

Fundación Juan March

MUSICA PARA UNA EXPOSICIÓN

SCHWITTERS



SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1982

Fotocomposició: Induphoto, S. A.
Titania, 21. Madrid

Imprime: Royper
J. Camarillo, 53-bis. Madrid

Contraportada: Lettre Rock, pour trois voix (1 ' pàgina), de Maurice Lemaitre

Fundación Juan March

MUSICA PARA UNA EXPOSICIÓN

A rectangular inset showing a handwritten signature in black ink on a light-colored, textured background. The signature reads "Kurt Schwitters." in a cursive, calligraphic style. The letters are connected, and there is a long horizontal stroke at the end of the word "Schwitters".

Kurt Schwitters.

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1982

INDICE

	Página
Presentación.	3
Primer concierto (29-IX-82)	
Programa.	6
Notas al programa.	9
Segundo concierto (6-X-82)	
Programa.	39
Notas al programa.	40
Participantes.	46

Por cuarta vez presentamos un ciclo de música en torno a una exposición de pintura. A los que giraron en torno a Kokoschka (1975), Matisse (1980) y Mondrian (1981), unimos en esta ocasión éste en torno a Kurt Schwitters. Si en los anteriores justificábamos su organización en la identidad de los problemas estéticos que preocupan a todos los artistas de una misma época, en el caso de Schwitters la cuestión es aún más clara puesto que el pintor fue también protagonista del movimiento fonético que caracterizó a la vanguardia europea de las primeras décadas de nuestro siglo, movimiento que, al menos en España, es uno de los aspectos menos conocidos y estudiados del arte de nuestro siglo.

Hemos utilizado el término «música» (Música para una exposición Schwitters) en el más amplio sentido de la palabra, ayudados por la generosidad de contenidos que nuestra época admite en su entorno. Pero vaya por delante que si lo sonoro, y por lo tanto lo musical, es parte importantísima del espectáculo, la poesía fonética va más allá de lo meramente sonoro: podríamos afirmar que empieza en lo gráfico y termina en el canto, el ritmo, la recitación, la acción, el color, la luz... Pocas veces en la historia podemos contemplar un arte total no como aglomeración en un mismo objeto de las distintas artes sino en la misma entraña de un poema que no es para leer, ni para ver, ni para oír, sino para todo esto junto y aún más.

El hecho de que los músicos «profesionales» contemporáneos de los primeros «fonéticos»

no participaran del todo en esta experiencia, no quiere decir que no les interesara. La influencia de las veladas fonéticas en la música del siglo XX, sobre todo en el tratamiento de la voz y en el planteamiento radicalmente diferente de las relaciones entre texto y música, es bien patente. Pero es que, además, algunos músicos de la vanguardia han extraído consecuencias muy concretas: Basta el ejemplo de los sesenta y dos mesostics de John Cage, una de sus páginas fundamentales, y que no se entiende enteramente sin el antecedente de las experiencias anteriores, en las que Kurt Schwitters participó con gran entusiasmo y eficacia. Al programar esta obra de Cage, queremos además sumarnos a los homenajes que se le están tributando con ocasión de su setenta aniversario.

MUSICA PARA UNA EXPOSICIÓN

SCHWITTERS

1

VELADA FONÉTICA

GRUPO GLOTIS

Miércoles, 29 de septiembre de 1982. 19,30 horas.

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

PAUL SCHEERBART	Ich Liebe Dich. Ein Exisenbahnroman (1897)
CHRISTIAN MORGENSTERN	Fisches Nachtgesang (1905)
F. T. MARINETTI	Il bombardamento di Adrianapoli (1914)
PIERRE ALBERT-BIROT	Poèmes à crier et à danser. I y III (1918)
HUGO BALL	Karawane (1916)
RICHARD HUELSENBECK	Plegarias fantásticas (1916)
RICHARD HUELSENBECK MARCEL JANCO TRISTAN TZARA	L'amiral cherche une maison à louer (1916)
RAOULHAUSMANN	Kp'erioum, poème optophonétique (1920)
MAN RAY	Poema fonético (1924)
THEO VAN DOESBURG	Soldaten, Ijudpoem (1916)
KURT SCHWITTERS	Simultangedicht, kaa gee dee (1919) bii bill (1926) bii büll ree (1936) Niess-Scherzo (1936) Husten-Scherzo (1936) London Onion (1946)

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

MAURICE LEMAÎTRE	Lettre Rock (1957)
ROBERTO ALTMANN	2 Lettres: Lamentation Moulóik (1963)
ERNST JANDL	Laut und Luise: Ode auf N. Viel (1966)
GERHARD RÜHN AGUSTIN GONZÁLEZ-ACILU	Hymne an lesbierinnen (1956-1972)
JUAN EDUARDO CIRLOT	Inger, permutaciones (1971)
BERNARD HEIDSIECK	Vaduz (selección) (1974)

Cada una de las partes se interpretará sin interrupción.

KURT SCHWITTERS
Niess-Scherzo

tcsch
haisch
tschiiaa
pesche pusch
haisch
tsdiii aa
pesche pusch
haisch
happaisch
hapeschepiisch
happapeschaisdì
happe tsdiaa
happe tschaa

piss piiss piss pass
piss puss piss pass
piss piiss piss pass

piss puss piss pass
piss piise pise pass
piss puse pise pass

piss pusch piss pass
piss pusdi piss pass
piss piisch piss pass
piss pusch piss pass

pesche pusch piss pass
pesche piisdì piss pass
pesdie pusch piss pass
pesche piisch piss pass

piss piiss piss pass
piss puss piss pass
piss puss piss pass
piss piiss piss pass

tesch
haisch
tsdiiaa
pesche piisch
haisch
tschii aa
pesche piisch
haisch
happaisch
hapeschepiisch
happapesdiaisch
happe tschaa
happe tschaa

NOTAS AL PROGRAMA

Hay historiadores que piensan que el siglo XX no comienza hasta 1914, cuando la gran guerra sacude el polvo a la aletargada ideología burguesa del XIX. Pero hay hombres que no pueden esperar a esa fecha y se adelantan al nacimiento del siglo: Alfred Jarry, el boxeador Arthur Cravan, el inventor de la máquina del movimiento continuo Paul Scheerbart o el músico Erik Satie. El primer indicio artístico de que algo va a cambiar radicalmente se aprecia con el escándalo que provocó en Berlín el cierre, exigido por la opinión pública, de la exposición de Edvard Munch en 1892 y la proliferación de una serie de poetas, pintores, dramaturgos y músicos que después serían conocidos bajo el nombre de «expresionistas».

No fue casual la eclosión a principio de siglo de jóvenes artistas animados de un espíritu revolucionario, como tampoco fue casual la relación de muchos de ellos con la política y los acontecimientos revolucionarios que sacudieron a Europa en la primera mitad del siglo. La sorpresa y el *shock* que para el público burgués de la época supusieron las primeras manifestaciones artísticas de esta nueva generación, que no tenía nada en común con los temas, tareas y métodos del arte tradicional, pusieron de manifiesto lo absurdo de la educación y la cultura como medios para la comprensión del Arte. En toda Europa, en todo el mundo occidental, en los comienzos de este siglo estalla esta revolución artística cuya base está en el expresionismo alemán y el cubismo parisino, que pretende, con espíritu crítico y renovador, la creación de un nuevo orden intelectual y social.

La abolición del lenguaje por parte de la poesía, de la perspectiva y la figuración por parte de la pintura y de la tonalidad por parte de la música son los objetivos inmediatos a conseguir. Pero los medios no son iguales en todos los «ismos». No se trata de un grupo o varios grupos de artistas con idearios concretos, sino de una nube de individualidades heterogéneas distribuidas por toda la geografía europea, que coinciden para dar el salto juntas.

Esta revolución de las formas se apoya en dos ideas: «el anti-arte» y «la modernidad», en algunos momentos contrapuestas, pero con los suficientes puntos en común como para permitir un continuo flujo de artistas entre ellas. La idea, intuitiva, de «lo moderno» minó más en las tendencias formalistas: «De Stijl» en Holanda, el «Constructivismo» y «Suprematismo» en Rusia, el «Bauhaus» en Alemania y el «Vorticismo» en Inglaterra, mientras que la idea del «anti-arte» fecundó sobre todo a los futuristas italianos y rusos y a «Dadá» en Suiza, Alemania y Francia. Pero estas casillas que hacemos ahora de los «ismos», las tendencias y su geografía, para *entendernos* —no sé si así lo liamos todo más—, no eran evidentes entonces, todo estaba entremezclado; por eso en las exposiciones dadaístas del «Cabaret Voltaire» había grabados de Picasso, en la galería «Dadá» de la Bohnhofstrasse de Zürich expusieron Klee y Kandinsky (de Bauhaus) y De Chirico; Schwitters (dadaísta) realiza giras por Holanda, organizadas por Theo van Doesburg (Stijl); etc.

En casi todos hay un idea común: destruir las categorías artísticas y crear un «arte total» con un nuevo lenguaje. La «poesía fonética» y el «collage» surgen como hijos de esta necesidad.

La «velada fonética» reúne lo gráfico, la recitación, el canto, el ritmo, el teatro, el color, la acción, la luz y permite enfrentarse directamente con el público. A finales de los años 10, todos los artistas de «la vanguardia» son «poetas fonéticos». Además de los pro-

píos poetas, que antes sólo escribían cuartillas, pintores como Kasimir Malevich, Marcel Janeo, Michel Seuphor o Theo van Doesburg, fotógrafos como Man Ray y hombres que anteriormente se dedicaban a otras cosas, como Richard Huelsenbeck, que era médico, se ponen a recitar, cantar, gritar y bailar por todo el mundo, de Nueva York a Moscú y de Hanover a Roma.

