

Poesia, sonoritat i electrònica

Lis Costa*
Eduard Escoffet**

Resum

Des dels seus orígens la poesia ha anat lligada a la música. A més a més, la poesia, partint de l'oralitat, ha anat adoptant diversos sistemes de difusió i s'ha anat beneficiant de la innovació tècnica (la impremta i tota mena de mitjans fins a arribar al vídeo i els mitjans digitals). No és estrany, doncs, que associem poesia amb electrònica, ja que la música fa molts anys que se serveix d'aparells electrònics per a les seves creacions. I és a partir dels anys cinquanta del segle passat que es comença a parlar de poesia sonora, és a dir, de poesia a la frontera entre la literatura i la música, de poesia fora del llibre, de poesia on hi ha manipulació de la veu i dels sons, sigui amb micròfons, magnetòfons, ordinadors o altres dispositius, amb la finalitat de crear composicions sonores. És poesia que sense l'electrònica no existiria i que té com a component bàsic l'experimentació.

Paraules clau

poesia, música electrònica, poesia sonora, poesia experimental, polipoesia, poesia pública

Recepció de l'original: 3 de març de 2012

Acceptació de l'article: 19 de juny de 2012

La llavor ja és de fa un segle¹

Amb el títol d'aquest apartat volem començar referint-nos a tres elements determinants en l'evolució de la poesia que ja es donaven en el període futurista i dadaista, a principis del segle xx: el gust per les màquines, l'alliberament de la sintaxi i l'acció performativa. Aquests elements constituïran la llavor de la poesia fins a arribar a les pràctiques actuals. I ens referim a la poesia que, en general, s'adjectiva amb la paraula «experimental». En concret, a aquella poesia experimental que surt del llibre i que pren els escenaris, que integra com a elements constitutius el so i l'acció i que anomenem poesia pública².

(*) Professora titular del Departament de Filologia Catalana de la Universitat de Barcelona. Membre del grup de recerca consolidat Poció (Poesia i Educació) [2009 SGR 00286: www.pocio.cat], que ha desenvolupat el web de poesia contemporània www.viulapoesia.com. Cofundadora (1991) d'*Habitual Video Team*, amb Josep M. Jordana, equip videogràfic que té una branca fonamental en la documentació i edició d'actes lligats a la música i a la poesia. Disponible a: www.habitualvideoteam.org. Adreça electrònica: ecosta@ub.edu

(**) Filòleg i membre del grup de recerca Mimesi (<http://stel.ub.edu/mimesi/>), dedicat a l'estudi del pensament literari a l'àmbit català durant el Renaixement, el Barroc i la Il·lustració. Està treballant en la seva tesi, sobre literatura catalana barroca. Ha estat director de PROPOSTA, festival internacional de poesies+polipoesies (2000-2004), i actualment col·labora en la programació del festival Yuxtaposiciones (Madrid), coordina el cicle ReVox i codirigeix el Festival Internacional de Poesia de Barcelona. Adreça electrònica: escoffet@propost.org

(1) Aquest article s'inscriu en el projecte del Ministerio de Ciencia e Innovación «La poesia experimental catalana des de 1959 a 2004» FF12010-18880.

(2) El terme «poesia pública» el defineix Lis Costa a la seva tesi de llicenciatura (2002) per referir-se a la poesia que està concebuda per ser interpretada en directe davant d'un públic.

És molt possible que els qui llegiu aquest article no hàgiu tingut mai contacte amb aquest tipus de poesia, per bé que se'n programin actuacions regularment a Barcelona i potser no tant regularment però sí amb freqüència a diverses localitats catalanes. És un tipus de poesia amb la qual no estem familiaritzats perquè ha estat poc present als escenaris fins als noranta i poc present als mitjans de comunicació, a les escoles, instituts i universitats fins al moment. I a allò que no coneixem, costa més d'acostar-s'hi. És per això que dediquem gran part d'aquest article a traçar el fil cronològic i factual de l'evolució de la poesia en relació amb l'electrònica, i que sota el nom de poesia sonora o de polipoesia potser ha arribat o arribarà a les vostres orelles.

L'escriptura és un sistema que es pot plasmar de múltiples maneres. El so i fins i tot la recitació en directe són un acte d'escriptura, d'escriptura literària. Quan parlem de poesia sonora, doncs, estem parlant també de literatura. Ara bé, una literatura que varia el format —se separa del llibre, torna als orígens— i que a més a més aporta nous elements fins llavors impossibles, com ara la simultaneïtat de la veu, la introducció del cos del poeta i la reproducció mecànica dels matisos de la parla. La literatura en general no és aquell àmbit de la creació que alguns creuen tan invariable i tan resistent al canvi.

La poesia és segurament el gènere més mutable. Un fet que demostra la necessitat de reinvençió de la poesia és que els poetes van liderar les avantguardes del segle XX. La tecnologia ha anat transformant, des de la impremta, la manera d'escriure i de llegir i, encara que el llibre perdura davant de la revolució tecnològica que ens domina, els lectors actuals ja no llegeixen de la mateixa forma: com ja passa en el pensament i en la pràctica quotidiana, les possibilitats del lector s'han ampliat vastament. La poesia —aquella escriptura nòmada, la que pot subsistir sense suport físic— és actualment un camp ric i complex pel que fa a les possibilitats en la generació, l'execució i la transmissió de la paraula. En un temps saturat d'imatges i de mons virtuals, curiosament la poesia pública està aflorant amb més força que mai. La presència física del poeta és, doncs, requerida.

Poesia pública

Més enllà de les avantguardes, hi ha hagut sempre un àmbit de la poesia fora del llibre que ha anat canviant el seu espai i que ha anat fent més complexes les seves formes i les seves eines. La impremta no ha deixat de millorar, però la poesia fora del llibre també ha mantingut el diàleg amb la innovació tecnològica i amb formes de llegir, sovint efímeres, que van més enllà de la lectura individual. En totes aquestes expressions podem trobar quatre constants:

a) Escriitura efímera

El poema s'acaba d'escriure a l'escenari o en l'acte públic, el poema es llegeix en l'instant efímer. No cal només entendre el text, sinó que també cal llegir els sons, els gestos, l'espai, tot el que dóna cos al text. La poesia crea un entorn viu basat en la presència física de la veu o del text. Només en podem guardar un record.

b) Simultaneïtat i repetició

La tecnologia permet multiplicar fàcilment la veu del poeta d'una forma real, un objectiu que la poesia sempre ha buscat amb la rima (efecte musical de repetició) i ja en el Barroc amb els ecos, els cors de l'òpera i la dispersió de llenguatges (text, imatge, música, arquitectura). I, al costat de la simultaneïtat, la repetició ha acompanyat sempre la

poesia: de la poesia de transmissió oral a la poesia realitzada en estudis de gravació, de la tornada al *sampler*³. Només a partir de la tecnologia del darrer segle els poetes han pogut materialitzar aquests dos elements inherents a la poesia.

c) Forma i tecnologia

La recerca formal és inherent a la poesia. És per això que els poetes aborden sempre els universals de la tradició poètica a través de la innovació formal i també de la tecnològica, per portar-los cap al seu temps. Superat el format del llibre, la poesia sonora ha situat la tecnologia en el seu codi genètic, en coherència amb els actuals mitjans de difusió i de creació. D'altra banda, això representa l'assoliment dels anhels de molts autors al llarg de la història que necessitaven traspasar el registre escrit, donar cos a l'escriptura i transmetre-la més enllà de l'efímer.

d) Transmissió

La poesia oral o pública no va tenir fins al segle xx uns sistemes d'enregistrament que en poguessin assegurar la transmissió més enllà d'aquell moment. Fins llavors, només el registre escrit de la poesia va ser objecte d'estudi. Això explica que, tot i que ha estat una realitat sempre vivent, ha quedat fora dels cercles acadèmics. Avui dia, amb les possibilitats d'enregistrament i de transmissió d'informació, la poesia pública té uns canals de difusió que ens permeten conèixer el que s'ha fet i el que s'està fent. Internet és una gran finestra per a aquesta mena d'expressions. D'altra banda, cal assenyalar que els poemes sempre han tingut una gran difusió autònoma, al marge del recull del qual formaven part en un origen, cosa que fa de la poesia un element ideal per a un present de fragmentació i d'encadenament de petites peces diverses.

