de que la cronología no es la cuestión.

Adenda.

1. Las palabras mágicas, las canciones mágicas o las oraciones mágicas son fragmentos de canciones antiguas, transmitidas de generaciones anteriores... También pueden ser oraciones aparentemente sin sentido que se escucharon cuando los animales podían hablar, y se recuerdan desde entonces al ser transmitidas por una generación a otra. A veces, también las palabras aparentemente sin sentido puede derivar de la fuerza de una inspiración mística que primero les dio expresión. Cuando el hombre busca la ayuda de las palabras mágicas, debe cubrirse la cabeza con una capucha; la mujer, en cambio, debe cubrir completamente su cara con la capucha". (K. Ramussen, *Intellectual Culture of the Hudson Bay Eskimos*, p. 137).

2. "La Luna dice así a la pequeña Liebre, que la pequeña Liebre es un poco tonta. Por lo tanto, sus orejas son rojas, a causa de las tonterías. No es inteligente.

"La Luna habla con el lado de esta lengua, porque su lengua está sobre su paladar. Por lo tanto, habla con la punta de su lengua porque siente que es la luna quien cuenta su historia, y lo hace,

porque siente que él es la Luna, no es una persona, que hablará amablemente, porque él es la Luna. Por lo tanto, cuenta la historia de la Luna, no cuenta la historia de una persona, porque así habla, así cuenta las historias de la Luna.

“Por lo tanto, él habla subiendo la otra parte de su lengua, porque siente que es un zapato. Por lo tanto, cuenta las historias del zapato, porque siente que no es un hombre, sino que es la Luna. Él es el zapato del pie de la Mantis, y siente que fue el Mantis quien lo llamó, actuará como un zapato.

“Por lo tanto, habla así, porque siente que habla como la Liebre, habla de esta manera, porque siente que simplemente habla con su lengua, simplemente habla como la Liebre. La liebre habla el idioma de la liebre, habla así. A la Liebre le gusta esto, la Liebre habla. La Liebre habla como su madre, él cuenta las historias de su madre, las historias de su madre como ella las cuenta, madre, él cuenta las historias de su madre, las de su madre como ella las cuenta. Y la pequeña Liebre escucha el discurso de su madre: habla como su madre, porque siente que su padre habla como su madre, su padre habla así, porque siente que habla como su esposa, le gusta esto, él habla: todos cuentan una historia porque sienten que hablan su idioma, no hablan el idioma de la gente, porque sienten que hablan su idioma, no hablan el idioma de la gente, porque pueden contarlo. Porque cuentan una historia, sienten que otra historia no está allí, que pueden contar. Porque cuentan una historia, no cuentan las historias de la gente: porque hablan como babuinos, porque sienten que los babuinos hablan de esta manera”. (D. F. Bleek, “Speech of Animals and Moon Used by the xam Bushman”, *Bantu Studies*, X, (1936): 187-190).

3. “Es notable y quizás debe interpretarse como una tendencia general en la cultura hindú a elevar ciertos aspectos de lo subliminal a la conciencia, que los hindúes en general, y las sectas tántricas en particular, hacen un uso extensivo en la práctica ritual y religiosa de gestos intrínsecamente sin sentido (de la danza y la iconografía), así como de vocablos intrínsecamente sin sentido. Por ejemplo, el famoso *om* y los no tan

famosos *hrâm*, *phat* y muchos otros, son ruidos religiosos sin sentido en su origen, cualesquiera que sean los significados simbólicos que después se les haya dado en el dogma". (M. B. Elena "The Gesture Language of the Hindy Dance", en *Journal of the American Oriental Society*, LXII, (1942): 149).

5. La Sociedad Unida de Creyentes en la Segunda Aparición de Cristo, llamada Shakers, se originó en Inglaterra a mediados del siglo XVIII y pronto se centró en la persona de Ann Lee (Madre Ann, o Madre Sabiduría), que se convirtió en "la reencarnación de Cristo Espíritu... Ann la Palabra... Novia del Cordero. Edward Deming Andrews escribe: "Las primeras canciones de los Shaker fueron melodías sin palabras ... (y) fueron recibidas de espíritus indios americanos o de otras culturas como los esquimales, afro-americanos, abisinios, hotentotes, chinos y otras razas en busca de la salvación. Las canciones chillonas, y ocasionalmente canciones de los niños indios americanos eran muy frecuentes. Cuando los espíritus de los indios entraban en la Iglesia Shaker, los instrumentos se volvían tan "poseídos" que cantaban canciones indias, gritaban, bailaban y se comportaban generalmente como "salvajes" (Andrews, p. 29). Como tal, muestran el tipo de conexión entre la innovación ideológica y formal que ha caracterizado muchos movimientos religiosos a lo largo del tiempo.