Los antecedentes de la «poesía fonética» hay que buscarlos, tal vez, en la liberación del espacio gráfico de la poesía que proporcionaron Mallarmé en su *Un coup de dés*, primer signo de aleatoriedad e irracionalidad y primera relación gráfico-poético-musical, y Apollinaire en sus *Calligrammes*, quien vaticinó: «Los artifices tipográficos dotados de una gran osadía tienen la ventaja de crear un lirismo visual que era casi ignorado antes de nuestra época. Estos artifices pueden ir más lejos y consuman la síntesis de las artes, de la música, de la pintura y de la literatura». El paso de lo gráfico a lo fonético es inmediato, es una sinestesia. Viendo estos poemas se le abre a uno la boca sola, como un reflejo condicionado.

En esta conquista por lo sonoro puro, sin significados, que poetas y pintores emprenden en común, los músicos quedan un tanto autodesplazados. Los grandes innovadores de estos momentos: Erik Satie, que colaboró con los dadaístas parisinos, Arnold Schoenberg y sus alumnos, cuyas obras estaban presentes en las tertulias literarias y en Bauhaus, Edgar Várese, etc., no logran traspasar la barrera de las notas escritas en solfa. El mayor logro en el campo de lo fonético conseguido por un compositor en esa época fue el *Pierrot Lunaire* (1914) de Schoenberg, obra marcadamente expresionista, donde por primera vez la partitura musical se escribe para no ser cantada. Los compositores Luigi Russolo, con *L'arte dei rumori* (1913) y Balilla Pratella, con *Manifiesto técnico de los músicos futuristas* (1910), autores de las primeras obras «ruidistas» que producían con los «intonarumori», instrumentos inventados por ellos, son los únicos que se

colocan a la misma altura que los pintores y poetas, pero no se conoce ningún indicio de que trabajaran sobre nuevas fonaciones. Únicamente quedan algunas declaraciones como ésta, de Pratella, donde explica cómo debe ser el canto futurista: «Canto natural, multiforme, espontáneo y cambiante, sin ritmo fijo y sin intervalos medibles, sin ningún límite artificial de expresión, canto exaltador que no hace, como sucede con frecuencia, despreciar la eficacia minuciosa de la palabra».

EL EXPRESIONISMO

El programa de esta «velada fonética» empieza con dos precursores de la ruptura total con la tradición: Paul Scheerbart y Christian Morgenstern, dos poetas inmersos dentro del enajenado mundo del expresionismo alemán pero que no pertenecieron nominalmente a ninguna de las camarillas expresionistas.

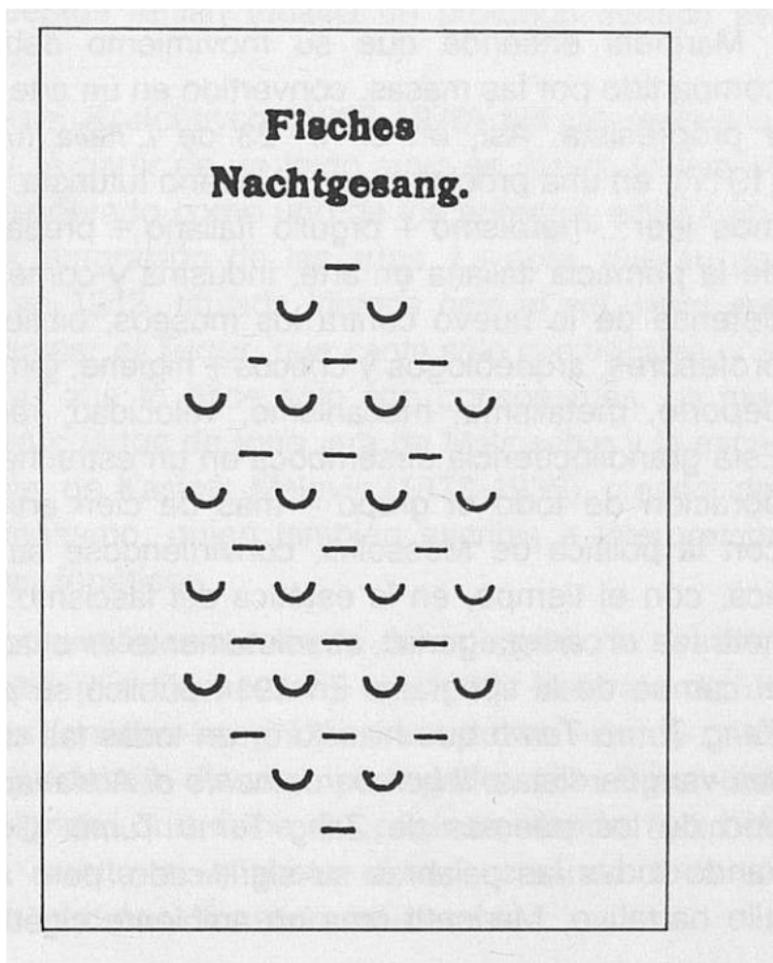
Paul Scheerbart (1863- 1915), que escribió tres docenas de libros sin ningún interés, no merecería nuestra atención si no fuera porque en 1897 publicó uno titulado *Ich Hebe dich. Ein Exisenbahnroman* (Te amo. Una novela ferroviaria), donde aparece lo que entonces se llamó el primer «poema abstracto». En *Ich Hebe dich* se mezclan lo burlesco, lo fantástico y lo irracional, creándose una forma que veinte años después tendría mucho éxito. El procedimiento consiste en utilizar sílabas con fuertes contrastes fonéticos para crear palabras sin ningún sentido semántico. El poema sólo tiene vida al ser leído en voz alta y cobrar ritmo esta serie de sonidos.

Pocos años después, en 1905, **Christian Morgenstern** (1871-1914) publica un largo «poema fonético» titulado *Das grosse Lulula* —Hans Richter supone que Morgenstern no conocía el libro de Scheerbart cuando compuso su *Lulula*—, donde las palabras son inventadas en función de su contenido fónico; este poema, con unidades fonéticas que se repiten, tiene

mayor coherencia y musicalidad que el de Scheerbart. Pero la importancia de Morgenstern va más allá de este tipo de experimentos. Ese mismo año publica *Fisches Nachtgesang* (El canto nocturno del pez), un breve poema donde ya no necesita ni las palabras, ni las sílabas, ni siquiera las letras. Para componerlo, utiliza dos tipos de signos métricos: curvas y rectas, que dispone fusiformemente, recordando sus contornos la silueta de un pez y sus renglones las escamas. Este poema, que recuerda a los compuestos por Simias de Rodas en forma de huevo hacia el año 300 a. de J.C., es el inicio de lo que hoy conocemos con el nombre de «poseía visual». Con él, Morgenstern ha centrado el problema de la creación de un arte nuevo para un mundo nuevo. *Fisches Nachtgesang* participa a la vez de lo poético, lo musical y lo dibujístico sin poder encajillarlo como literatura, música o pintura.

CHRISTIAN MORGENSTERN

Fisches Nachtgesang.



EL FUTURISMO

El futurismo es, de todos los «Ismos», junto con el surrealismo y por la misma razón, el más coherente y duradero (1908-1940) gracias a la figura de su fundador y director espiritual, **Filippo Tomaso Marinetti**, auténtico tirano celoso de la línea de conducta de su movimiento. Basado en una estética maquinista —el momento coincide con la industrialización de Italia y con la aparición del automóvil y la aviación—, los futuristas italianos, con esa grandilocuencia que caracteriza a los mediterráneos, se empeñan en una revolución técnica, donde la velocidad y el movimiento son las banderas. El «ruidismo» en el campo sonoro es la consecuencia de este maquinismo. La primera guerra mundial es aprovechada por los futuristas para difundir sus ideas libertarias y, al contrario que los artistas de otros «ismos», se alistan en bloque voluntariamente en el ejército italiano, firmando sus obras y manifiestos durante los años de guerra con el siguiente pie de firma: «futurista al frente».

Marinetti entiende que su movimiento debe ser compartido por las masas, convertido en un arte social y progresista. Así, en el n.º 23 de *L'Italia futurista* (1917), en una proclama con el ideario futurista, podemos leer: «heroísmo + orgullo italiano + preparación de la primacía italiana en arte, industria y comercio + defensa de lo nuevo contra los museos, bibliotecas, profesores, arqueólogos y críticos + higiene, gimnasia, deporte, metalismo, mecanismo, velocidad, record». Esta grandilocuencia desemboca en una estrecha colaboración de todo el grupo —más de cien artistas— con la política de Mussolini, convirtiéndose su estética, con el tiempo, en la estética del fascismo. Marinetti fue un artista genial, absolutamente innovador en el campo de la tipografía. En 1914 publicó su poema *Zang Tumb Tumb* que hizo furor en todas las camarillas vanguardistas. *Il bombardamento di Adrianapoli* es uno de los poemas de *Zang Tumb Tumb*. Conservando todas las palabras su significado, pero sin un hilo narrativo, Marinetti crea un ambiente cinético de

bombardero a base de estrujar el sonido de cada palabra.

Más lejana es la aportación de los futuristas y constructivistas rusos o, como algunos los llaman, los «cubos-futuristas». En 1914 el grupo futurista ruso se divide en dos: los que insisten en seguir llamándose futuristas y mantienen alguna relación con los italianos, y los disidentes: Chlebnikov, Krutchénych, Illazd y Terentíeff, que se denominan con el lema «41°» (grado 41) y se dedican más específicamente a trabajar sobre el lenguaje y sus aspectos fonéticos.

En 1912, Víctor Chlebnikov (1885-1922), coautor del manifiesto *Bofetada al gusto social*, se inventa un lenguaje particular denominado «Zaum», que definió como «lenguaje transmental», compuesto por una mezcla de términos folklóricos, mágicos y onomatopéyicos, una especie de lenguaje prehistórico basado en morfemas. Chlebnikov generaba nuevas palabras, adhiriendo al núcleo de la raíz incrustaciones de palabras rusas, persas, mongoles y chinas. Los poemas así compuestos tenían todavía un profundo sentido semántico.