El present està marcat pels canvis tecnològics, però també cal tenir en compte, com hem assenyalat, que, en un moment en què les interfícies digitals semblen amenaçar el contacte humà, la poesia dita en directe està ampliant el seu camp d'influència i l'interès social. La poesia pública, per dir-ho amb un terme que no distingeix entre tradició i avantguarda, beu de les novetats tecnològiques per tornar als orígens, i els mateixos avenços tecnològics li obren actualment les portes a una major vigència pel fet de ser una pràctica creativa efímera, una forma artística que es desenvolupa en viu.

La poesia pública no busca la decoració d'un text, sinó que l'amplifica i reubica els plans de l'escriptura i la lectura i, en certa mesura, multiplica els nivells de lectura. És a dir, desplaça l'escriptura a l'acte públic (damunt de l'escenari) i desplaça la lectura a la presència efímera (limitada a un espai i un moment concrets, sense possibilitat de tornar al text fora de la pròpia memòria del lector). El so, el gest i tots els elements extratextuals han de ser interpretats (executats per una banda i llegits per una altra) i el poema n'és la suma i la confluència. La informació circula fragmentada per més d'un canal; el poema és el conjunt. No es tracta, doncs, de redundar en el discurs, sinó de fer-lo més complex.

En enfrontar-nos a la poesia pública cal, per tant, un nou sistema de lectura, un canvi en els modes de percepció de la literatura, un mode de percepció que de fet ja ha canviat en la majoria de camps creatius i fins i tot en la nostra vida quotidiana. No llegim el món d'igual manera. En les darreres dècades hem desenvolupat una gran capaci-

(3) Dispositiu electrònic digital que permet enregistrar, manipular i reproduir una seqüència sonora.

tat per llegir codis diferents de manera simultània i de sumar-los a l'instant, d'assimilar una major complexitat de llenguatges. És evident que la televisió i els mitjans audiovisuals, per posar els exemples més obvis, han canviat la nostra manera de llegir-ho tot, començant per les arts, que en certa mesura ens han ajudat a poder llegir el nostre temps. No sembla coherent, doncs, defensar que la poesia s'hagi d'arrecerar en el llibre. El revifament actual de la poesia pública implica l'èxit del fet de compartir experiències en un espai efímer més que no pas una banalització. És un camp expandit on tot és possible.

Alhora és important mirar enrere per descobrir el paper de l'acte públic en la poesia al llarg dels segles, des de l'Edat Mitjana, passant pel Barroc i fins a arribar a les avantguardes del segle xx i el present. La poesia no ha deixat mai de ser gest i el llibre és només un dels seus mitjans de difusió, amb les seves pròpies normes i constriccions. Més enllà dels referents medievals, prou coneguts, el Barroc significa un moment de gran torsió de l'expressió poètica, a l'altura dels experiments d'Arnaut Daniel. La poesia barroca és en bona mesura un espectacle de la paraula animat per un desig d'impactar. Una de les formes que arrenca en el Barroc són els ecos, una forma que treballa amb la repetició de les paraules finals, és a dir, el que avui fariem amb un *delay*⁴. Rere aquests ecos hi ha l'anhel barroc de la polifonia a través de la sobreposició de la veu del poeta. Les cintes magnetofòniques van fer realitat aquesta idea. També destaquen en època barroca els poemes multilingües, poemes que poden ser llegits en més d'una llengua alhora, o els poemes que permeten lectures en diverses direccions. D'aquesta manera, els poetes barrocs d'una banda buscaven superar les fronteres lingüístiques i de l'altra es deslligaven de la linealitat del text a favor d'una major riquesa i complexitat expressiva.

Poesia i electrònica

La relació entre la poesia i l'electrònica neix des del moment que els aparells electrònics estan a l'abast del públic, és a dir, cap a 1950. Tot i que als anys quaranta ja es feien gravacions en magnetòfon tant a estudis de ràdio com a discogràfiques, no serà fins que aquests aparells es popularitzen que la poesia els comença a utilitzar. I això passa en acabar la Segona Guerra Mundial. Aquest moment històric dibuixa clarament la línia entre la poesia de les avantguardes històriques i la nova poesia que sorgeix després de la guerra i que està molt determinada pel lligam que s'estableix justament amb l'electrònica. És una poesia, d'altra banda, que no està tan interessada a estripar i trencar models com a construir una nova manera d'interpretar el món i els seus canvis.

Poesia sonora

La primera formalització d'aquest tipus de poesia és la poesia sonora, que neix a França als anys cinquanta de la mà de dos autors, Bernard Heidsieck i Henri Chopin, els quals marquen les dues grans línies del gènere. Es tracta d'unes experiències que s'originen al voltant del perfeccionament i difusió dels aparells d'enregistrament i del magnetòfon i que abandonen el paper per fer realitat per primer cop la simultaneïtat: les possibilitats tecnològiques permeten la sobreposició de la pròpia veu mitjançant l'ús del multipistes, i els poemes, per entendre'ls en tota la seva complexitat, només poden ser escoltats. La poesia sonora, a diferència de la poesia fonètica nascuda al Cabaret Voltaire, no

(4) Efecte de so que consisteix en la repetició amb retard d'un senyal sonor, la qual es barreja amb l'original.

va tenir un mode i una formulació homogènies i es va limitar a obrir portes seguint el progrés tecnològic. Es tractava, ja, d'un nou sistema d'escriptura i de lectura poètiques.

Henri Chopin és qui primer defineix aquest nou gènere i ho fa en la *Lettre ouverte aux musiciens aphones* (Chopin, 1968), un text a cavall entre el manifest i el text teòric on, a banda de definir el gènere, carrega contra alguns músics que se serveixen de la poesia sonora per a les seves obres musicals sense citar els poetes. Diu Chopin:

Aquesta poesia sonora té el seu origen en les fonts mateixes del llenguatge, i no deu ja gairebé res, gràcies a l'ús de l'electromagnetisme, a un sistema estètic i històric de la poesia. És feta del so de la veu, recupera l'oralitat, que amb el magnetòfon és del tot diferent del que podíem imaginar amb la paraula. Això vol dir que sense aquest aparell, la poesia sonora que publico a *OU* no existiria, ja que cap dicció humana, encara que fos sàvia i hàbil, no podria obtenir-la tota sola. La poesia sonora és un art nou, un art que desplega els recursos lingüístics amb totes les seves riqueses amb l'ajuda d'un sol instrument, o multiinstrument, la boca, que és una subtil caixa de ressonància, capaç de proposar-nos diversos sons simultàniament si aquests no estan limitats per la lletra, pel fonema o bé per la paraula justa, o indicada. [traducció dels autors]

Tot i que no podem parlar de poesia sonora abans dels anys cinquanta, és evident que hi ha un llarg recorregut des dels primers clàssics, passant per la poesia medieval (eminentment oral, eminentment musical), la poesia barroca (que és la que aportarà alguns dels fonaments de l'experimentació poètica contemporània) i els experiments de les primeres avantguardes (de vegades nihilistes, de vegades ingènuament revolucionàries). La poesia sonora és hereva d'aquesta línia contínua, en diàleg amb el seu present, però és també fruit d'un moment i, sobretot, d'una tecnologia que permet treballar el poema en diferents nivells.

De fet, sense tecnologia no es pot parlar pròpiament de poesia sonora; la tecnologia està gravada en el seu codi genètic. El magnetòfon i la possibilitat real de multiplicar la veu del propi poeta, sobreposar pistes (en estudi i en directe) i de manipular la cinta (tallant i enganxant, manipulant la velocitat, afegint-hi efectes) creen un nou gènere que se separa molt del primitivisme de la poesia fonètica i que definitivament dóna una estocada mortal al que Henri Chopin anomenava la civilització del paper⁵. La poesia sonora, com el *text-sound* suec, desplaçava l'escriptura a l'estudi de gravació i a l'execució en directe i eliminava el llibre com a suport de transmissió.

I hi havia una idea utòpica que recorria els cercles europeus de la poesia sonora: la comunicació interlingüística, com hem vist que ja havia passat al Barroc. Buscant una resposta a la devastació posterior a la Segona Guerra Mundial, els poetes sonors practicaven un text que traspassava fronteres, que volia ser comprès més enllà dels límits estatals i lingüístics, que connectava ciutats i realitats de diferents països. Recuperava i ampliava el caràcter internacional del Cabaret Voltaire, ara amb una guerra entremig.