4. "Inventé, alrededor de 1915, un nuevo tipo de verso, " verso sin palabras "o poemas sonoros, en el que el equilibrio de las vocales se mide y se describe solo a partir de la línea inicial. El primero de estos lo recité esa noche. Tenía un traje especial diseñado para ello. Mis piernas estaban cubiertas con una cartulina azul luminosa, que se extendía hasta mis caderas y parecía un obelisco. Por encima llevaba un enorme collar de cartón que era escarlata por dentro y dorado por fuera. Esto estaba sujeto a la garganta de tal manera que podía moverlo como alas al levantar y bajar los codos. Además, llevaba un sombrero de copa a rayas azules y blancas. Recité lo siguiente:

gadji beri bimba
Glandridi elogia a los cuadros locos
Gadjama le beri glassala

Glandridi glassala tuffo i zimbrabim
Balsa galassasa tuffi i zimgrabim

... Me di cuenta de que mi voz, que parecía no tener otra opción, había asumido la cadencia milenaria de la lamentación sacerdotal... La luz eléctrica se apagó, como pretendía, y fui transportado, bañado de sudor, como un mago-obispo, en el abismo...“ (Hugo Ball, citado en *Dada Painters and Poets*, d. Robert Motherwell (George Wittenborn Publishers, Nueva York, 1951), p. xix; trad. Eugene Jonas).

(Nota: ¿Qué tan diferente es el espectáculo de baile de Hugo Ball del poeta Kirgiz-Tártaro (chamán) que "corre alrededor de la tienda, saltando, rugiendo, saltando, ladra como un perro, huele al público, baja como un buey, grita, llora, da balidos como un cordero, gruñidos como un cerdo, relinchos, arrullos, imitando con notable precisión los gritos de los animales, los cantos de los pájaros, el sonido de su vuelo, etc., todo lo cual impresiona mucho a la audiencia" (Chamanismo, p. 97). Es parte del mismo mundo al que pertenecen los gritos de Artaud en *Pour finir avec la jugement de Dieu* y los poemas de McClure, como los siguientes, en "lenguaje bestia". Pero también hay muchos ejemplos menos dramáticos).

Ghost Tantra 1 (1964)

GOOOOOOOOOR! GOOOOOOOOOOOOOOOOO!
GOOOOOOOOOOOOOR!
GRAHHHH! GRAHH! GRAHH!
Gods goooooor! Ghahh! Graaaarr! Greeeeeeeer! Grayowhr!
Greeeeeeeeeee
GRAHAHRRR! RAHRRHR! GAHHR! HRAHR!
BE NOT SUGAR, BUT WE LOVE LOVE
Looking for sugar!
GAHHHHHHHHH!
ROWRR!
GROOOOOOOOOOOOH!

.....

ME ENCANTA PENSAR EN LA ROSA PÚRPURA ROJA
EN LA OSCURIDAD ENFRIADA POR LA NOCHE

Somos atendidos por máquinas de satén

De sonidos

Cada mancha de sonido es un brote o una estrella.

El cuerpo come ramos de la vista del oído.

Gahhhrrr boody cervezas nariz ojos lo consideras. NOH NAH-OHH

Hrooor VOOOOR-NAH! GAHROOOOOO YO.

Nah drooooooh búsqueda. NAH THEEE!

Las máquinas de tje son demasiado aburridas cuando

Son poemas de león que se mueven y respiran.

CUANDO NOSOTROS GROOOOOOOOOOOOOOOOOOR

Hann Drie Myketoth comparte un lugar que noeeeeeeeeemedez.

Whan eeethoooooze hroh.

("Estas son estrofas espontáneas publicadas en el orden y con los sonidos naturales en los que se escribieron por primera vez. Si hay un OOOOOOOOOOOOH, simplemente diga un largo "ooooh". Si hay un "gahr" simplemente diga gar y ponga una h.