Aleksei Krutchénych (1886-1970) fue un renovador radical. A partir de un texto suyo se realizó lo que se ha considerado como uno de los primeros espectáculos de integración de las artes. La obra, que se estrenó en 1913, titulada *Victoria bajo el sol*, tiene dos personajes: el Terror, que canta sólo con vocales, y el Aviador, que lo hace sólo con consonantes. La música, en cuartos de tono, era de Matjuschin y la escenografía, de Kasimir Malevic (1878-1935), creador del suprematismo, quien también escribía e interpretaba poemas fonéticos.

La obra más contundente de este grupo la desarrolló Illazd (Ilia Zdanévitch) en 1923. Se trata de un «drama fonético-tipográfico» escrito en «zaum», titulado *Ledantiú Faram*, prologado por Ribemont-Dessaignes, que tiene 60 páginas, donde Illazd da rienda suelta al alfabeto cirílico, creando todo un mundo gráfico y fonético exuberante.

EL CUBISMO

El cubismo también hizo caso a la palabra y a la letra que, en los cuadros de Picasso, de Braque, de Juan Gris, aparecen como elementos inevitables. Michel Seuphor llegó en 1928 a construir, junto con Piet Mondrian, un «cuadro-poema» con versos rellenando los cuadros blancos de una obra de Mondrian. Pero el cubismo no se queda en la anécdota de incluir la literatura en la pintura, pasa también a la acción fonética.

Pierre Albert-Birot, creador de una de las más importantes revistas del cubismo, titulada *Sic*, tuvo en cuenta a la hora de realizar su propia obra todo lo que de nuevo se había hecho y se estaba haciendo en aquellos primeros años vanguardistas. A partir de 1916, empezó a publicar una serie de poemas que denominó *Poèmes à crier et à danser*, que él consideraba un ensayo de «poesía pura». Se trata de una sucesión de fonemas y sílabas que se proyectan intermitentemente en el espacio. Siguiendo el ejemplo de Mallarmé en su *Un coup de dés*, introduce blancos en sus versos como una indicación espacial, que en su lectura pasa a tener un valor temporal. El poeta, en esta época, quería ir más allá del fonema por el fonema o de la letra por la letra. El paso siguiente fue el espectáculo. En otras obras suyas, como *La légende* (1918) y *Larountale* (1919), el lenguaje coloquial comparte la escena con lenguajes inventados y experimentales, en lo que *Albert-Birot* denomina «lenguaje del cuerpo» y que será el antecedente del teatro de Antonin Artaud y del «teatro del absurdo».

DAOÁ

Sin embargo, el movimiento que ha tenido mayor repercusión en el arte contemporáneo, que ha estado siempre rodeado de un halo mitológico y fantástico, ha sido Dadá, el verdadero impulsor de la «poesía fonética». Visto de cerca, el dadaísmo no sería más que un grupo de siete u ocho artistas influenciados por el

expresionismo que, desertores de la gran guerra, se reunieron casualmente en Zürich, en un cabaret literario que uno de ellos había fundado y que, con la euforia de los que están lejos del frente, relajaron su espíritu en veladas anticonformistas. Visto de lejos, el dadaísmo es, tal vez, el movimiento más universal, contundente y corrosivo de la historia del Arte. Entre estos dos polos, según utilicemos una escala más o menos grande para observar el fenómeno, se mueven aún hoy los criterios y opiniones sobre Dadá.

Muchos actos dadaístas, y entre ellos las «veladas fonéticas», pueden ser considerados como gamberradas, así como fue considerado una gamberrada el urinario titulado *Fontaine* que envió Marcel Duchamp al «Armory Show», si no fuera por la carga intencional que estos actos tuvieron y por la transcendencia histórica que han acarreado. El estar rozando el límite entre lo sublime y lo grotesco, entre lo trascendente y lo escandaloso, dota a estas «veladas fonéticas» de un aura fantástica que aún ahora, comprendidos la intencionalidad y el artificio, siguen manteniendo.

No obstante, es imposible hoy entender, a fuerza de tantas explicaciones, lo que supondría acudir a una de estas «veladas» hace 65 años. El público que hoy acude en este salón al acto, un tanto académico e historicista, de revivir estos poemas, no es el mismo que acudía, por ejemplo, el 26 de mayo de 1920, a la Sala Gaveau de París, tampoco es el mismo momento histórico ni en las calles están las mismas preocupaciones sociales. En una palabra, podemos rehacer arqueológicamente las obras, pero no el ambiente. Para poder tener una somera idea de cómo eran las batallas provocadas en la velada de la Sala Gaveau, dejemos hablar a Sanovillet: «La novedad era poder ir a insultarlos, oír sus respuestas, establecer por fin el convivio teatral (...) La cólera del público no se ejercía tanto contra aquellos pobres locos en el escenario como contra una concepción, ahora superada, del espectáculo»; y continúa: «(...) Durante todo el espectáculo se establecía una lluvia de zanahorias, nabos,

coles, tomates, naranjas podridas, huevos, monedas y bolsas de papel que describían graciosas trayectorias entre los rebuznos y frases ingeniosas que se establecían en la sala».

Como decíamos, Dadá se fundó en Zürich, en el Cabaret Voltaire que dirigía Hugo Ball, en 1916. Junto a él estaban los hermanos George y Marcel Janeo, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Hans Richter, Emmy Hennings (esposa de Ball), Hans Arp y el compositor Heusser.

De **Hugo Ball** (1886-1927) escribe Richter: «(...) Era alto, flaco, ligeramente picado de viruela, y pertenecía a la «raza de los poetas-pensadores» que en esa época tenían preocupaciones muy diferentes a las del resto de los hombres. Ball se interesaba en todo: era a la vez filósofo, novelista, poeta, periodista y místico (...), fue un idealista colmado de escepticismo que jamás perdió la fe en la existencia». Efectivamente, Hugo Ball, que había sido secretario de Hermann Hesse, trabajó en 1908 en una disertación sobre Nietzsche y publicó dos obras de corte filosófico: *La crítica de la inteligencia alemana* (1919) y *El cristianismo bizantino* (1923). Terminó sus días como un asceta en Ticino, donde llevó hasta su muerte una vida de escogida pobreza.

Se debe a Hugo Ball la continuación del camino emprendido por Scheerbart. Desde la primera «velada» en el Zunfthaus zur Waag de Zürich en julio de 1916, interpretó sus «poemas abstractos». Sobre una de estas «veladas», el propio Ball escribe en su diario: «Yo usaba un atuendo que habíamos diseñado especialmente con Janeo. Tenía las piernas embutidas en una especie de columna de cartón de color azul brillante, que me envolvía hasta las caderas, de manera que hasta esa altura parecía un obelisco. Encima de esto llevaba una inmensa gorguera de cartón —recubierta de papel escarlata en el Interior y dorado en la parte externa— sostenida de modo tal que levantando o bajando los codos me era posible agitarla como un

HUGO BALL
Karawane

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bosso fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba - urnf

par de alas. A esto se agregaba un sombrero de hechicero, cilindrico y muy alto, con rayas azules y blancas (...) Como mi traje de obelisco me impedía caminar, me hice llevar hasta el podio en la oscuridad y comencé de manera lenta y solemne, (...) los acentos tornábanse cada vez más graves, la expresión se intensificaba a medida que las consonantes se hacían más cortantes. Rápidamente comprendí que si quería permanecer serio —y lo quería a todo precio— mis medios de expresión no estarían a la altura de la pompa de mi aparato escénico (...); después de finalizar junto al atril de la derecha la *Canción de las nubes de Labada* y junto al de la izquierda *Karawane* (Caravana de elefantes), me volví de nuevo hacia el pupitre del medio, agitando vigorosamente las alas. Las pesa-

das series de vocales y el ritmo arrastrado de los elefantes me habían permitido ejecutar un último crescendo».

Así se estrenó *Karawane*. La versión tipográfica que hoy conocemos y que aparece en todas las antologías parece ser que se debe a Hausmann, quien la recogió de los papeles de Hugo Ball y la publicó algunos años después.

Hugo Ball contagió inmediatamente a sus compañeros la pasión por la «poesía fonética» y así, **Richard Huelsenbeck**, médico y poeta que desde el primer momento apareció por el Cabaret Voltaire, se puso a escribir poemas fonéticos. De él escribe Ball en su diario: «Se había erigido en defensor de una intensificación del ritmo (negro) y de buena gana hubiera ahogado la literatura en redobles de tambor». *Plegarias Fantásticas* es un poema de los primeros momentos donde Huelsenbeck pretende recoger un cierto ambiente primitivo y ritualista de las tribus africanas. Tema muy de moda desde que el cubismo —Picasso en sus *Señoritas de Avignon*— llamara la atención sobre el arte negro de las máscaras, hasta entonces despreciado.

Marcel Janeo, pintor rumano (Bucarest 1895), estaba muy interesado en este tipo de arte y realizó máscaras en cartón pintado, para todas las veladas Dadá de Zürich.

Tristán Tzara, poeta también rumano de una enorme personalidad, con una vivacidad ardiente, una fluidez intelectual y agresividad increíbles, se convirtió en el motor de Dadá. Era el maestro de ceremonias ideal en toda «velada», pues su insolencia fría provocaba al más recatado espectador.

Janeo, Tzara y Huelsenbeck prepararon un poema simultáneo: *L'amiral cherche une maison á louer*, que se estrenó el 30 de noviembre de 1916. Escribe Hugo Ball en su diario: «Todos los estilos de los veinte últimos años se han dado cita ayer. Huelsenbeck, Tzara y

Janeo han presentado un *poema simultáneo*. Es un recitativo a tres voces donde los ejecutantes hablan, cantan, silban, etc., al mismo tiempo, de modo tal que sus combinaciones forman el contenido elegiaco, humorístico o absurdo de la pieza. El poema simultáneo ilustra fehacientemente el hecho de que una obra de arte tiene voluntad propia; y atestigua asimismo el decisivo papel que desempeña el acompañamiento. Los ruidos (una «rr» arrastrada durante muchos minutos, golpes estrepitosos, o incluso aullidos de sirena) tienen un vigor existencial más poderoso que la voz humana».