Henri Chopin i l'exploració del subjecte poètic

Aquest poeta francès (1922-2008) és l'impulsor de l'ús dels discos de vinil i dels magnetòfons per a la poesia. Si bé els primers anys escriu partitures per a la interpretació dels seus poemes, el 1963 abandona definitivament les partitures escrites per deslligar completament la poesia de l'escriptura, encara que les partitures no siguin pròpiament textuals. Chopin vol anar a parar a la veu pura, la d'abans que l'home sabés llegir i es-

(5) Henri Chopin va ser sempre el més radical i es va negar a publicar llibres (a banda de llibres teòrics); només acceptava l'acció en directe o, com a mal menor, el disc.

criure, i per això utilitza sons que no pertanyen a cap llengua, que no tenen cap lligam amb l'acadèmia. Reconeix descobrir que la veu domina els sons naturals i que cada llengua establerta només és un codi fràgil i mortal, al contrari de la veu, que tots posseïm i amb la qual podem expressar-nos sense necessitat de conèixer cap llengua⁶.

És el poeta sonor de la radicalitat. Contra el paper, hi posa el cos: allibera tots els sons del cos, el cos parla amplificat. D'una manera totalment nova, Chopin connecta la poesia amb l'expressió de l'individu, amb l'origen mateix de l'individu: el cos. El subjecte, segons ell, només es pot expressar amb sinceritat des del propi cos, sense condicionar-lo amb llenguatges apresos o transcripcions inexactes. De l'home, al segle xx, només en queda una ombra, el cos que respira. És l'única certesa. El cos i la respiració. No hi ha paper; a tot estirar reproducció sonora. Era en directe que Chopin explorava i processava el cos sonorament. Chopin, per tant, demana una lectura més enllà de la lectura, una lectura no traduïble a conceptes intel·ligibles.

Chopin entén el cos com una caverna de moltes cavitats i com una fàbrica que produeix sons. Enregistra les respiracions pel nas, per la boca, amb el micròfon col·locat dins les cavitats. Respira amb lentitud, amb rapidesa, amb canvis de ritme, ronca... i ho enregistra tot en cintes, que munta després, superposant sons, repetint-los, reinterpretant-los, fins que aconsegueix el que per ell és una multiplicació del cos, del qual la veu era la primera presentació. Posa tot l'interès a mostrar la relació entre la veu i l'interior del cos, cosa que en els títols de les seves peces es fa palesa: «Le Corps», «Le Corpsbis», «Mes bronches», «Throat Power», «Roule Gorge», «Jouissance des lèvres», «Le Voyage Labiovélaire», etc.

També considera que la poesia sonora està molt lluny de les referències poeticoliteràries convencionals, de la semàntica convencional i de la transcripció alfabètica convencional, i sosté que és més fàcilment codificada per les màquines i l'electricitat que no pas per qualsevol altre mitjà propi de l'escriptura canònica. Els escrits de Chopin promouen sistemàticament la «revolució electrònica del llenguatge» facilitada pels mitjans tecnològics, que segons ell amplien el cos humà. Chopin opina que els experiments de principis del segle xx, com els poemes *à crier et à danser* de Pierre Albert-Birot, tenen molt poc a veure amb les experimentacions tecnològiques «que aboleixen les formacions corals, les declamacions, els crits, els valors de les diccions antigues» (Chopin, 1982), i utilitzen l'enregistrament de superposicions, ecos, reverberacions i variacions de velocitat. La poesia torna, a través dels invents de l'home (la reproducció mecànica d'un so i el seu processament), a l'home mateix.

Chopin remarca que aquest tipus de poesia no és ni avantguardista ni futurista; són obres contemporànies, fruit del temps en què s'han creat: «De fet, si es ressegueix bé el que s'ha fet des de fa un quart de segle, podem dir primer que no som experimentals, i que només som vius... amb el segle vint» (Chopin, 1982, p. 73-74). Un dels creadors actuals que ha seguit intensament i amb veu pròpia la senda de Chopin és Joachim Montessuis, que ha vinculat aquesta línia de treball amb el *noise* i la música electrònica extrema. De forma natural, l'electrònica ha permès a Montessuis establir connexions

(6) Vegeu la gravació d'una acció d'Henri Chopin a Espace Multimédia Gantner (Bourgnone, 2005), quan ja tenia 84 anys. Disponible a: http://youtu.be/mg3NrR7_jYk [accés: 12.03.2012].

entre els sons del cos i les freqüències més abstractes i insospitades. El resultat és una tempesta sonora que tendeix al buit i que des del cos del poeta mou literalment el cos de l'espectador⁷.

'OU Cinquième Saison'

Henri Chopin va emprendre l'aventura de dirigir una revista de poesia que una altra persona —Raymond Syte— havia creat i n'havia editat dos números. A partir del tercer, Chopin en pren les regnes i publica, fins al número 19, la revista en paper, però a partir del 20, l'any 1964, conscient que la poesia ha sortit del suport paper i que molts dels poetes que hi publiquen estan explorant les noves tecnologies d'enregistrament, decideix editar-la en vinil. I és així com reuneix algunes obres seves i d'altres poetes a la revista *OU-Cinquième Saison*, de la qual va publicar 14 números entre 1964 i 1974.

La revista resulta ser una mena de catàleg de totes les vessants poètiques relacionades amb l'electrònica que es van donar arreu del món. El mateix Chopin diu en el prefaci a l'edició facsímil de la revista (Chopin, 2002), que en aquell moment calia donar valor al que s'estava fent: els poetes lligats «als significats explícits» com Paul de Vree, Bernard Heidsieck, Mimmo Rotella o Ladislav Novák; els crits no manipulats, directes, de Dufrière, Gil J Wolman o Bob Cobbing; les transformacions de les «permutacions» de Brion Gysin; les experiències amb nous objectes sonors com les de Hugh Davies, i, per últim, les grans manipulacions electròniques dels suecs Sten Hanson, Åke Hodell o Bengt Emil Johnson.

Bernard Heidsieck i els significats explícits

Paral·lelament a la línia de Chopin, es desenvolupa una línia més textual, més lligada als significats explícits, és a dir, als poemes que es construeixen amb text, amb sintaxi, per bé que amb les manipulacions electròniques i la posada en escena es jugui a alterar-ne el sentit i a generar nous significats. I el seu principal representant és el francès Bernard Heidsieck, que compon els *poème-partitions* (poemes-partitura)⁸ i, més endavant, les *biopsies*, poemes on combina la gravació de la seva veu amb sons del carrer, d'objectes quotidians, que manipula i enriqueix amb la seva veu en les actuacions en directe, donant lloc a una nova mena de narracions orals, sovint plenes d'humor i sentit crític. Heidsieck s'estima més dir que fa poesia acció que no pas poesia sonora, pel fet que l'acció a l'escenari, el que Chopin anomenava l'acció projectiva, pren molta importància.

Un dels fets més destacats d'Heidsieck és que planteja una nova sintaxi, una sintaxi sonora. La connexió entre els diferents fragments de discurs i els sons es realitza en l'escolta. El text (més enllà de la partitura) només és comprensible per la ubicació sonora dels diversos elements constitutius en el conjunt del poema. Sense abandonar les paraules, trenca la linealitat del text i superposa capes de text i de so que es construeixen sovint a manera de paisatge. Les repeticions, la parla espontània, les llistes i les lletanies tenen un paper rellevant en les seves obres. En aquest sentit, és capaç de connectar la primigènia utilitat ritual de la poesia amb la capacitat tecnològica de repetir la veu i introduir en el poema elements concrets, no textuals (enregistraments). Una

(7) Podeu escoltar un fragment del treball de Joachim Montessuis amb Charlemagne Palestine pertanyent al CD *VOXORGACHITECTRONUMPUTER*, editat pel segell belga Sub Rosa, disponible a: http://soundcloud.com/joachim_montessuis/voxorgachitectronumputer-live [accés 12.03.2012].