“Mira la estrofa 51. Comienza en inglés y se convierte en lenguaje bestia: el estilo se convierte en sthar. Nariz (nose) se convierte en noze (ruido). Cuerpo (body) se convierte en boody. Todo el mundo sabe cómo pronunciar NOH o VOOR_NAH o GAHROOOOOOOO ME ". (Michael McClure).

Jerome Rothenberg, ed, *Technicians of the Sacred*, University California Press, 1968

CANCIÓN DEL FLAUTISTA JOROBADO

Fuente: Frank Waters y Oswald White Bear Fredericks, *Book of the Hopi*, (Viking Press, Nueva York, 1963, pp. 38-39)

Frank Waters escribe que la "langosta máhu (insecto que tiene el poder del calor) se conoce como el jugador jorobado, o la kachina ((espíritu de la fuerza invisible de la vida = llamado Kòkopilau, porque se parecía a la madera (koko-wood, pilau-joroba) .En la joroba en su espalda llevaba semillas de plantas y flores ", la muñeca kachina a menudo representada con un pene largo para significar la raíz sexual del poder, y" con la música de la flauta creó calor ". Durante las primeras migraciones, Kòkopilau "marchó, tocando su flauta y cantando una canción. Todavía se recuerda la canción, pero las palabras son tan antiguas que nadie sabe lo que significan". El texto resultante se parece inevitablemente a muchas variedades de poesía sin palabras. , como canciones indias, hechizos y mantras mágicos, tropos medievales y la poesía consciente de los últimos años.

En el cañón de Chelly, en el muro norte, junto a una cueva es el flautista jorobado acostado de espaldas, tocando la flauta. Al otro lado del cañón arenoso y plano, vadeando un arroyo y rompiendo el hielo, en la pared sur, las imágenes de algunas ovejas de montaña con cuernos rizados. Se pararon en la helada sombra del muro sur a doscientos metros de distancia; Me senté con la camisa al sol mirando hacia el sur, con el flautista jorobado justo por encima de mi cabeza. susurraron yo susurré, de ida y vuelta al otro lado del cañón, claramente escuchado.

Gary Snyder, "The Hump Backed Flute Player".

MONTAÑAS CALVAS. POEMA ZAUM

Fuente: Velimir Chlebnikov, Obras 1: Poesía (Rowolht Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1972,

=, p, 406. Los poemas originales aparecieron en I. Sacharov's Skazanija russkogo naroda) Leyendas del pueblo ruso, San Petersburgo, 1836.

Entre los primeros poetas experimentales europeos, el "futurista" ruso Velimir Khlebnikov, promovió un lenguaje y poesía "transracional" llamado zaum: un intento de romper los límites de la sintaxis y el significado convencionales. Al igual que otros de sus contemporáneos (ver p. 444 arriba), vio el nuevo trabajo como un renacimiento, en cierto sentido, de un "lenguaje zaum folclórico", y en un poema de 1912-1913, "Una noche en Galicia", incorporó y citó elementos de la pareja de incubaciones rusas del norte (sin palabras) ("La canción de las brujas en la montaña calva" y "La canción mágica de las ninfas") reimpresas aquí. Sobre el lenguaje de la magia y su relación con la poesía, escribió en otra parte:

Los hechizos y las incubaciones, lo que llamamos palabras mágicas, el lenguaje sagrado del paganismo, palabras como "shagadam, magadam, vigadam, pitz, patz, patzu" ... son filas de meras sílabas de las que el intelecto no tiene sentido, y forma una especie de lenguaje más allá del sentido (zaum) en el discurso popular. Sin embargo, un poder enorme sobre la humanidad se atribuye a estos hechizos incomprensibles y mágicos, una influencia directa sobre el destino del hombre. Contienen magia poderosa. Reclaman el poder de controlar el bien y el mal e influir en el destino del hombre. Contienen magia joven. Reclaman el poder de controlar el bien y el mal e influir en los corazones de los amantes. Las oraciones de muchas naciones están escritas en un idioma incomprensible para quienes rezan.