La influencia del cubismo en este período dadaísta no se refleja sólo en las máscaras de Janeo, la misma estructura de *L'amiral cherche une maison á louer* se puede considerar cubista. El problema de la simultaneidad, de la presentación en el mismo plano de distintas visiones de un objeto, es el mismo.

Paralelamente a estos acontecimientos, en Nueva York, con total independencia, se crea otro grupo de anti-arte que, en 1917, al conocer las actividades de Dadá-Zürich adoptó también el nombre de Dadá. Dadá-Nueva York está formado por el pintor Marcel Duchamp, el fotógrafo Man Ray y el pintor-editor Francis Picabia, fundador de las revistas 291 y 391.

En 1918, en Berlín, surge otro grupo Dadá, formado por Richard Huelsenbeck, que provenía de Zürich, Raoul Hausmann, Grosz, Herzfelde, Johannes Baader y Franz Jung. En Hanover, Kurt Schwitters y en Colonia Max Ernst y Johannes Baargeld crean sendas islas dadaístas, con lo que Dadá queda triunfante en Occidente.

En Dadá-Berlín, el vienés **Raoul Hausmann** (1886-1972) da un nuevo paso decisivo en el campo de la experimentación poético-sonora, al poner en práctica un especie de notación basada en la tipografía. En la composición de sus poemas, jugaba con todos los tipos de letras. Las variaciones en la caja, grosor o inclinación de las letras debían dar origen a distintos

tipos de lectura, entonación, intensidad y velocidad de la voz. A este sistema de escritura-lectura lo llamó «optofonético». Hausmann, que junto con Marcel Duchamp es considerado como uno de los padres del anti-arte, y el «inventor» del fotomontaje —Herzfelde y Grosz se disputan también este mérito—, ha sido uno de los grandes propagandistas del fonetismo, desde la publicación de su *Manifiesto sobre las leyes del sonido fonético* (1918) hasta poco antes de su muerte en 1972, en que grabó en disco antiguos poemas suyos con una vehemencia de poseso.

Es también uno de los que más influencia han ejercido sobre los últimos movimientos artísticos. Fernando Millán escribe: «En su propia obra se propone el contraste entre texto, trama acústica privada de cualquier tipo de semantismo, y la dicción extremadamente seria, lo cual produce, en muchos casos, un fuerte efecto cómico. Pausas, repeticiones, preguntas retóricas, exclamaciones, afirmaciones perentorias, dudas, etc., todos los recursos oratorios son exhaustivamente utilizados para resaltar su vacío semántico, y como contrapartida sus valores sonoros». Todo esto queda patente en su poema *Kp'erioum*, compuesto para ser leído según su sistema «optofonético».

La aportación de **Man Ray** al fonetismo es, en realidad, mínima. Su poema fonético no es más que una transposición rítmica de un esquema similar al que, veinte años antes, hizo Morgenstern, aunque parece demostrado que Man Ray no conocía *Fisches Nachtgesang* cuando escribió el suyo. La obra de Man Ray se centra en la fotografía, que revolucionó con sus retratos solarizados, y en los «ready-mades», objetos encontrados y alterados que al quedar descontextualizados cobran la categoría de obra de arte.

Durante la primera guerra mundial, Holanda queda aislada; Mondrian, que había huido de París al comen-

RAOUL HAUSMANN
Kp'erioum



zar la contienda, se encontró allí con **Theo van Doesburg**, y ambos en solitario crean un estilo: el neoplasticismo. Para difundir las ideas neoplásticas, van Doesburg funda la revista *De Stijl*, donde se expone todo el ideario de estos artistas. En 1920, Mondrian vuelve a París y van Doesburg, desde Holanda, hace viajes: París, Alemania, contactando con los artistas de todos los «ismos».

Van Doesburg es un artista completo: pintor, arquitecto, escultor, poeta, propagandista incesante de las «ideas modernas», es un pionero en todo lo que toca. Atraído por los juegos tipográficos, compuso en 1916 el poema *Soldaten, Ijudpoem*, que publicó en su revista *De Stijl*. *Soldaten* es un poema claramente neoplastico, la distribución tan ordenada de los renglones formando geometrías cuadradas y rectangulares, utilizando únicamente líneas horizontales y verticales, progresiones, etc., es radicalmente diferente de las tipografías dadaístas y recuerda la pintura que Mondrian y él mismo practican en estos momentos.

Van Doesburg conocerá en 1922 a Kurt Schwitters y se entusiasmará con su particular idea del dadaísmo: el «MERZ». Juntos harán un gira de proselitismo dadaísta por Holanda. El plato fuerte de esta gira consistía en una conferencia que impartía van Doesburg y que era sistemáticamente interrumpida por unos ladridos que emitía Schwitters, sentado entre el público; al ser recriminado por los asistentes, el conferenciante le invitaba a subir al estrado, y entonces Schwitters interpretaba la *Ursonate* y otros poemas suyos, acompañado de golpes de piano y otros instrumentos no convencionales por la mujer de van Doesburg.

KURT SCHWITTERS

Su alejamiento geográfico de los demás vanguardistas ha tenido, en cierta manera, oculta la importancia real y el valor de las aportaciones de Schwitters a la vanguardia. En estos últimos años, como sucede con Max Ernst, historiadores y críticos están por fin situando su obra en primera fila, el lugar que sin duda alguna merece. Schwitters, realmente, no inventó nada; cuando él comienza a escribir e interpretar «poesía fonética», o cuando empieza a realizar «collages», ambas cosas están ya inventadas, pero el lirismo y la delicadeza de su trabajo hacen que estas manifestaciones artísticas cobren en sus manos las máximas cotas.

El contacto de Schwitters con el dadaísmo se produjo cuando conoció a Hausmann en Berlín en 1918. Hausmann en su *Courrier Dada* escribe: «Una noche, en el Café des Westens, Richard, el vendedor de diarios jorobado y pelirrojo, se acercó a mi mesa y me dijo: «Hay un señor que quisiera hablarle». Lo acompañé. Me encontré con un hombre más o menos de mi edad, sentado en una mesa. Tenía pelo castaño, ojos azules, nariz recta, boca un poco débil, mentón poco enérgico, y todo esto coronado por un cuello alto y una corbata oscura. El hombre se puso de pie. «Mi nombre es Schwitters, Kurt Schwitters». Jamás lo había oído mencionar. Nos sentamos. Le pregunté: «¿Qué hace usted?» —«Soy pintor. Clavo mis cuadros»— me respondió. Eso era algo nuevo y simpático. Proseguimos con nuestras preguntas recíprocas y me enteré de que el individuo también componía poemas. Me recitó varios. Tuve la impresión de que aún estaba sometido a la influencia de Stramm; sin embargo, uno me pareció bueno y novedoso. Por fin ese individuo cuyo nombre era Schwitters dijo: «Me gustaría ser aceptado en el Club Dadá». Schwitters no fue aceptado por el voto adverso de Huelsenbeck y volvió a Hanover, donde abrió un local que denominó MERZ —collage de la palabra «Commerzbank»—, sin que quede ninguna duda de que MERZ es dadá-Hanover.

Escribe Richter en su *Historia del Dadaísmo*: «Schwitters estaba consagrado al *arte* de manera absoluta y sin límite, 24 horas sobre 24. Su genio no tenía nada que ver con las transformaciones del mundo, los valores del presente, del futuro o del pasado». Schwitters era un sutil «collagista» que utilizaba cualquier tipo de residuo encontrado por las calles: boletos de tranvía, limas de uñas, envoltorios de queso, vitolas de cigarros, suelas desgastadas, cintas, alambres, trapos, plumas o rostros de jovencitas recortados de las revistas ilustradas. Esta técnica es también empleada en su poesía con trozos de palabras encontradas, aparentemente, al azar, o con tex-

tos y letras cogidos de poemas de sus compañeros; la *Ursonate* de Schwitters —François Dufrêne la consideraba como «le sommet de la poésie phonétique» (la cima de la poesía fonética)— está construida a partir del poema de Hausmann *fífmsbwe*.

La obra de Kurt Schwitters, aparentemente regida por el azar integral y la ausencia total de premeditación, por la espontaneidad de sus decisiones, oculta una inteligencia aguda y disciplinada. Schwitters sabía muy bien lo que hacía, reunía las palabras, las formas y los colores con gran sabiduría y no intentaba, ni siquiera, ocultar que las disposiciones que adoptaba en algunas de esas obras eran totalmente «clásicas» y, en algunos casos de precisión matemática. La *Ursonate*, por ejemplo, está construida con la forma musical clásica de sonata, con su scherzo, sus cadencias, sus repeticiones, etc.

Simultangedicht, *kaa gee dee*, *bii billí*, *bii büll ree*, *Niess-scherzo*, *Husten-scherzo*, *London Onion* son una serie de pequeños poemas que recogen parte de su labor fonética entre 1919 y 1946. *Simultangedicht* es un breve poema para tres voces, realizado, como casi todos los poemas, con un repertorio silábico muy reducido. *Bii billí* (1926) y *bii büll ree* (1936), distantes entre sí 10 años, demuestran la persistencia en los temas y el gran número de variaciones que Schwitters realizaba con sus poemas. *Niess-scherzo* y *Husten-scherzo* son dos de sus obras más humorísticas y provocativas. Estos «scherzos de estornudos y toses» están contruidos de tal manera que el intérprete termina estornudando y tosiendo de verdad. *London Onion*, subtítulo «variaciones alrededor de un tema del valle del Támesis», es uno de los poemas escritos en Inglaterra, donde huyó tras pasar por Noruega, escapado de la amenaza nazi, a pesar de no haber sido un hombre político. La estructura es muy similar a la de los anteriores poemas, pero la escritura y la fonética son inglesas.