(8) Vegeu Bernard Heidsieck interpretant el «Poème-partition V» al festival POLYPHONIX 26, celebrat a Budapest l'octubre de 1994, disponible a: <http://youtu.be/lqWbYVRUSG4> [accés: 12.03.2012].

de les seves obres més ambicioses és justament *Derviche/Le Robert*, en què dedica una peça a cada lletra de l'alfabet a partir de les entrades del diccionari *Le Robert*, amb reminiscències dels cants giròvags⁹. A partir d'un plantejament conceptual, extremadament fred (treballar les lletres de l'alfabet en l'ordre donat, basar-se en una obra ja escrita i de referència), restitueix les capacitats màgiques de la poesia i l'execució del text (el so) al centre del poema.

Igualment, Bernard Heidsieck no oblida el caràcter físic de la recitació. El text esdevé so mecànic, però Heidsieck també introdueix la respiració en les seves obres. El bleix i les interjeccions poblen els seus poemes i ens recorden la fragilitat de l'home i la seva incapacitat de reaccionar. Com en Chopin, el cos torna a parlar, a balbuçar. És per això que Heidsieck reivindica sempre l'acció en el seu treball. Un treball que abraça la reproducció mecànica i el trànsit amb la interpretació d'un text que, tot i contenir significats explícits, supera els límits de l'intel·ligible intel·lectualment. La seva capacitat de generar paisatges textuais a partir de la juxtaposició d'enregistraments el situa molt a prop del *text-sound*.

Un dels autors que millor condensa avui dia aquesta línia poètica és el francès Anne-James Chaton, que fa servir retalls de la vida quotidiana per construir les seves espials sonores. En els darrers anys ha treballat amb el guitarrista Andy Moor i el músic electrònic minimalista Alva Noto, que des de mirades diferents han sabut connectar a la perfecció amb el treball sonor de Chaton¹⁰.

El grup Fylkingen i les composicions de 'text-sound'

Fylkingen va néixer el 1933 com a associació dedicada al món de la música contemporània, fundada per músics i compositors. Si al principi programaven músics clàssics i músics suecs contemporanis, cada cop es van anar centrant més en les propostes contemporànies. John Cage i David Tudor van participar-hi en diverses ocasions, així com Nam June Paik, Morton Feldman i Iannis Xenakis. I amb l'arribada de les noves tecnologies, la música electrònica va agafar molt protagonisme i Fylkingen es va convertir en l'impulsor de l'EMS (Electronic Music Studio, a Estocolm).

L'abril de 1967 el terme *text-sound composition* es va presentar per primera vegada durant un concert Fylkingen i es va convertir en un nou gènere que ha anat sempre més associat a aquest grup. Autors com Ilmar Laaban, Sten Hanson, Lars-Gunnar Bodin, Åke Hodell i Bengt Emil Johnson en van ser els pioners. Buscaven retornar a la unitat entre poesia i música que havia desaparegut amb l'escriptura, desenvolupar l'expressió poètica i expandir el domini de la poesia, per a la qual cosa els aparells electrònics eren el mitjà més adequat.

Les composicions de *text-sound* tenen una clara influència en la poesia concreta que comentem en el punt «Poesia Concreta» d'aquest article, herència de la música concreta formulada per Pierre Schaeffer el 1948 i que consistia a recollir els sons de la realitat, com el d'una porta que es tanca, el d'un tap a l'obrir una ampolla o el del tret

(9) Vegeu Bernard Heidsieck interpretant la lletra «K» dins el cicle *Book and What Next* a la galeria AT de Poznan (Polònia, 2004), disponible a: <http://youtu.be/xVmfRgL9HS4> [accés: 12.03.2012].

(10) Vegeu Anne-James Chaton interpretant «Événement n° 1» a PROPOSTA 2001, Festival Internacional de Poesies + Polipoesies (CCCB, Barcelona), disponible a: <http://youtu.be/twPBjmFMH9g> [accés: 12.03.2012].

d'una pistola, i abstraure'n els valors musicals. Així, els compositors i poetes suecs entenen que el mètode de creació sonora que proposa la música concreta és aplicable a l'exploració de les paraules i el llenguatge. Es tracta de desvincular les paraules del seu significat i de treballar amb les paraules i els sons com a material o objecte sonor. En general, els poetes suecs no acostumaven a usar cap tipus de partitura i, a diferència de les propostes de Chopin i altres, no feien gaires actuacions en directe, sinó que difonien les seves obres principalment a través d'emissions radiofòniques o bé a través dels altaveus, tal com feia la música electroacústica. Tot i així, alguns membres del grup, com Sten Hanson, han tingut força presència en els escenaris¹¹.

Brion Gysin i els 'cut-ups'

Continuant amb les composicions textuais, hi ha una altra línia poètica que es desenvolupa entre els autors nord-americans: la de les permutacions i *cut-ups*. El seu impulsor, Brion Gysin, és un personatge rellevant en l'intercanvi de les noves formes sonores i performatives de la poesia entre Europa i els Estats Units. D'una banda, és un dels pocs autors nord-americans que de seguida s'acosta als preceptes marcats per la poesia sonora francesa i el *text-sound* i, de l'altra, influencia decisivament els poetes de la generació *beat* en l'ús de les tècniques d'enregistrament. Ell va desenvolupar àmpliament la tècnica dels *cut-ups* a partir d'idees dels dadaïstes i del lletrisme de Gil J Wolman, i va ser William Burroughs qui els popularitzà. El *cut-up* és una tècnica no lineal d'escriptura en què un text és mutilat i reordenat aleatòriament. Més endavant, John Giorno anima Burroughs i Allen Ginsberg a participar en recitals i a portar la seva poesia i els seus textos a escena. Amb tot, cal destacar que en els orígens de la generació *beat* només Gysin experimenta poèticament amb les possibilitats del so i és ell també qui connecta molts poetes nord-americans amb el Marroc i Europa, especialment França.

Algunes de les seves peces més importants són «I am that I am», que apareix al primer número en vinil de *OU* (20-21), on juga amb les combinacions dels cinc mots que formen la frase i amb diverses entonacions per generar nous significats¹²; «Pistol Poem» (1960)¹³, que va enregistrar per a la BBC, i «In the beginning was the word» (1963), on hi ha 740 permutacions a partir dels sis mots del títol¹⁴.

El 1975 es va publicar el disc *10+2: 12 American Text Sound Pieces*, un mostrari del millor que s'havia fet a Estats Units en *text-sound* i poesia sonora. Les peces de Charles Amirkharian, Beth Anderson, Brion Gysin i John Giorno són de les més destacades. Però a partir d'aquí i fins al moment, la influència del *text-sound* i la poesia sonora es dissipa i ja no en trobem més ressons. John Giorno, en parlar d'aquest disc, admetia que la publicació pretenia un acostament a l'avantguarda poètica europea, començant per la referència en el mateix títol —*Text Sound Pieces*—, però que al cap i a la fi les estètiques i les maneres de la poesia sonora francesa, del *text-sound* suec o de la poesia concreta no havien calat: els Estats Units —no així el Canadà— no concebien certes pràctiques poètiques allunyades de la sintaxi convencional i alhora mantenien una rica tradició

(11) Vegeu actuació en directe de Sten Hanson al Henie Onstad kunstsenter (Høvikodden, Noruega) el 2009, disponible a: http://youtu.be/ms3B37H_J7A [accés: 12.03.2012].

(12) Podeu escoltar «I am that I am», disponible a: <http://youtu.be/rL-jdITvRkk> [accés: 12.03.2012].

(13) Podeu escoltar «Pistol Poem», disponible a: <http://youtu.be/oN8hwjsfqTk> [accés: 12.03.2012].

(14) Text sencer del poema «In the Beginning Was the Word» disponible a: <http://run.sonance.net/wordpress/?p=2679> [accés: 12.03.2012].

oral en constant renovació que, sense posar en dubte la conveniència de l'idioma i de les seves herències culturals, treballava ja de per si una escriptura sonora, com comentem més endavant en el punt 7.

Això mostra una mica les diferències entre l'avantguarda poètica europea i la nord-americana. En una banda, destruïen els fonaments de les arts i, en l'altra, n'hi havia prou amb una nova actitud i l'espontaneïtat, sense haver de partir de zero. També és cert que la poesia fonètica i la poesia sonora europees es tancaven a cercles culturalment més elitistes, tot i incorporar elements de la cultura popular del moment, mentre que tota la literatura i també les pràctiques textuais més innovadores als Estats Units passaven per una complicitat total amb la cultura popular i un model de vida que distava dels avantguardistes europeus.