¿Un hindú entiende a los Vedas? Los rusos no entienden el eslavo de la Iglesia Vieja. Tampoco los polacos y los checos entienden el latín. Pero una oración escrita en latín funciona tan

poderosamente como una señal ordinaria en la calle. Del mismo modo, el lenguaje de la magia, los hechizos y las encarnaciones rechaza los juicios hechos por el sentido común cotidiano ... La magia en una palabra sigue siendo mágica incluso si no se entiende, y no pierde nada de su poder. Los poemas pueden ser comprensibles o no, pero deben ser buenos, deben ser veraces.

TRES POEMAS DE TAMBORES

Fuente: Ulli Beier, "Una nota sobre el lenguaje del tambor de las islas Tribriand", Alcheringa, nueva serie, vol. 1, no. 1 (1975): 108-109.

Una inversión, en efecto, de los tambores parlantes africanos, el uso de Trobriand es una imitación de los ritmos de los tambores por parte de la voz humana. "Aunque creado como una ayuda para la memoria o ayuda para la enseñanza", escribe Ulli Beier, "el lenguaje del tambor tiene su propia belleza convincente, como la poesía en algún lenguaje arcaico". Y agrega: "Es posible" entender "una secuencia de batería completa, así como los tambores de los yoruba en Nigeria son, como para nosotros, poemas completos".

Los tres ejemplos dados aquí están relacionados con los ritmos de batería utilizados para la danza kesawaga; Una ceremonia realizada por cuatro tambores, el más pequeño de los cuales "reproduce los ritmos complejos que sirven como instrucciones para los bailarines y que pueden identificarse y repetirse en patrones de habla". Métodos similares de sonar alrededor del *canntaireachd* (cantos sin palabras) asociados con las gaitas escoceses y los refranes sin sentido (*toti quiti toti totototo tiquiti tiquiti*, etc.) que puntuaban los viejos poemas de la poesía azteca.

weeeeeeeeeee (stomp)
 areeeeeeeeeeee (stomp, stomp)
 areeeeeeeeeeee (stomp, stomp)
tooooooooooday (stomp
day stomp
day stomp
day stomp
day stomp
day stomp
day stomp!)

LOS ORIGENES DE LA POESÍA SONORA

De la armonía imitativa a la glosolalia

Dick Higgins

No nos sorprende el hecho de que las primeras formas de "*Sound poetry*", en los siglos pasados (punto de referencia arbitrario para orientar la presente exposición), sean menos comunes que las experiencias verbo-visuales paralelas, de las cuales nos quedan, al contrario, cerca de mil cuatrocientos ejemplos. De hecho, la poesía sonora, a fin de afirmarse como verdadera forma de arte, no sólo tiene necesidad del consenso de un público sofisticado sino también debe tener la posibilidad de valerse de las técnicas de grabación más variadas. Antes del siglo XX, la carencia de técnicas de reproducción gráfica aptas para la realización de sistemas de notación compleja (impresión offset y reproducción fotográfica) y la falta de aparatos de grabación (grabadoras y fonógrafos) hicieron que el poeta sonoro en potencia dependiera sobre todo de notaciones improvisadas.

En estas páginas, a su vez, no nos ocuparemos de experiencias sonoras etnopoéticas (cantos, baladas y expresiones similares, que eran y son patrimonio de comunidades que operan en condiciones de baja tecnología). Ya tuve ocasión de abordar materiales etnopoéticos de ese género en el artículo "*Points Towards a Taxonomy of Sound Poetry*", en 1981, en tanto que Eugene Jonas se ocupa de eso en *From "Jaberwocky" to "Lettrism"*, de 1948. En presente texto se ocupará, al contrario, de la poesía sonora vista como específica y consciente forma de arte, que distinguiremos, con todo, de la poesía *nonsense*.

La poesía sonora es una forma intermedial "paralela a la poesía visual". Como es notorio, en cuanto que la poesía visual se coloca entre la poesía y las artes visuales, la poesía sonora se sitúa entre poesía y música, y es exactamente el elemento acústico el que determinará su valor estético y formal. Es en ese sentido que la poesía sonora se diferencia de algunos géneros de poesía del *nonsense*; de hecho, esta última categoría poética reúne materiales que están totalmente desvinculados de las

estructuras normativas, lo que no acontece, con todo, en la poesía sonora. La estructura acústica de un poema sonoro debe tener un sentido y una lógica considerables, en tanto que el *nonsense* refuta deliberadamente toda y cualquier regla que sea extraña a su propio mundo. El verso *nonsense*, en realidad, tiene como base el contraste entre aquello que conocemos y aquello que estamos escuchando. Pero aquí entramos ya en el campo de la semántica.