Schwitters, hombre de gran presencia —casi dos

KURT SCHWITTERS
Simultangedicht kaa gee dee

kaa gee dee	takepak	tapekek
katedraale	take	tape
draale	takepak	kek kek
kaa tee dee	takepak	tapekek
kateedraale	take	tape
draalc	takepak	kek kek
(alle:)	oowcnduurniir	
kaa tee dee	diimaan	tapekek
kateedraale	diimaan	tape
draale	diimaan	kek kek
didiimaan		didiimaan
	diimaan	
(alie:)	aawauduumiir	

metros— y que tenía una potente voz, que era capaz de convencer al auditorio más escéptico, dio múltiples recitales leyendo su poesía fonética por Francia, Alemania, Holanda e Inglaterra, existiendo múltiples anécdotas que demuestran la gran personalidad que tenía como intérprete.

LAS POSGUERRAS

Toda esta fenomenal avalancha que como una espiral crecía a principios de los años veinte se va frenando paulatinamente. Terminada la primera guerra, los dadaístas de Zürich se dispersan. Tristán Tzara marcha a París y se une a los poetas de la revista *Littérature*: Breton, Aragon, Soupault, Ribemont-Dessaignes, etc., creando Dadá-París. Breton va perfilándose como líder del grupo y a raíz del *Congreso*

Internacional para la determinación de las directrices y la defensa del «espíritu moderno», liquidada en 1921 Dadá y funda el surrealismo, erigiéndose en su Papa absoluto y universal. Algunos dadaístas volvieron a encontrarse en mayo de 1922 en Weimar, con motivo de la fiesta del Bauhaus —Arp, Richter, Tzara, Schwitters, van Doesburg—, para festejar su reencuentro y el adiós a Dadá.

Dadá-Berlín se sumergió en la agitación política anarco-izquierdista; los futuristas italianos, con creciente ímpetu, abrazaron el fascismo de Mussolini, a quien dedicaban sus poemas; a la muerte de Lenin, las corrientes vanguardistas rusas cayeron en desgracia y muchos artistas sufrieron amenazas de depuración; el grupo surrealista se acercó al partido comunista francés, del que Aragón llegó a ser miembro de su comité central; el Bauhaus fue incendiado por los nazis y sus miembros dispersados. Una nueva orientación estaban tomando las vanguardias, su integración en el cuerpo social y los vaivenes políticos fueron diezmando su fuerza, exceptuando a los futuristas. El «crack» del 29, la subida al poder de Hitler, la guerra de España, el endurecimiento social de la URSS y, por último, la segunda guerra mundial dispersaron y desconectaron ideológica y físicamente a los vanguardistas, minaron sus ideales y frenaron su fuerza.

Tras la segunda guerra mundial, muchos de ellos han muerto, están en los Estados Unidos o se han eclipsado; los que quedan en Europa han perdido su fuerza de choque tras el reconocimiento de sus méritos, y una nueva generación de jóvenes «vanguardistas» aparece. Los tiempos han cambiado mucho, la gente también; el panorama es sensiblemente diferente. La brutalidad de los combates, la amenaza de la bomba atómica, que acaba de ser conocida en toda su realidad en Hiroshima y Nagasaki, aborregan al mundo, que intenta remediar la situación institucionalmente, creando la ONU, la UNESCO y organismos similares. No hay sitio ya para la provocación, el es-

cándalo social, la «revolución universal», ni siquiera a nivel artístico.

Los nuevos vanguardistas realmente no lo son. El nuevo período que se abre tras la guerra es el «manierismo» de las vanguardias. La guerra ha impulsado enormemente a la industria y la tecnología. La electrónica se ha desarrollado de forma increíble, unas nuevas posibilidades se abren para el arte con ella. A finales de los años 40, los jóvenes músicos han logrado ya superar la barrera del canto y empiezan a ver, como Russolo intuyó en 1913, la necesidad de ampliar el repertorio sonoro con ruidos y voces no usuales en el lenguaje clásico. Pierre Schaeffer en París, al frente del laboratorio de la Radiotelevisión francesa, y Karl Heinz Stockhausen en Colonia—influenciado por el fonetista Werner Meyer-Eppler—emplean conscientemente voces dialogales en sus primeras composiciones electrónicas. Los nuevos medios electrónicos de Radio Colonia, del Instituto de Fonología Musical de la RAI, en Milán, y los laboratorios que en toda Europa y Estados Unidos se fundan, van a potenciar la línea fonético-musical a partir de los años 50.

Pero los trabajos fonéticos producidos por los músicos van a ser todavía más manieristas que los de los poetas, pues suman al texto todas las inhibiciones formales que la música arrastra. Algunos ejemplos, muy bellos, de este manierismo exacerbado de lo fonético-musical los tenemos en: *El canto de los adolescentes* (1956) o *Stimmung* (1969), de Karl Heinz Stockhausen, *Omaggio a Joyce*, *Visage* (1961), o *Secuencia III* (1966), de Luciano Berio, *Aventuras* (1962) y *Nuevas aventuras* (1966) de Ligeti, etc.

En 1946, el también poeta rumano Isidore Isou (1925), tan ambicioso como Tristán Tzara, funda en París el movimiento letrista, rodeándolo de un cierto

tono apocalíptico y totalitario. En los panfletos propagandísticos del letrismo se pueden encontrar frases como ésta: «Isidore Isou no se ha limitado a la poesía: ha llevado su esfuerzo de renovación hacia los otros dominios artísticos, filosóficos, científicos y técnicos a través de unos doscientos textos que han estado ya en la base de numerosas evoluciones progresistas de la cultura». Donde se demuestra el conocimiento del poder que tiene la autopropaganda.

A pesar de estas frases propagandísticas, el movimiento letrista no ha alcanzado la transcendencia histórica que los «ismos» de la anteguerra, si bien sus filas han servido de trampolín y punto de referencia a hombres como Maurice Lemaître, François Dufrêne, Gil J. Wolman, Jean-Louis Brau o Roberto Altmann. La definición que el propio Isidore Isou da del letrismo es ésta: «Es el aporte de una nueva sensibilidad: una sensibilidad sonora, atenta a la belleza de las letras y de los sonidos, que existen si ningún sentido lógico pero pleno de una magia insolente».

Maurice Lemaître (1929), autor de libros sobre economía y pedagogía, fue fundador del *Front de la Jeunesse* en 1950 y miembro del movimiento letrista desde sus primeros momentos. En 1950 fundó la revista *Ur* —titulada así en honor a Schwitters— donde publica su *Essai de classement articulatoire de la gamme phonétique intégrale*. Su incursión en el letrismo fue con *Chien et char*, obra en la que introduce matices mecánicos y una técnica rítmica sorprendente por su precisión, su ajuste al tema y su densidad. En esta obra simultaneísta consigue un bonito juego contrapuntístico entre una voz femenina que representa al perro y al gato, una voz masculina y un coro de tres hombres. La obra, dividida en varias partes: *L'Introduction, Swing, Tango y Valse*, pone una vez más en tela de juicio la clasificación de las artes, ya que es imposible averiguar si la obra es un simple poema o se trata de una partitura netamente musical.

Con *Lettre Rock* (1957), pasa un poco lo mismo:

tres voces, con timbres distintos, leen un texto en el que hay un pedal rítmico, que es una onomatopeya del chaston y el bajo de jazz, y una voz (cantante) recita un texto sin mensaje. Curiosamente, el texto de este «poema» está escrito sobre un papel pautado, sin notas, pero con la división en compases de 2/4, con indicación metronómica, con lo que su ejecución es totalmente precisa y única.

Roberto Altmann, de origen cubano, editor de la revista *Apeiros*, subtitulada como «Aperiódico utópico», perteneció durante bastantes años a la ortodoxia letrista que Isou y Lemaître controlaban rígidamente. Dentro de su etapa letrista hay que inscribir las 2 *lettries* publicadas con motivo de su estreno en la Bienal de París en noviembre de 1963. La primera *lettrie*, para solista y coro, se titula *Lamentation* y es una especie de diálogo dadaísta. *Moulóik*, segunda *lettrie*, es por el contrario un soliloquio. Roberto Altmann abandonó poco después el grupo letrista y fue introduciendo cada vez más la acción en sus poemas. Es uno de los más importantes expertos en temas de notación gráfica, escrituras y música visual. Durante los años 70 se ha dedicado al «body art», representando con su cuerpo pintado poemas de acción.

OTROS FOCOS FONÉTICOS

Al igual que en Francia, en Inglaterra Peter Greenham (1926), Henri Chopin (París, 1922) y Bob Cobbing (1920) mantienen una actividad fonética muy importante y viva. Greenham se dedica a la poesía permutatoria que su mujer, la acreditada intérprete de «poesía fonética» Lily Greenham, ha dado a conocer por todo el mundo; mientras que Chopin y Cobbing trabajan más con medios electroacústicos.

En Holanda, Paul de Vree (1909); en Yugoslavia, Katalin Ladik; en Checoslovaquia, Ladislav Novák (1925); en Italia, Arrigo Lora-Totino (1928); en Portugal, E. M. De Meló e Castro (1930); en Islandia, Dieter

Rot; en Estados Unidos, John Cage (1912), William Burroughs, John Giorno, Jackson McLow (1922) y, sobre todos, en Suecia, el grupo Fylklingen: Ake Hodel (1919), Sten Hanson (1936), Lars-Gunnar Bodin (1935), Beng Emil Johnsson, Svante Bodin (1942), Christer Hennix Lille (1948), apoyados por la tecnología de Radio Suecia, mantienen una intensa actividad durante los años 60 y 70.