Poesia fonètica

Entenem per poesia fonètica aquella poesia que dóna tot el valor als sons, extrets de la paraula, fora de la sintaxi i de la semàntica. La poesia fonètica arrenca amb les propostes dels futuristes italians, que aposten pel soroll i per tota mena d'expressions sonores amalgamades amb una posada en escena directa i escandalosa. Però són els futuristes russos els qui teoritzen per primer cop una llengua transmental, la llengua *zaum*, que permet ultrapassar el significat dels mots i que és comprensible per tots els lectors/oients. Els dadaïstes, poc més tard, al Cabaret Voltaire, donen forma definitivament al gènere tal com el coneixem avui dia per fer front als «significats gastats». Es pot afirmar que l'alemany Kurt Schwitters, amb la «Ursonate», la primera peça fonètica amb partitura (fet ben poc dadaïsta), clou aquest primer període.

Pel que fa al naixement de la poesia fonètica en el si del Cabaret Voltaire, les paraules del diari d'Hugo Ball escrites el 1916 són eloqüents:

He inventat un nou gènere de versos, "versos sense paraules" o poemes fonètics, en els quals l'equilibri de les vocals només es pondera i es distribueix segons el valor de la seqüència de la qual hom parteix. Aquesta nit he llegit els primers versos d'aquesta mena. [...] Amb aquesta mena de poemes sonors es renunciava en bloc a la llengua, que el periodisme havia tornat corrupta i impossible. Suposava una retirada a l'alquímia més íntima de la paraula, s'abandonava fins i tot la paraula per preservar així un últim recinte santíssim per a la poesia. Es renunciava a fer poesia de segona mà: és a dir, a assumir paraules (per no parlar ja de frases) que no s'haguessin acabat d'inventar per a ús propi, enterament noves i flamants. (Ball, 2005, p. 137)

Hi ha també un motiu de caire històric: els poetes que es trobaven al Cabaret Voltaire procedien (o fugien) de països diferents i feien servir una llengua estrangera per comunicar-se entre si mentre les altres llengües sonaven al voltant. També és important destacar que al Cabaret Voltaire i als cercles futuristes italians hi havia molt d'interès per les «arts menors» de l'espectacle, més properes al públic i espontànies. Com molts autors barrocs, feien desaparèixer la frontera entre baixa i alta cultura.

Actualment, practiquen la poesia fonètica poetes molt diferents, com el canadenc Nobuo Kubota¹⁵, que inclou elements procedents de la cultura japonesa, o l'holandès Jaap Blonk, que, a banda de fer les seves pròpies composicions, reinterpreta peces dels

(15) Vegeu Nobuo Kubota interpretant «Mouse Kit Rhythms» a PROPOSTA 2001, Festival de Poesies + Polipoesies (CCCB, Barcelona). Disponible a: <http://youtu.be/S-2-orGJrOs> [accés: 12.03.2012].

orígens, com la «Ursonate» de Schwitters¹⁶. Jaap Blonk escriu amb precisió les seves partitures amb l'AFI (Alfabet Fonètic Internacional) i també participa en diversos projectes d'improvisació. De fet, un àmbit natural per a molts poetes fonètics és el de la improvisació musical.

Poesia concreta

Cal destacar també la poesia concreta, que té els seus orígens al Brasil (en el grup Noigandres) i també a Suècia (Öyvind Fahlström) i Suïssa (Eugen Gomringer) i que parteix de la nomenclatura musical: apliquen a la poesia la denominació que en música es començava a estendre en aquella època. Prenent com a referent la música concreta, formulada per Pierre Schaeffer el 1948, els poetes brasilers imaginem la poesia del seu present, una poesia que, amb el pas dels anys i la irrupció de les noves tecnologies, hem vist com anticipava maneres de llegir i de veure que ara com ara són de domini públic. En aquest sentit, és molt estimulants treballar a l'aula amb poemes concrets d'Eugen Gomringer o Décio Pignatari. Pel que fa al treball sonor, és important destacar que la poesia concreta va treballar bàsicament en l'aspecte visual i textual de la poesia, per bé que bona part de les propostes concretes permeten un fàcil traspàs a l'àmbit sonor i performatiu.

En certa mesura, els poetes concrets van anticipar un instrument que seria essencial per a la música electrònica dècades més tard: el *sampler*. Els poetes concrets prenen imatges i frases del carrer i les repeten i les modificaven, de vegades per crear ritmes, es miraven la llengua com un objecte i la força poètica dels objectes vistos i trobats arribava fins al paroxisme. Ells, juntament amb els francesos que canviaven la màquina d'escriure per la cinta magnetofònica i els poetes i músics suecs que entraven als estudis radiofònics per fer textos, estaven avançant un món —una manera d'escriure i de llegir— que dècades més tard seria un paisatge habitual.

Polipoesia

En estreta relació amb la poesia sonora però sense restringir-se únicament a l'àmbit sonor, hi ha el que el poeta italià Enzo Minarelli va anomenar polipoesia¹⁷, la poesia que, mantenint com a centre la veu del poeta, hi afegeix altres elements lligats a la posada en escena, com la música, la dansa, les imatges, els gestos i les llums. Minarelli va proposar aquest terme per denominar aquelles expressions poètiques que abraçaven indistintament les diferents innovacions poètiques que s'havien anat desenvolupant al llarg del segle xx (també allò que provenia de la tradició) i que havien de ser interpretades necessàriament davant del públic, en un escenari. En la polipoesia s'interrelacionen en viu diferents manifestacions artístiques, sense ser, però, ni únicament *performance*, ni teatre experimental, ni música concreta ni la simple lectura d'un poema. Aquesta proposta terminològica manté moltes similituds amb el terme «poesia intermèdia» que

(16) Vegeu Jaap Blonk reinterpretant la «Ursonate» de Schwitters el 2005 al festival Ars Electronica (Linz, Àustria) a: <http://youtu.be/JgNL8-FdG-k> [accés: 12.03.2012].

(17) Enzo Minarelli va publicar «El Manifiesto de la Polipoesía» al catàleg *Tramesa d'art* a València el 1987 i el 1999 va participar al Primer Congrés Internacional de Polipoesia, celebrat al CCCB de Barcelona, on va presentar «El Manifiesto de la Polipoesía doce años después», disponible en línia a: http://www.cyberpoem.com/text/minarelli_es.html [accés 12.03.2012].

proposava Dick Higgins i que poetes com el valencià Bartomeu Ferrando han reivindicat per al seu treball.

La difusió del terme «polipoesia» ha tingut una sort desigual segons els països. A Itàlia, Espanya i Bèlgica s'ha estès l'ús del terme, mentre que a França, per exemple, es continua utilitzant molt més el terme «poesia sonora». Sigui com sigui, avui dia tots dos termes s'utilitzen per englobar les pràctiques poètiques sonores contemporànies, que beuen de fonts diverses. La poesia sonora i la polipoesia proven d'arribar directament al públic sense passar pel sedàs de la publicació, sumant-hi altres elements, estenent el text.

Altres pràctiques sonores

Actualment les línies encetades a cavall dels cinquanta i els seixanta tenen plena vigència, si bé s'han vist enriquides amb altres gèneres com l'*spoken word*, la *dub poetry* o la *slam poetry*, així com amb les noves versions dels aparells que permeten crear i modificar els sons, i sobretot amb l'extensió de l'ús de l'ordinador per treballar amb el so.

L'*spoken word* és una pràctica àmplia, no només poètica, en certa manera menys complexa tècnicament, encara que igualment rica i estimulante. Prové d'una altra tradició cultural, anglosaxona, i no comparteix molts dels trets de la polipoesia o de la poesia sonora, només el fet de ser una escriptura oral. Lydia Lunch, a mig camí entre la poesia, la *performance* i el relat, és un bon exemple d'aquesta pràctica, que molt sovint es du a terme amb acompanyament musical.