En el verso *nonsense* el espíritu lúdico está ligado a ese contraste, como en el famoso ejemplo de la así llamada "declaración ilegal", de Noam Chomsky, en el que cada idea introducida es, de alguna manera, contrapuesta por lo que es afirmado después: "Verdes ideas incoloras duermen furiosamente".

La declaración de Chomsky podría de la misma forma adquirir un valor poético, que seguramente sería, a su vez, de carácter semántico, ya que dependería del uso particular de los significados. En la poesía sonora, al contrario, el sonido genera el sentido a través de sus propios modelos y de las referencias que tales modelos tienen con nuestra experiencia.

En ese ámbito, el área más vasta se constituye de las líricas onomatopéyicas -recordemos a título de ejemplo la imitación de los animales en "*Le Mariage Forcé*" (1671), de Marc-Antoine Charpentier (ca. 1635-1704), o la reproducción de barullos de batalla en uno de los primeros trabajos de Marinetti, o en *La guerre: La bataille de Marignan* (ca. 1549), de Clement Jannequin (ca. 1500-ca. 1550).

Pero tales composiciones, si bien acentúan el sentido poético de la onomatopeya, no podrán ser considerados como verdaderos poemas sonoros hasta el momento en que sean capaces de sobrevivir como obras con valor autónomo, sin relación con el elemento sonoro propiamente dicho.

En el arco de los siglos XVI y XVII, a resultas de la gran fermentación cultural en boga, se tomó conciencia de que, en cuanto las

viejas experiencias llegaban a su fin o estaban ya muertas, se desenvolvían y tomaban cuerpo, por otro lado y de una manera cada vez más consistente, nuevas formas de arte que orientaban parte de sus especulaciones a la realización de experimentos que, hasta la fecha, podríamos definir como poesía sonora. Esas composiciones eran denominadas entonces como tautogramas, constituyéndose frecuentemente en obras de los propios poetas que actuaban en el campo de la poesía no figurativa.

De allí la referencia inicial que señalaba la analogía entre poesía sonora y visual. Algunos pasajes que podemos definir como poesía sonora aparecen, por ejemplo, en *Pegnesisches Schäfergedicht* (1644), fruto de la colaboración entre Georg Philipp Harsdörffer (1607-1655), Sigmund von Birken (1626-1681) y Johann Klaj (1615-1656), trabajo del cual recordamos versos como los que siguen: "*Die kekke Lachengekek Koaxet/Krakkt/und quakkt*".

Este fragmento onomatopéyico nos hace recordar uno semejante en *As Räs*, de Aristófanes (siglo IV a.C): "*Brek Kekk Koax Koax...*"

En *Pegnesisches Schäfergedicht*, los poetas aparecen en una no bien definida situación campestre, en una atmósfera pastoril, en donde intercambian los frutos de sus experiencias poéticas. Recitan enrevesadamente sus poemas, alternan "*poèmes d'ocassion*", verdaderos ejemplos de poesía visual -guirnaldas, copas, etc.- y enlazan sus versos al ambiente rural que los inspira.

Todo eso se distancia mucho de las afirmaciones de Ruth Katz en su ensayo *On "Nonsense" Syllables as Oral Group Notation* (1974), en el cual la autora realza claramente la función de las obras *nonsense* en todo tipo de ritual mágico-musical. Pero aquí la finalidad es radicalmente distinta porque tiende a la búsqueda consciente de nuevos valores artísticos. Se discurre de modo semejante sobre el mundo mágico de los encantamientos, aunque en un campo diverso, en *Dichtung als spiel* (1963), de Alfred Liede.

La finalidad de la magia no es la de asegurar una función estética, aunque sí la de provocar una circunstancia en la cual el elemento estético puede desempeñar un papel sin asumir el valor del componente principal en la *performance axial* del evento mágico. La poesía sonora no fue tan sólo una experiencia ligada al Renacimiento y al Barroco europeos. En la India, por ejemplo, en el campo de la literatura sánscrita, tenemos la presencia de componentes llamados "*yamakas*", término que podemos traducir por armonías, que se vinculan a una dimensión sonora. Un ensayo sobre las analogías entre esta poesía y la poesía occidental fue escrito por Lienhard en *Enigmatisk vers och carmina figurata y sanskritadikting* (1983)

Un aspecto particular común a todas esas obras es que contienen, como en el caso de la moderna poesía sonora, notaciones para la *performance*, limitando la libertad interpretativa del *performer*.