Un caso muy curioso ha sido el de Brasil; casi aislados en otro continente, en los años 50, Augusto y Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Luis Angelo Pinto y otros, desde la revista *Noigrandes* (1952) lanzan el «concretísimo», movimiento poético más espacialista y visual que fonético, que sacude a la adormecida Europa.

En Alemania y Austria, con una gran tradición, a través del cabaret, de recitales de poesía, las «veladas fonéticas» se mantienen muy vivas. Eugen Gomringer (1925), de origen boliviano, que fue secretario de Max Bill, encabezó el «concretismo» en Europa y animó con su trabajo editorial la difusión de la poesía experimental de posguerra. Franz Mon (Frankfurt 1926), Ernst Jandl (Viena 1925), Gerhard Rühn (Viena 1930), Ferdinand Kriwet (1942) son algunos de los grandes poetas fonéticos en lengua alemana.

Ernst Jandl, catedrático de Inglés en Viena, ha publicado una serie de libros: *Laut und Luise* y *Sprechblasen* son muy populares en Alemania, donde el aspecto fónico es fundamental. Escribe Felipe Boso: «La aportación de su voluminoso poema fonético *Laut und Luise* (1966) constituyó un acontecimiento literario no sólo a nivel experimental. «Leer» a Jandl es muchas veces tarea inútil. Sus poemas hay que oírseles a él personalmente (su valía como intérprete de poesía experimental fonética no ha sido aún debidamente reconocida)». *Ode auf N* y *Viel* son dos poemas que forman parte de este gracioso e ingenioso libro.

Ode auf N es un poema permutatorio formado con las letras de la palabra «Napoleón» que sólo cobra sentido rítmico al ser leído muy rápidamente. *Viel* es un poema de lectura similar al anterior, pero que tiene un juego semántico muy gracioso, pues maneja una serie de palabras que, al ser leídas, cobran un nuevo sentido. Las palabras *viel* = mucho, *vieh* = bestia, *sophie* = Sofía, *solo* = sólo, forman en alemán combinaciones que cobran fonéticamente otros significados: «mucho oh tan bestia», «mucho of Sofía», «filosofía». El humor de Dadá sigue vivo en Alemania.

Gerhard Rühn estudió piano y composición en Viena y música oriental en Beirut, fue miembro destacado del «Wiener Gruppe» (1954-1964), que tiene ciertas concomitancias con el grupo español «Zaj», y que reivindica una postura contestataria, antiartística y cabaretística —Dadá está cerca—, pero que afronta la poesía concreta con un rigor y reflexión lingüísticos que no ocultan cierta influencia teórica de Wittgenstein. Rühn, en concreto, se siente muy atraído por el significativo fonético que denomina «música puntual» y por la reiteración, en un paralelismo con las corrientes musicales repetitivas.

Hymne an Lesbierinnen es un breve poema fonético construido con consonantes en su mayoría fricativas, acompañadas por vocales, que recrea el microclímax de la relación lesbiana, con insinuaciones fonéticas de roce, caricia, pequeño jadeo, de una sensibilidad ilimitada, conseguido sólo con la secuencia de consonantes. Este poema, escrito en 1956, fue posteriormente ritmado por Agustín González-Acilu, en 1972.

España ha permanecido y continúa apartada —cada vez más— de todas estas discusiones sobre arte que sacuden a la cultura occidental. Aquí, con relativo retraso, se van imitando los gestos, en muchos casos de forma incoherente, de las formas y criterios que han cristalizado tras estos grandes debates. En las vanguardias históricas, únicamente Dalí y Buñuel par-

ticiparon en la construcción del surrealismo, y en la actualidad sólo José Luis Castillejo ha producido una obra y una teoría a la cabeza de las actuales tendencias, que le ha costado el olvido y la indiferencia, cuando no la burla, de sus paisanos.

Los surrealistas de Canarias, la «Escuela de Vallecas» (Alberto, Benjamín Palencia), «Dau al set» (Brossa, Cirlot, Cuixart, Tápies), «Zaj» (Barce, Castillejo, Ferrer, Hidalgo, Marchetti), o figuras aisladas como Ramón Gómez de la Serna, todos ellos de una indudable calidad artística e intelectual, intentaron, en distintos momentos, estar a la altura de sus contemporáneos europeos con ideas y obras auténticamente sorprendentes. Pero ésto es materialmente imposible en este país, donde la clase culta no transige por encima de la línea Machado, Lorca, Picasso, Falla. Entiéndase las enormes dificultades que un artista español, en España, tiene para trabajar, por ejemplo, en el campo de lo fonético.

Realmente no hay ningún poeta que, salvo la excepción aislada de Juan Eduardo Cirlot, haya intentado siquiera realizar poesía fonética en España. Un par de compositores han hecho incursiones en este campo: Tomás Marco (Madrid 1942) en 1967 con su obra *Anna Blume*, sobre textos de Schwitters, y Agustín González-Acilu (Alsasua 1929), quien ha profundizado más en el estudio fonético, y también, desde 1978 el pianista catalán Caries Santos (Vinaroz 1940) que, en sus últimos conciertos-espectáculos, ha incluido el tema fonético con una fuerza inusual.

Agustín González-Acilu es profesor de armonía en el Conservatorio de Madrid, y pertenece a la generación de compositores de música «contemporánea». Su interés por la música vocal le llevó a estudiar la fonética con el fin de poder analizar los textos que va a musicar desde el punto de vista fónico —siempre utiliza textos de otros autores en distintos idiomas— y a crear un sistema propio, muy original, de escritura para sus obras.

Juan Eduardo Cirlot, (Barcelona 1916-1973), fue uno de los pioneros de la «música contemporánea» en España; en 1944 compuso su primera obra dodecafónica; en 1947 es miembro del «Círculo Manuel de Falla», y en 1948 participa en la fundación de la revista *Dau al set*. Pronto comprende que la actividad musical «contemporánea» es del todo inviable en aquellos años de aislamiento y la abandona para dedicarse por entero a la poesía —primeras publicaciones en 1943— y a la crítica de arte. Sus escritos fueron, en los años 50-60, auténticos libros de texto para los que buscaban conectar con las corrientes más avanzadas del arte europeo. En 1954 empieza a interesarse por la poesía «combinatoria». En la última etapa de su trabajo, al final de los años 60, Cirlot publicó varias obras en las que conectaba estrechamente el sistema permutacional con el simbolismo fonético.

Trinner, permutaciones (1971) es una de estas obras. Si el autor la describe así: «La parte I de INGER, PERMUTACIONES se compone de las 120 que da el nombre Inger ($1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5$). La parte II se compone de libres combinaciones formadas con el material fónico procedente de tales permutaciones. Al margen del origen de esta técnica (relacionada con la música dodecafónica, el *Tseruf* qabbalístico y una zona de las matemáticas), este poema se propone menos una función lírica que constituir una suerte de rito ante el imposible. Rito que está realizado, en verdad, en la segunda parte del poema, siendo la primera de mero carácter técnico».

La vanguardia ha muerto, sin duda alguna, en mayo de 1968 y por las puertas que abrió corren ahora otros aires. La experiencia aportada por el teatro, la radio, las modernas técnicas de grabación y hasta el uso del ordenador que ya sintetiza voces, junto con el conocimiento de las técnicas del canto y fonación de otras culturas —la etnomusicología—, y el conocimiento de nuestra propia voz gracias a la «cinemaradiografía» y a la «sonografía», prevén nuevas direcciones y una diversificación en el campo de las «artes fonéticas».

El programa se cierra con un fragmento de la obra *Vaduz* de Bernard Heldsieck, autor actual que, sin embargo, conserva la sobriedad y los procedimientos de los «clásicos». **Bernard Heldsieck** (París 1938), diplomado del Instituto de Estudios Políticos, fue colaborador asiduo de la revista *OU*, que fundó Henri Chopin y que ha sido la principal fuente de documentación de experiencias sonoras. Es creador de una versión muy personal de «poesía fonética» que él llama «audiopoemas», en donde lo discursivo, con toda su semánticidad, vuelve a recuperar el espacio sonoro. Ha editado unos cuantos discos con su obra, interpretada por él, y realiza frecuentes lecturas de «poesía de acción».

Vaduz puede ser el resumen de todo lo expuesto: se trata de un poema simultáneo, en un doble sentido: varias voces leen a la vez y cada una de ellas hace contrapunto consigo misma gracias al efecto de petrificación. Es también un poema de tipo repetitivo, con un ritmo gradual de densificación. Contiene elementos lingüísticos semánticos —gentilicios— que pierden su significado por el efecto de la acumulación. La obra está dotada de un elemento rítmico muy rico que la entronca también con la música.