L'*spoken word*, d'altra banda, conviu amb altres modalitats similars també molt arrelades als Estats Units, com la *slam poetry*, la *dub poetry* i el *hip hop*. L'*slam poetry* és un gènere desenvolupat a partir d'un format concret de combat poètic en públic, que va néixer els anys vuitanta a Chicago i en què el públic decideix el guanyador. Segons les normes de l'*slam*, el poeta té un temps d'actuació limitat i no pot fer servir cap altre element que no sigui la pròpia veu. La *dub poetry* neix cap als anys setanta a partir del *dub*, un gènere derivat de l'encontre entre la música *reggae* i el *delay*. Linton Kwesi Johnson és el màxim exponent d'aquesta línia poètica. Per últim, el *hip hop*, com a moviment cultural, té un dels principals ingredients en la música i la veu (*rap*, *beatboxing*) i és el gènere per excel·lència que manté la poesia en l'actualitat musical.

Sigui com sigui, tot són etiquetes i només han de servir per acostar i guiar el lector, mai per separar o per aïllar-se en un únic lloc. Actualment, bona part d'aquestes línies de treball es barregen i no les podem delimitar amb precisió. A més, a cada país i de fet a cada ciutat aquestes pràctiques de poesia pública fermenten de manera diferent: resulta complicat incloure un autor o una escena particular en un sol compartiment i els termes sovint no signifiquen el mateix a tot arreu. En tots els casos que hem vist, al capdavant, la poesia és tractada com a fet sonor i els seus canals de difusió naturals són, per tant, diferents dels del llibre.

Difusió

És obvi, doncs, que totes aquestes formes poètiques es troben als escenaris o bé fixades en els diferents suports que s'han anat inventant (els discos de vinil, els cassets, els CD i els DVD), i també a la ràdio i ara a internet. En la bibliografia d'aquest article donem

algunes referències bàsiques en suports fixos i aquí citarem alguns dels escenaris més importants de la difusió de la poesia sonora a Europa i Espanya.

A partir de finals dels anys seixanta, van ser molt importants les diverses cites internacionals de poesia sonora i de poesia d'acció. Fylkingen va començar a organitzar el seu festival internacional dedicat a les *text-sound compositions* el 1968. Se'n van fer 10 edicions (1968-1977), totes a Suècia, excepte la vuitena i el novena, que van tenir lloc a Londres per iniciativa del poeta anglès Bob Cobbing. Dues edicions més se'n van fer a Toronto (1978) i a Nova York, gràcies a l'empenta de Steve McCaffery i Charlie Morrow. El festival va tenir sempre un fort caràcter internacional, com demostra també el fet que els poetes presents en totes les edicions eren de diversos països: Bernard Heidsieck (França), Bob Cobbing (Regne Unit), Sten Hanson (Suècia), Åke Hodell (Suècia), Ilmaar Laban (Suècia), Bengt Emil Johnson (Suècia) i Henri Chopin (França), que només es va perdre el primer. Aquest festival és l'exemple més clar, i no l'únic, de la connexió internacional que es va establir en aquells anys: s'hi van reunir poetes de bona part d'Europa i en menor mesura de l'Amèrica del Nord, de generacions joves i també de velles generacions (Paul de Vree, Gherasim Luca) i el festival va viatjar entre Estocolm, Londres, Toronto i Nova York i més enllà, a través de les edicions discogràfiques que van realitzar en motiu del festival¹⁸. Per altra banda, Polyphonix, nascut a França el 1979 de la mà de Jean-Jacques Lebel, és un altre exemple de festival nòmada i internacional.

Des de llavors els festivals s'han convertit en llocs de trobada i d'intercanvi per als poetes i en aparadors d'aquestes pràctiques, i han permès l'existència d'una xarxa de poetes d'abast europeu i americà. Al llarg de les dècades, doncs, podem resseguir l'evolució del gènere gràcies als diferents festivals. Avui dia continua sent així i l'única manera de saber què s'està fent és anant als diversos festivals i programacions, per bé que internet ha augmentat considerablement les possibilitats d'estar en contacte amb totes les formes de poesia pública.

En aquest context, Barcelona ha tingut un paper destacat des dels anys noranta. El Festival de Polipoesia de Barcelona, nascut el 1991 i dirigit per Xavier Sabater, va ser en els seus primers anys el gran aparador dels diversos corrents europeus, fins llavors quasi desconeguts. Hi han participat poetes com Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Giovanni Fontana, Enzo Minarelli i Fernando Aguiar. Va ser el primer festival a connectar de forma continuada Barcelona amb l'escena internacional de la poesia sonora i la polipoesia i encara se celebra. El 2000 va néixer PROPOSTA, un altre festival internacional dedicat a les pràctiques poètiques descrites més amunt, que es va celebrar durant cinc anys (2000-2004) al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona¹⁹. Madrid, per la seva banda, ha viscut en els darrers anys l'eclosió d'una escena poètica pública molt important. El festival Yuxtaposiciones, des de 2003, és un dels escenaris més destacats de la poesia sonora actual de la capital espanyola. Tots aquests festivals han ajudat a connectar amb les diferents propostes procedents de molts països europeus i també americans i africans. A banda dels festivals poètics, hi ha programacions musicals que comp-

(18) Al punt «OU Cinquième Saison» ja hem comentat la importància de la revista *OU-Cinquième Saison*, editada en vinil entre 1964 i 1974, en el mateix període dels festivals *Text-sound compositions*.

(19) Vegeu l'edició (Escoffet, 2000, 2001, 2002, 2003 i 2004) en DVD que recull una mostra de totes les actuacions que van tenir lloc al festival.

ten amb regularitat amb poetes sonors, i posen de manifest un cop més com les relacions entre música i poesia són i seran estretes.

Un fet destacat de l'escena de la poesia pública catalana i en general de l'espanyola és que no hi ha una frontera clara entre les pràctiques d'avantguarda i les formes més tradicionals, com passa en altres països, on els circuits han quedat més diferenciats amb el pas de les dècades. A Barcelona no es va consolidar un circuit de poesia pública fins als anys noranta, fet que segurament explica la transversalitat de bona part de les propostes, que no necessitaven situar-se en una banda o una altra.

De tota la generació de poetes que amb personalitat pròpia i sense necessitat d'encasellar-se van emergir durant els anys noranta en l'escena catalana, destaquem tres autors que, al nostre parer, han investigat més les possibilitats sonores de la poesia: Xavier Sabater, Josep Ramon Roig i Accidents Polipoètics. Xavier Sabater és el pioner en l'ús de l'electrònica en la poesia a Catalunya. En els seus poemes manipula la veu, repeteix cadències, inclou ritmes i combina diferents veus amb l'objectiu d'aprofundir en el sentit del poema. Josep Ramon Roig investiga el so i el ritme —«música parlada», en diu ell— a partir de les formes dialectals i amb una gran economia de recursos i una marcada personalitat. Accidents Polipoètics, segurament el grup de poetes més conegut pel gran públic, ofereixen un acurat treball de combinació de dues veus i elements de la *performance*. El 1995 Por Caridad Producciones, una discogràfica de música experimental de Madrid, va publicar el seu primer disc, *Polipoesía urbana de pueblo*, que va ser en el seu moment tota una fita en la difusió poètica a l'Estat espanyol.

Els tres, al costat de la resta de poetes de l'escena, han difós el seu treball a través del recital en directe, en programacions i festivals de tota mena i no han entrat gaire sovint en els circuits de difusió més ortodoxos, basats en la publicació de llibres. D'altra banda, això els ha permès arribar a un públic més heterogeni, no únicament literari. També és cert que alguns autors molt vinculats a la poesia pública, com Enric Casasses i Carles Hac Mor, han combinat amb tota normalitat tots dos mons, el del recital i el de l'edició, fet que demostra que no hi ha cap frontera rígida.

Tres experiències d'aula

I és partint d'aquests autors locals primer, i d'altres que hem citat en aquest article com Chopin o Gysin, que cada any, tant al grau d'Educació Primària com al de Comunicació Audiovisual de la Universitat de Barcelona, dediquem com a mínim dues sessions a la poesia. Ens agrada posar els estudiants en contacte amb un ús diferent del llenguatge, amb el repte de construir textos diferents amb materials comuns. Com diu Jesús Tuson (1986, p. 89):

La poesia és un petit escriure dins l'escriure fastuós del llenguatge; és una mostra de com la humanitat s'adeleria a establir els límits dels límits i trenca, dins les normes que ens fan humans, les fronteres de la convenció. La poesia és una mostra brillant de la simulació objectiva, de la creació d'un món divers fet de paraules diferents on les significacions noves demanen lectures noves i diverses.