El ejemplo tal vez más antiguo de tautograma se encuentra en los *Anales* (ca. 201-168 a.C.), fragmento 109, Quintus Ennius (239-168 a.C.), publicado en *Remains of Old Latin* (1967), de Warminnton: "*O Tite, tute, tati, tibi tanta tyranee tulisti!*" El punto fuerte de este verso reside, justamente, en la lozana sonoridad y no en el significado.

Se vuelve a las vocales, en tanto que las consonantes permanecen sin variación: aquí está la verdadera esencia del tautograma.

Este género de composición, sin embargo, no desapareció con el estilo antiguo. Una obra más larga, compuesta en hexámetros yámbicos, de Hugobald O Bénédictino (siglo IX), se encuentra en la *Metátrica* (1663), de Juan Caramuel. En esta obra todas las palabras comienzan con "C" y, más de una vez, el valor musical se demuestra muy alto, más allá del significado.

Encontramos otro ejemplo en el *Liber de distincione metro-rum* (1363), de Nicholai de Dacia (fin del siglo XIV), una serie de meditaciones lúdicas sobre la muerte:

Mors terit, hunc ferit/hunc gratuat/hunc cauat, hunc populatur;
Hic ruit/ hic luit, hic tacet, hic iacet/, hic lagrimatur;
Hunc rigat, hunc ligat/ hunc secat/ hunc negat vicere diro;
Hunc tegit, hunc regit/ hunc vocat/hunc locat ordine miro;
Hunc tremit/ hic gemit/ hic olet/ hic dolet, iste senescit;
Hic latet/ hic patet/ hic meat/ hic scrat, ille putrescit;
Hic abit/ hics stabit/ hic riget/ hic piget vitro manere;
Hic strepit/ hic crepit/ hic cauet/ hic patuet ista videre;
Hunc vorat/ hunc forat/ hunc petit/ hunc metit ense cruoris;
Hunc capit/ hunc rapit/ huc plicate/ hunc fricat vinge fuoris

El poeta portugués Manuel de Faria e Souza (1590-1649) nos proporciona otro testimonio en la obra *Century*:

Procuras, Pecador, Pan provechoso?
Para perpetuarte Paz procuras?
Pretended por Pastor primas parturas?
Pides para pasar Panal precioso...

En este fragmento percibimos, de un lado, la aliteración, y de otro el juego entre las consonantes /P/, /R/, /T/ y /S/.

Una breve bibliografía dedicada a este tipo de obra puede ser encontrada en las *Recherches sur lese jeux d'esprit...* (1867) de Canel, en tanto que la antología más amplia- acompañada de textos críticos- encuéntrase en la ya citada *Metamétrica* (1663), de Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682).

Caramuel era un monje cisterciense y tenía como misión el control y, en caso necesario, restauración de los edificios que pertenecían a la orden. Gracias a esa incumbencia viajó por todos los territorios europeos que pertenecían al área católico-romana.

Tenido como una de los mayores *experts* de arquitectura religiosa de su tiempo, fue autor de obras que aun hoy son consultadas.

La *Metamétrica* y su continuación son completamente diferentes de sus otros libros: contiene, de hecho, textos de poética y una interesante antología de extractos sobre el arte del lenguaje.

El autor inicia con escritos de forma tradicional sobre el lenguaje y con la presentación de una gramática latina. El discurso, caracterizado por una especulación sobre el arte de la lengua y la lingüística, llega a proponer una nueva lengua (fundada en una gramática muy simple, como la inglesa, pero con sonidos monosilábicos como el idioma chino). Además de eso, propone toda suerte de técnicas para una nueva poesía visual y sonora.

En la *Metamétrica* encontramos poesías hasta circulares sin fin, esféricas y cúbicas. El autor incluía ahí un simple tautograma suyo: "*Lex, rex, rez, spes, spes lus...*"

Durante su estancia en Roma, Caramuel formó parte del círculo al cual presumiblemente pertenecía el monje portugués André Bayam, proveniente de Goa, en la India, y autor de una antología de poesías en forma de corazón. En otro texto de Bayam existen instrucciones para la realización de una *performance* sin palabras.