JAVIER MADERUELO

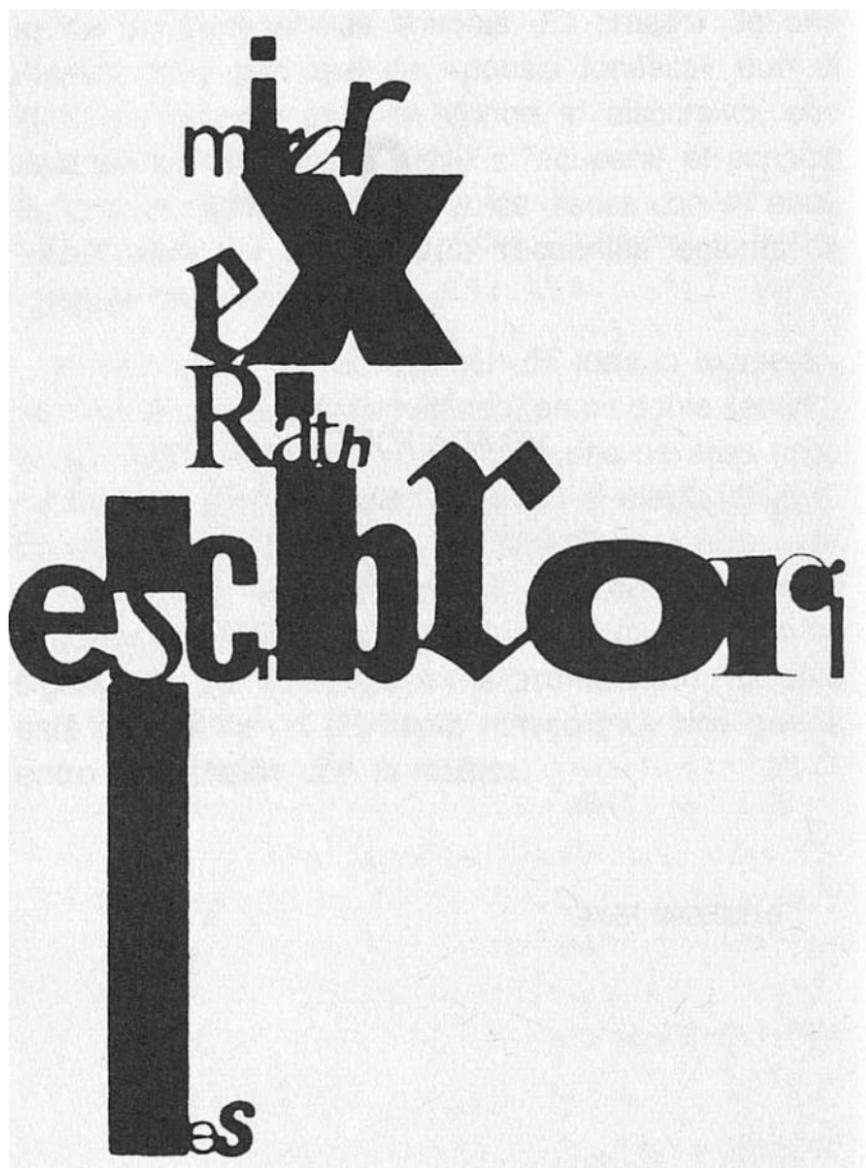
MUSICA PARA UNA EXPOSICION
SCHWITTERS

2

VELADA FONETICA
GRUPO GLOTIS

Miércoles 6 de Octubre de 1982. 17,30 horas

JOHN CAGE
Sixty-two Mesostics re Merce Cunningham



(Mesostic, n.° 6)

PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

JOHN CAGE
en su 70° aniversario

Sixty-two Mesostics re Merce Cunningham (1971)
(for Voice Unaccompanied using Microphone)

Esta obra es interpretada sin interrupción.

NOTAS AL PROGRAMA

Durante la primera mitad del siglo, Estados Unidos es la tierra de promisión para los científicos y artistas de la vieja Europa. Marcel Duchamp y Edgar Várese desembarcan durante la primera guerra y encuentran que su trabajo y sus ideas tienen eco, los americanos se interesan por sus nuevos lenguajes. Y alrededor de ellos, se va creando un caldo de cultivo que será el origen del arte contemporáneo americano.

Dos líneas artísticas se contraponen en el arte de los Estados Unidos de principios de siglo: una, «doméstica», pueblerina, consecuencia del arte colonial practicado en los últimos dos siglos, y otra «universalista», que pretende estar a la altura de los debates vanguardistas. Los artistas de la primera línea aspiraban a imitar los modelos de «l'Ecole de Paris», los de la segunda no quitan los ojos del dadaísmo y surrealismo.

Estado Unidos es un país joven, sin tradiciones artísticas que le aten a pasados formalismos folklóricos, y que dispone de todo el espacio, el tiempo y el dinero que sean necesarios para emprender cualquier empresa. Y allí emigran la mayoría de los artistas que, en los años 30, se sienten acosados por el nazismo: Schoenberg, Stravinsky, Bartok, Groplius, Mondrian, Mies van der Rohe, Laszlo Moholy-Nagy, etc. El expresionismo, el surrealismo, el dodecafonismo, el dadaísmo, el «espíritu nuevo» de Bauhaus, encuentran asilo en Estados Unidos y los jóvenes artistas que empiezan en los años 40 se van a ver inevitablemente influenciados por ellos. La aparición en escena de este contingente de artistas vanguardistas ya consa-

grados y la voluntad de los jóvenes pintores americanos, expresada por Barnett Newman en un polémico artículo publicado en 1942 contra el aislacionismo artístico, acaba con los artistas «domésticos» y alimenta una inquietud por crear un arte «típicamente americano» sin traumas pueblerinos, a la cabeza de la modernidad. Para Barbara Rose, Stuart Davis en 1951 «(...) es el primer artista americano en apropiarse con éxito los medios del arte francés con el fin de realizar cuadros claramente americanos». En este ambiente americanista y vanguardista hay que situar a John Cage para intentar comprender el cómo y por qué de su obra.

John Cage (Los Angeles, California, 1912) es presentado como el estereotipo de hombre americano, del artista que se ha hecho a sí mismo, que ha roto sus amarras con el pasado gastado y retórico de la vieja Europa; sin embargo, no es más que la consecuencia, agigantada por la escala que toman todas las cosas en los Estados Unidos, de esa vanguardia europea que quedó truncada cuando él empezaba su carrera artística.

La obra de John Cage, rabiosamente universal y moderna, tiene sus raíces inmersas en todo el vanguardismo europeo de entreguerras. Pero Cage, como tantos otros artistas, no ha bebido de una única fuente. Los Angeles, su ciudad natal, se encuentra geográficamente más cerca de Oriente que de Occidente y, al igual que aquí pasa con el Mediterráneo, que da un carácter especial al temperamento de los hombres que pueblan sus orillas, el Pacífico deja en Cage unos ciertos ecos del enigmático Oriente.

Sus contactos con la cultura europea son continuos: estudió contrapunto y composición con Schoenberg (1934), fue profesor de música experimental en 1941 en el Bauhaus de Chicago, que dirigía Laszlo Moholy-Nagy. Su interés por la música de Erik Satie, que realmente él redescubre en 1948, organizando conciertos de primeras audiciones (*Vexations*, 1963), dictando conferencias y publicando artículos; sus infinitas giras por Europa (1930, 1949, 1954, 1958, 1963, 1964,

1972...); su amistad con algunos pioneros de las vanguardias artísticas (Edgar Várese, Marcel Duchamp, Josef Albers); su interés por el *Finnegans Wake* de Joyce, son algunos reflejos del ancla que tiene puesta en el viejo continente.

Pero no son menores sus contactos con la cultura oriental: sus estudios de Filosofía oriental con Gita Sarabhai (1945) y su pupilaje en el Zen con Daisetz T. Suzuki; su culto al azar y a la aleatoriedad controlada por el *I Ching*, el libro más antiguo de China, que regula todas las decisiones de los orientales; su afición al estudio del haiku japonés; sus viajes al Japón y su gusto por lo sensitivo demuestran que el otro pie lo tiene puesto al otro lado del Pacífico.

A pesar de todo, la obra de Cage es muy americana; ningún oriental, ningún europeo serían capaces de realizar obras donde las proporciones, los contenidos y las estructuras sean tan extremadas. Dicen que mientras que en Europa se suma, en los Estados Unidos se multiplica, y realmente todo el trabajo de Cage está regido por el signo de la multiplicación.

En la obra de John Cage, que es extensísima —en 1978 tenía publicados 144 obras musicales, 5 libros e infinidad de artículos— y variadísima, se pueden encontrar influencias de todo tipo y no nos costaría ningún trabajo realizar análisis formales o estructurales que denotaran la presencia mayor o menor de una influencia directa de Schwitters. Pero esto sería pueril e inútil, porque Cage es un creador nato que no se deja arrastrar por un único formalismo. Sus obras pueden ser a la vez tan simples o tan complejas como para parecer auténticamente originales o ser la consecuencia de una tortilla de influencias.

Podríamos pensar en trazar un paralelismo entre la obra de Cage y la de Schwitters, y elementos comunes los hay, pero es realmente imposible. El ambiente artístico europeo de los años 20, en el que se mueve Schwitters, no da pie a ninguna comparación con el ambiente norteamericano de los años 50, ni hay tampoco relación entre los problemas estéticos y formales que se plantean cada uno de ellos. Sin embargo, exis-

ten mil pequeños detalles que emparejan al burgués Schwitters, que recoge papeles y trapos de desecho tirados por la calle para pegarlos en sus cuadros, con el contestatario Cage, que recoge los ruidos despreciables de la calle para insertarlos en sus músicas.

Hay cierto matiz religioso común en destacar lo cotidiano, en detenerse en las pequeñas cosas, de distinta raíz, por supuesto, que les lleva a los dos a crear obras en las que se hace patente la vida, las cosas que tocan, el lugar donde están. Hay un fuerte hilo de unión entre ambos en la idea de la aleatoriedad controlada, de dar importancia a la estructura y dejar lo accesorio, lo circunstancial. Hay también una afición común por utilizar trozos de palabras que quedan grabados en la mente de un golpe de vista: *Commerzbank-Mesostics*; y una apasionada —cada vez más en Cage— entrega a la utilización del lenguaje.

John Cage no habla ni escribe nunca sobre Schwitters, Cage sólo habla de Duchamp, pues a través de él ha conocido, de viva voz, todas las ideas, las técnicas y los logros de este grupo de hombres que se empeñaron en cambiar el pensamiento del hombre moderno. John Cage, en solitario, ha recorrido todo este camino para la música, saltando por encima de todos los formalismos, de todos los manierismos, despojando a los sonidos y a sus estructuras de lo superfluo, descendiendo hasta llegar al silencio. En el trabajo de Cage está siempre presente la experimentación en todos sus niveles: en la estructura, en los timbres, en el contenido, en el resultado... Él no presupone nada de antemano, provoca situaciones y observa pacientemente los resultados. Cage ha ido abriendo puerta tras puerta al pensamiento artístico musical sin preocuparse de lo que hay detrás de cada uno.