Fins ara no hem trobat mai cap estudiant que hagi manifestat conèixer què és la poesia experimental en general ni la sonora en particular. Quan els posem exemples en vídeo, se sorprenden de veure poetes que construeixen un poema amb un sol mot,

com *Jo* de Josep Ramon Roig²⁰, o que no usen cap mot, sinó únicament sons per con-
fegir el poema, com Jaap Blonk²¹. «Això és poesia?» —pregunten sempre. I encetem un
diàleg sobre l'evolució del terme «poesia» i ho relacionem amb la música, amb la dan-
sa, amb les arts plàstiques, amb la cuina, etc. Després passem a l'acció i fem poemes.
Mirem de construir el coneixement a partir de la pràctica.

Com hem d'abordar el treball amb poesia experimental a l'aula? De la mateixa ma-
nera amb què abordem el treball amb poesia més convencional? Dèiem en el primer
punt d'aquest article que la llavor ja té més d'un segle. Potser ja és hora que allò que va
néixer a principis del segle xx i que ha crescut sense parar fins arribar a principis del
segle XXI comenci a tractar-se amb naturalitat a les aules, a les televisions, a les progra-
macions culturals, etc. A Bordons (2009) es dediquen moltes pàgines a aquesta qüestió,
tant des del punt de vista teòric com pràctic, de manera que les persones interessades a
treballar la poesia a l'aula, sigui del tipus que sigui, hi trobareu molts elements per a la
reflexió i per a l'acció.

Les activitats que duem a terme a l'aula parteixen de l'escolta i visionat d'alguns
poetes sonors nacionals i estrangers que, com hem comentat més amunt, susciten
sempre un debat engrescador. I un cop els estudiants estan situats en aquest món de la
poesia i la música proposem activitats de creació.

El cos sonor

En la línia chopiniana, aquesta activitat proposa que els estudiants enregistren sons
produïts pel seu cos: respiracions profundes, ràpides, nasals, bucals, amb fricció gutural,
labial, sospirs, etc. i que, amb aquest material, componguin un poema sonor. El punt de
partida que proposem perquè cada grup generi sons són les emocions: por, amor,
ràbia, tristesa, alegria, sorpresa, vergonya i fàstic.

Els estudiants —en grups de 3 a 5 persones— proven de fer tot tipus de sons i, quan
han trobat els sons amb què volen treballar, elaboren una partitura per interpretar el
poema. Descriuen quan hi ha superposició de sons, quan hi ha silencis, quan apujaran el
volum, etc. i comprovem com, de forma natural, sempre tenen en compte l'ús de diferents
timbres, durades, intensitats, ritmes, etc. A continuació, amb programes senzills de grava-
ció i edició d'àudio²² que els estudiants acostumen a conèixer bé, enregistren amb el
micròfon i l'ordinador els sons treballats i, per acabar, en fan la interpretació en directe.

En alguna ocasió que no hem tingut ordinadors a la nostra disposició, hem obviat el
pas de l'enregistrament i hem demanat que en la interpretació en directe es tingués en
compte el que es faria si es pogués gravar. En aquesta activitat, posem en relació la
poesia, la música i la composició. Com en qualsevol text convencional, on qui escriu tria
paraules, les combina, les articula en frases i en paràgrafs; així els estudiants trien sons,
els combinen i els donen una estructura, prenent com a model els poemes sonors
d'Henri Chopin.

(20) Josep Ramon Roig dient el seu poema «Jo» per a *Viu la poesia* el 2004. Disponible a:
http://viulapoesia.com/pagina_4.php?tipus=1&subtipus=2&itinerari=11&idpoema=98 [accés: 12.03.2012].

(21) Jaap Blonk fent una Dada Vocal performance per a 3Sat TV Show el 2003. Disponible a:
http://youtu.be/_2qOO5ersWU [accés: 12.03.2012].

(22) Un programa d'accés lliure que funciona molt bé és Audacity. Disponible a:
<http://audacity.sourceforge.net/> [accé: 12.03.2012].

Improvisa

Aquesta proposta no es treballa en la seva totalitat a l'aula, ja que demana una feina que cada estudiant o grup d'estudiants haurà de fer a casa. Tant l'hem assajada treballant amb poemes d'autors contemporanis, com amb poemes elaborats pels alumnes. Sigui com sigui, el que determina l'activitat és la utilització d'Improvisa²³, una aplicació en línia que permet crear composicions audiovisuals tocant el teclat de l'ordinador com si es tractés d'un piano i interactuant amb els sons i les imatges.

En aquesta aplicació, cadascuna de les 26 tecles de l'ordinador activa un so i una imatge alhora, que prèviament haurem pujat. Mentre es prem una tecla el so que hi està associat es reproduïx en *loop* i s'atura al moment en què deixem de prémer-la. Alhora, es veu en pantalla la imatge que hi hem associat. Així, podem crear composicions combinant diferents tecles, enregistrar-les i publicar-les a l'aplicació. Els usuaris poden tenir ben pensat l'ordre, durada i intensitat amb què tocaran les tecles o bé tocar-les jugant amb la improvisació. Es tracta d'un mètode fàcil per al qual els estudiants d'avui no necessiten cap aprenentatge; només calen ganes d'explorar i, sobretot, d'aprendre a escoltar i gaudir amb el que fan.

L'experiència que hem treballat consisteix a enregistrar la pròpia veu dient un poema propi o no i, en aquest cas, la proposta sempre ha sigut amb poesia contemporània. L'estudiant treballa la dicció, el ritme, el volum, la velocitat fins que enregistra la versió més reeixida del poema. A continuació, la fragmenta en 26 parts i les puja a la carpeta de sons. Paral·lelament es treballa el component visual del poema i es demana que els estudiants facin o busquin fotografies o animacions que es relacionin amb el poema triat. Les puguen, també, a l'aplicació i les associen a cadascun dels sons. El poema resultant dependrà de la interpretació que se'n faci, de l'ordre amb què es toquin les tecles de l'ordinador i del temps que es mantinguin premudes. Sempre, però, el poema queda escapçat, fragmentat i, en definitiva, reinterpretat per cada estudiant i per cada vegada que s'hi interactua²⁴.

El poema mòbil

Una altra activitat a l'aula és la que anomenem el poema mòbil. En aquesta, es treballa la confecció d'un poema en grup, a partir d'un tema comú que pot sorgir de les propostes dels alumnes o ser triat pel docent d'acord amb algun tema que convingui tractar. També l'hem assajat partint de poemes ja fets, ja que a partir de qualsevol poema, per clàssic que sigui, podem proposar de fer-ne reinterpretacions en la línia de la poesia sonora²⁵.

(23) www.improvisa.cat

(24) En posem tres exemples elaborats per estudiants del grau de Comunicació Audiovisual el curs 2010-11: el poema «Dorm» de Víctor Sunyol, interpretat per Blanca Latorre (disponible a: <http://www.improvisa.cat/improvisacio.php?dorm&1561>) ; «Passa un obrer» de Joan Brossa, interpretat per Dídac Riol (disponible a: http://www.improvisa.cat/improvisacio.php?Passa_un_obrer&1563), i «Una dona sense un home és com un peix sense bicicleta» de Maria Mercè Marçal, interpretat per Cristina Fernández (disponible a: http://www.improvisa.cat/improvisacio.php?UNA_DONDE_SENS_UN_HOME&1546) [accés: 12.03.2012].

(25) Treballem amb www.viulapoesia.com, web de poesia contemporània elaborat pel grup de recerca Poció. Poesia i Educació de la Universitat de Barcelona. Conté gairebé 900 poemes de literatura catalana, castellana i universal agrupats per temes.

Per a la confecció del poema posem alguna constricció, com per exemple que només tingui 12 paraules, que no tingui cap verb o que contingui només paraules que comencin per la lletra O. Un cop acabat, cada grup en treballa l'oralització, posant atenció a la dicció, el ritme, el volum, etc. I enregistren les diferents parts amb els telèfons mòbils. Així, un alumne pot fer una base sonora repetint algun mot significatiu o algun so, un altre el pot llegir en veu baixa, un altre pot llegir només les darreres paraules de cada vers, etc. En el moment de la interpretació, a les veus en directe, s'hi afegeix el so enregistrat als telèfons mòbils.