Al mismo círculo pertenecía también Francesco Passerini (1612–1695), que en su *Schedarium liberale...*(1659) incluyó *Ama Fama*, una poesía de Caramuel en forma de tablero de ajedrez acompañado de un laberinto poético no verbal.

Sería conveniente profundizar en las averiguaciones sobre este círculo, ya que actualmente la única fuente donde se obtiene información es la obra *La parola dipita* (1981) de Giovanni Pozzo.

Otra antología de extractos de este género puede encontrarse en la obra anónima *Das ABC cum notis varioum...* (1703).

Obras similares, con todo, fueron producidas un poco por toda Europa. Por ejemplo, Hermannus de Santa Bárbara (siglo XVII) incluyó en su *Carmelo - Parnassus* (1687) un tautograma que se inicia así: "*Salvae scriba sacer supramae, slusiae sedis...*"

En otra vertiente conceptual encontramos obras como la que sigue de Luis de Góngora y Argote (1561-1627), que usa un lenguaje no-semántico y estructuras sumamente informales:

A lo mismo
Algualete, hejo
Del Señor Alà
Ha, ha, ha.
Haz, vuesa merc
Zulame y zalà,
Ha, ha, ha.
Bailà, Mahamu, bailà
Falala lailà
Taña el zambral la jauenà
Falala lailà
Que el amor del neio me matà

1.
Aungue entre el Mulae il vaquilio
Nacer en este pajar
O estrellas mentir, o estar
Califa, vos chequetilio

2.
Choton, no loiga el cochillo
De quel Herodo, marfuz,
Que maniana hasta el cruz
En sangre estarás vermejo.
Algualefe, helo
Del señor Alà
Ha, ha, ha.

1.

Se del terano nemego
Oles vozanzed, el rabia.
Roncon tener io en Arabia
Con el pasa e con el hego.

2.

Le ester xeque. Se conmenngo.
Andar, monteca, seniora.
Mel vos e serua madora
Comeras senior el vejo
Alguelete, hejo
Sel Señor Alà.
Ha, ha, ha.

Esta poesía, compuesta hacia 1615, no es específicamente un tautograma, como aquellos de origen latino que podemos encontrar hasta el presente; más bien constituye una especie de improvisación basada en el elemento sonoro.

Esa poesía también nos hace recordar un ambiente árabe, no solamente por las referencias a un cierto "Señor Alà" o por las alusiones al mundo árabe, sino por los sonoridades exóticas. El autor intenta por todas las vías evocar imágenes sin apoyarse de modo excesivo en el significado de las palabras. Este trabajo anticipa, así, una de las primeras piezas experimentales de nuestro siglo, *Le t'aime (kikakoku)*, de Paul Scheebart (1863-1915), del *Roman de chemin de fer* (1900). Tales obras tienen en común el uso de la glosolalia y del parloteo.

Su narrador parece inspirado y liberado de la necesidad de dar un significado real de las cosas; el lenguaje vive una vida autónoma. Todo eso se verificaba en nivel intuitivo en aquellas pocas obras que nos fueron traídas por los *Shakers* americanos, una comunidad que rechazaba al arte como una distracción pagana para la vida espiritual, si bien algunos de sus individuos se dedicaron al *performance* libre, aunque demostraron después fuertes

complejos de culpa por su futilidad. Analogías con la poesía sonora pueden igualmente ser vistas en algunas realizaciones de los *Shakers* que vivían "performados" en forma privada -no como rituales públicos- durante las horas de reposo del día.

Existe, en fin, una especie de poesía sonora, híbrida, que no es ni un tautograma propiamente dicho ni una composición improvisada, sino que establece una línea sutil entre la poesía sonora y el área de la escritura semántica, una especie de poesía del *nonsense* muy refinada, escrita en una especie de dialecto inventado. A tal categoría pertenece una serie de obras a las cuales se les da el nombre de "*Fatras*" y que se remontan a la Edad Media francesa.

A título de ejemplo, transcribimos aquí una de estas obras.