Empezó interesándose por los instrumentos de percusión y fundó el primer grupo formado sólo por percussionistas; se interesó por conseguir nuevos timbres y alteró, en esa búsqueda, la morfología de los instrumentos tradicionales (piano preparado), desmitificándolos; trabajó con los conceptos de indeterminación y

utilizó reglas aleatorias para todas las variables musicales, se sumergió en la tecnología (magnetófonos, micrófonos, electrónica, ordenadores), descubrió el silencio como sonido, valoró la acción, aun silenciosa, como música (happening), amplió el campo gráfico de la música hasta confundirlo con la poesía y la pintura, dio un nuevo sentido musical a la voz (conversaciones, lecturas).

Como en tantos otros «artistas fonéticos», hay un interés en John Cage por la notación, la caligrafía y la tipografía, que desborda lo estrictamente necesario para cobrar su escritura caracteres plásticos y poéticos. En muchas ocasiones, el artificio gráfico de Cage es tal que nos hace dudar si estaríamos ante un dibujo, un poema o una partitura. En *Aria* (1958), obra musical compuesta para la mezzosoprano Cathy Berberian, John Cage pinta materialmente la partitura. Se trata, realmente, de una «pintura gestual», muy en la corriente de la «Action painting». La obra está formada por veinte láminas que contienen líneas grafiadas a rotulador con ocho colores diferentes, que corresponden a diez estilos de canto. Nos encontramos en esta obra ante una estructura sinestésica total: la voz debe seguir esas líneas que se curvan, suben y bajan, y adaptarse a un código subjetivo con los colores.

Paulatinamente, va tomando conciencia John Cage del valor de la voz y de la palabra: *Solo for Voice 1* (1958), *Solo for Voice 2* (1960), *Song Books* (1970), *Mureau* (1970), *Sixty-two Mesostics re Merce Cunningham* (1971), *Empty Words* (1973), *Lecture on the Weather* (1975)... En 1971, para paliar la no comparecencia de Cathy Berberian en un concierto, John Cage decide ser él mismo su propia cantante y estrena *Mureau (Music of Thoreau)*. A partir de ese momento Cage interviene con su voz en varias de sus obras, y en 1972 realiza una tournée por Europa interpretando *Mureau* y los *Mesostics*.

Sixty-two Mesostics re Merce Cunningham está constituida por 62 poemas visuales de tipo «concretista», formados por trozos de palabras —MERZ—, extraídas del libro *Changes: notes on choreography* de su amigo e

inseparable compañero, el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham y de 32 libros más de la biblioteca de Merce. Los trozos de palabras son extraídos de los libros siguiendo procesos controlados por el *I Ching*, y colocados en 62 grupos que son los textos de los «poemas visuales».

John Cage ha utilizado aproximadamente 730 tipos de letras autoadhesivas diferentes para componer textos, que siguen renglones horizontales, de tal forma que cada renglón es tangente, al menos en un punto, con su renglón siguiente. Cada uno de estos 62 *Mesostics* debe ser interpretado en un tiempo preciso, a elegir por los intérpretes entre 90 y 120 segundos. En la versión de GLOTIS, se ha elegido 90 segundos por cada *Mesostic*. El tipo de formallización gráfica y las instrucciones de lectura que el propio Cage concreta en la partitura nos recuerdan a los poemas «optofonéticos» de Raoul Hausmann.

John Cage cierra el ciclo abierto a principios de siglo. Son, tal vez, los 62 *Mesostics* la última obra del Vanguardismo.

JAVIER MADERUELO

PARTICIPANTES

GRUPO GLOTIS

El grupo GLOTIS surge en Madrid a finales de 1979 para dedicarse al estudio y difusión de las músicas «fonéticas» y «textuales», campos inexcusablemente olvidados en el panorama musical español.

GLOTIS pretende dar a conocer entre nosotros desde los clásicos de la música y la poesía fonética (Morgenstern, Schwitters, etc...) hasta los autores más actuales (Risset, Agúndez, etc...).

El grupo GLOTIS suma a sus conciertos públicos (Madrid, Valencia, Petrel, Alicante, Cullera...), su labor de investigación musicológica sobre textos y partituras.

Muchas de las obras que han interpretado se han oído por primera vez en España.

GLOTIS está formado por: María Villa,
Suso Saiz,
Javier Maderuelo y
Pedro Estevan

MARÍA VILLA

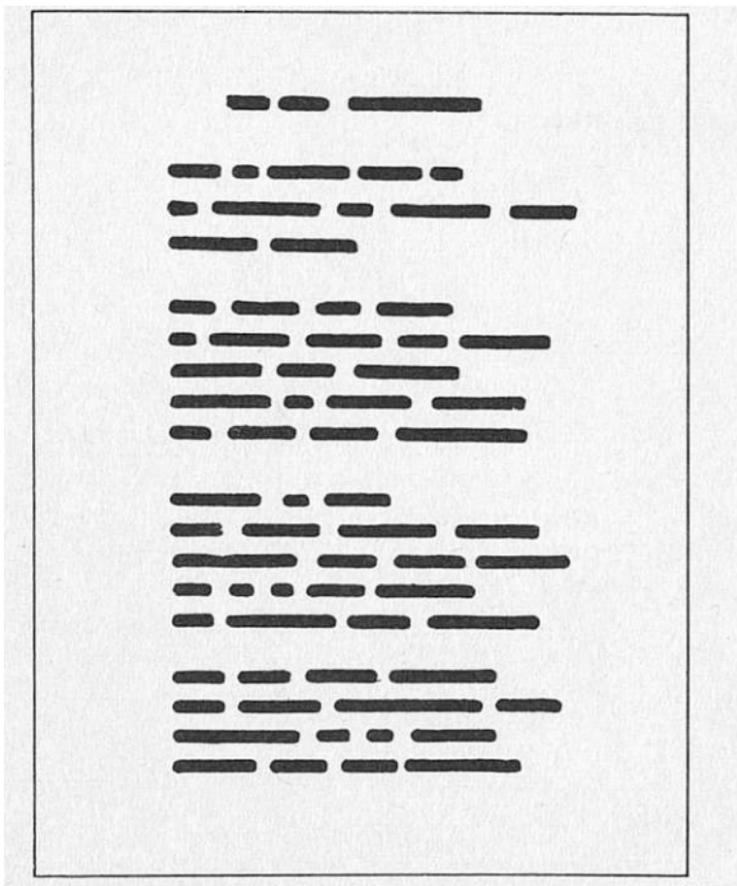
Nació en Badajoz en febrero de 1953. Estudió piano, armonía y percusión en el Real Conservatorio de Madrid, canto en la Escuela Superior de Canto de Madrid y posteriormente con Rosmarie Meister en Suiza. Ha cantado en España, Italia y Suiza.

Es miembro de los grupos: ODHECATON, GLOTIS y ORQUESTA DE LAS NUBES, y miembro fundador del movimiento ELENFANTE.

SUSO SAIZ

Nació en Cádiz en Mayo de 1957. Estudió guitarra y armonía en el Real Conservatorio de Madrid. Siguió cursos de composición con Luis de Pablo y Cristóbal Halffter.

Es miembro de: GRUPO-COLOR y GLOTIS, y miembro fundador del movimiento ELENFANTE y de la ORQUESTA DE LAS NUBES.



JAVIER MADERUELO

Nace en Madrid en 1950. Es Arquitecto. Publica asiduamente artículos sobre arte y música en distintas revistas nacionales; es autor del libro: **Una música para los 80** (Madrid 1981). Ha realizado para RNE veinte programas bajo el título: **Experimentación y músicas fonéticas**.

Ha trabajado en el laboratorio de música electrónica ALEA. Fue miembro del SAGAF-M y del seminario de Arte e Informática. Es colaborador del LEAM (Laboratorio de Electroacústica Musical), fundador de GLOTIS y cofundador del movimiento ELENFANTE.

PEDRO ESTEVAN

Nació en Sax (Alicante) el invierno de 1951. Cursó estudios de aparejador y decoración. Estudió guitarra en Alcoy y percusión y armonía en el Real Conservatorio de Madrid.

Ha dado conciertos en España, Italia, Portugal y Hungría.

Es miembro fundador de: GRUPO DE PERCUSIÓN DE MADRID, movimiento ELENFANTE, GLOTIS y ORQUESTA DE LAS NUBES.

2/4 = 100

Handwritten musical score on a single page, featuring six systems of music. Each system consists of a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line with notes and rests. The lyrics are written in a stylized, handwritten font.

System 1: *L* | | *dô dô dô dô dô dô dô dô*

System 2: *L tch tch tch* | *dô dô bé* | *dô dô bé*

System 3: *L* | *dô* — | *dô* — | *dô* — | (Note: '5' is written below the first and second notes)

System 4: *gnam bin* | *frim <* | — | *sé uô* | *gnondim*

System 5: *dô dô bé* | *dô dô bé* | *dô dô bé* | *dô dô bé* | *dô dô bé*

System 6: *dô* — | *dô* — | *dô* — | *dô* — | *dô* —

System 7: *frim <* | — | *ata un* | *gün gon* | *Han <*

System 8: *dô dô bé* | *dô dô bé* | *dô dô bé* | *dô dô bé* | *dô dô bé*

System 9: *dô* — | *dô* — | *dô* — | *dô* — | *dô* —

System 10: — | *dô dô* | *tin* | *ston tan* | *fin <*

System 11: *dô dô bé* | *dô dô bé* | *dô dô bé* | *dô dô bé*

System 12: *dô* — | *dô* — | *ad lib*

* version notée "musicalement"



FUNDACION JUAN MARCH

Salón de Actos. Castelló, 77. Madrid 6