Item autre taille de fatras ents
Or gardés mieulx vos gelines
Que Rembourc en fist son coc.
Fatras
Or gardés mieulx vox gelines
Quye trois grues orphelines
N'ont fait l'asne de l'Escot.
Qui a encuse par signes
Le premier cop de matines
Qui s'endorait en um noc
Et quand il fu mat d'un rot
Il abati ses voisines,
Puis leur vendy par racroc
Son chat plus detrois poitevines
Que rembourc en fist son coc.

Pero aquí volvemos a ser sorprendidos más por el sentido que por el nonsense.

Se puede hacer la misma observación también ante algunas obras escritas en un "alemán inventado", recogidas en *Die geliebte*

Dornrose Scherz-Spiel (1647), de Andreas Gryphius (1614-1664), como en algunos pasajes de la obra tragicómica francesa *Orisel Oriselle* (representada por primera vez en 1631 y publicada en 1639). *Oriselle* es una obra de un cierto C. Chabrol, del cual no conocemos el primer nombre, quien usó un lenguaje nuevo. Para hablar de lenguaje, es notorio que en el siglo XIX era muy común componer versos utilizando estructuras inusuales. Goethe mismo realizó algunas tentativas del género. Stefan Georg, por su parte, llegó hasta a inventar un lenguaje romance híbrido llamado "*Lengua romana*", del cual se sirvió para componer algunas obras.

La poesía sonora del siglo XIX no es, con todo, tan intrigante como las composiciones o los "Fatras", o los tautogramas. Pertenecen a este periodo obras como la *Chanson du rayon de lune*, de Guy de Maupassant (1850-1893), y *The Cataract de Lodore*, de Robert Southey (1774-1823), tan amada por los estudiantes, en la cual el autor consigue evocar, mediante una larga cadena de gerundios, el rumor de las aguas que corren. El fragmento que sigue fue extraído de ese trabajo.

...The cataract strong
the plunges along.
Striking and raging
As if a war raging
Its caverns and rocks among:
Rising and leaping,
Sinking and creeping,
Swelling and seeping
Showering and springing.
Flying and flinging,
Writhing and wringing,
Eddying and whisking,
Spouting and frisking,
Turning and twisting
Around and around
With endless rebound;

Smiting and fighting.
Confounding and astounding,
Dizzying and deafening the ear with its sound...

No podríamos considerar a estos versos como un modelo y también es preciso constatar que no encajan dentro del complejo del patrimonio que nos fue heredado con los primeros tautogramas. De esta forma, aunque no sea posible afirmar que la poesía sonora haya tenido una amplia difusión antes de este siglo, nos parece pertinente no desestimar las pocas obras que llegaron hasta nosotros. Jamás sabremos, por otra parte, si el estilo usado en la *performance* -sobre todo en el caso de los tautogramas- era concebido en conjunción absoluta con lo escrito.

Los tautogramas, de hecho, parecen haber sido realizados para ser representados y no simplemente leídos.

¿Cómo deberían haber sido realizados? Los antiguos textos de poética jamás profundizaron el estudio de este punto.

¿Habrían sido propuestos como *performance* oficialmente? ¿Y de modo personal? ¿Cuáles habrían sido las formas consideradas oportunas? ¿Cuáles habrían sido los estilos de las *performances* utilizadas?

Sería maravilloso encontrar en alguna parte, quizás en un sótano, la descripción de una *performance* de Caramuel o de Bayam. Allí reside, de hecho, el elemento que nos falta para la comprensión de esas antiguas piezas. En el momento presente no nos queda otra alternativa que esperar un descubrimiento así, pues sólo hasta que tengamos algo más que la posibilidad de conocer una faceta de esas realizaciones, será como tener la concha de una criatura marina después de la desaparición del animal.

* Publicado en la revista *La Taverne di Auerbach*, 5/8, pp. 74-82, Alatri, Italia, 1990. Traducción al portugués: Florivaldo Menezes, para la antología *Poesia Sonora. Poéticas experimentais da*

voz no século XX, 1992, Educ, Editora de la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo, Brasil. Traduc. al español: C. Espinosa.

NOTAS:

- (1) Metramétrica, séc. 518, np. Una discusión profunda sobre los tautogramas de Caramuel podrá ser encontrada en Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Milán: Aponti, 1981, p. 90. <http://www.altamiracave.com/dickh.htm>