Coda

Des del punt de vista didàctic, treballar amb poesia sonora, a banda d'activar la creativitat dels estudiants (imprescindible!), permet incidir en temes i competències tant específiques com transversals de qualsevol ensenyament, com l'oralitat (dicció, entonació, intensitat, etc.), la composició sonora (estructura, repetició, ritme, etc.), la multimodalitat textual, la història de l'art, el treball en grup, les noves tecnologies, etc. des d'un enfocament deslligat de les pràctiques més convencionals. Molts estudiants se sorprenden de saber que poden fer composicions poètiques sense parlar de rimes i de figures retòriques i se senten segurs treballant amb aparells electrònics quotidians com l'ordinador o el mòbil amb finalitats artístiques. Els dona també satisfacció conèixer que la poesia és més del que pensaven que era i que el lligam amb la música, que és una disciplina amb la qual estan molt més familiaritzats, és estret i intens. I per a la major part de professorat que treballarà la poesia a l'aula, fer-ho representarà, sobretot, deixar enrere la por de tractar un tema amb el qual no han estat formats, amb el qual no han pogut establir procediments mimètics i, per tant, representarà la satisfacció d'obrir una porta rere la qual hi ha un terreny immens per veure fruitar les llavors que es van plantar fa més d'un segle.

Referències

- 10+2:12 *American Text Sound Pieces* (2003) San Francisco, Other Minds. CD amb peces de Charles Amirkhanian, Clark Coolidge, John Cage, John Giorno, Anthony Gnazzo, Charles Dodge, Robert Ashley, Beth Anderson, Brion Gysin, Lian O'Gallagher i Aram Saroyan.
- Ball, H. (2005) *La huida del tiempo (un diario)*. Barcelona, Acantilado.
- Barber, L.; Palacios, M. (2009) *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor.
- Blay, P. (coord.) (1992) *Audiopoètiques*. Reus, Fenici.
- Bobillot, J.P. (1996) *Bernard Heidsieck, Poésie Action* [amb 1 CD]. Paris, Jean-Michel Place.
- Bordons, G. (coord.) (2009) *Poesia i Educació. D'internet a l'aula*. Barcelona, Editorial Graó (Biblioteca Articles, 170).
- (ed.) (2010) *Poesia contemporània, tecnologies i educació* [amb 1 DVD]. Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.
- Bosseur, J.Y. (1998) *De la poésie sonore a la musique: Doc(k)s Son*. Marsella, NÉPE Akenaton.
- (2010) *De vive voix; dialogues sur les musiques contemporaines*. Paris, Minerve.

- Bulatov, D. (ed.) (2001) *Homo sonorus. An International Anthology of Sound Poetry* [amb 2 CD]. Kaliningrad (Rússia), National Center for Contemporary Art.
- Burroughs, W. S. (1971) *Electronic Revolution*. Göttingen, Alemanya, Expanded Media Editions, Bresche Publikationen. La segona edició conté la traducció al francès feta per Jean Chopin i titulada *La révolution électronique* (1971). Cambridge, Blackmoor Head Press.
- Chopin, H. (1968) «Lettre ouverte aux musicien aphones». *OU Cinquième Saison*, 33. París.
- (1979) *Poésie sonore internationale*. París, Jean-Michel Place.
- (1982) «Letter to Nicholas Zurbrugg», 17.07.1979. *Stereo Headphones 8-9-10*. Brisbane (Austràlia), Nicholas Zurbrugg.
- (2002) *OU Cinquième Saison. Complete recordings*. Milà, Alga Marghen.
- Costa, L. (2001) «Experimental poetry in Barcelona during the 1990s». *Visible Language*. Rhode Island (EUA), Rhode Island School of Design), 35.1, p. 76-91.
- Costa, L. (2002) *Poesia pública a la Barcelona dels 90*. Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia, Departament de Filologia Catalana (tesi de llicenciatura no publicada).
- Costa, L. (2010) «L'oralitat com a experimentació en la poesia catalana de finals del segle xx». *Catalonia* (París, Université Paris-Sorbonne), 3. Disponible a: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/catalonia3/costa.pdf> [accés: 12.03.2012].
- Donguy, J. (1985). *Une génération (1960-1985)*. París, Editions Henri Veyrer.
- (2007). *Poésies expérimentales. Zone numérique (1953-2007)*. Dijon, Les Presses du Réel.
- Escoffet, E. (coord.) (2000). *Audiopoétiques 2*. Reus, Talp Club.
- (coord.) (2000) *PROPOSTA 2000. Festival Internacional de Poesies + Polipoesies*. Barcelona, propost.org.
- (coord.) (2001) *PROPOSTA 2001. Festival Internacional de Poesies + Polipoesies*. Barcelona, propost.org.
- (coord.) (2002) *PROPOSTA 2002. Festival Internacional de Poesies + Polipoesies*. Barcelona, propost.org.
- (coord.) (2003) *PROPOSTA 2003. Festival Internacional de Poesies + Polipoesies*. Barcelona, propost.org.
- (coord.) (2004) *PROPOSTA 2004. Festival Internacional de Poesies + Polipoesies*. Barcelona, propost.org.
- Fontana, G.(2003). *La voce in movimento*. Monza, Harta Performing & Momo.
- Heidsieck, B. (1978). «Glasgow: Sound and Syntax», *Canal*, núm. 18, p. 13.
- (1992) «Bernard Heidsieck/Vincent Barras: Entretien», a Barras, V.; Zurbrugg, N. *Poésies sonores*. Ginebra, Contrechamps, p. 137-146.
- (2002) *Le Carrefour de la Chaussee d'Antin* [amb 2 CD]. Marsella, Al Dante.
- Lebel, J.J.; Cahen, J. (2002) *Polyphonix*. París, Éditions du Centre Pompidou/Éditions Léo Scheer/Polyphonix.
- Minarelli, E. (2008) *La voce della poesia*. Pasion di Prato (Itàlia), Campanotto Editore.
- (ed.) (2006) *La voce regina. Poesia sonora in pubblico*. Itàlia, Piero Manni.

- Propost.org; Habitual Video Team (eds.) (2006). *PROPOSTA 2000-2004. Festival Internacional de Poesies + Polipoesies* [3 DVD]. Barcelona.
- Propost.org; Habitual Video Team (eds.) (2004). *PEVP (Poesia En Viu a Barcelona), 1991-2003* [DVD]. Barcelona.
- Prudon, M. (coord.) (2005) *La poésie à coeur à corps et à cris*. França, Mandala (Collection Traverses).
- Robert, P. (2007) *Musiques expérimentales*. Marsella, Éditions Le Mot et le Reste.
- Sabater, X. (ed.) (1992) *Polipoesía. Primera antología*. Barcelona, Sedicions.
- Schaeffer, P. (1952) *À la recherche d'une musique concrète*. París, Seuil.
- Text-Sound Compositions. A Stockholm Festival* (2005) Estocolm, Fylkingen Records. Caixa amb llibret i 5 CD que recullen les edicions realitzades amb motiu dels *Text-Sound Compositions*.
- The Pioneers. Five Text-Sound Artists* (1992) Suècia, Phono Suecia. 2 CD amb peces de Lars-Gunnar Bodin, Ilmar Laaban, Sten Hanson, Ake Hodell i Bengt Emil Johnson.
- Tuson, J. (1986) *El luxe del llenguatge*. Barcelona, Empúries.
- Zumthor, P. (1992) «Une poesie de l'espace», a Barras, V.; Zurbrugg, N. *Poésies sonores*. Ginebra, Contrechamps, p. 12.
- Zurbrugg, N. (2000) *Critical vices: the myths of postmodern theory*. Amsterdam, G+B Arts International.

Poesía, sonoridad y electrónica

Resumen: Desde sus orígenes la poesía ha estado vinculada con la música. Además, la poesía, partiendo de la oralidad, ha ido adoptando diversos sistemas de difusión y se ha ido beneficiando de la innovación técnica (la imprenta y todo tipo de medios hasta llegar al vídeo y los nuevos medios digitales). No es extraño, pues, que asociemos poesía con electrónica, ya que la música hace muchos años que se sirve de aparatos electrónicos para sus creaciones. Y es a partir de los años cincuenta del siglo pasado que se empieza a hablar de poesía sonora, es decir, de poesía en la frontera entre la literatura y la música, de poesía fuera del libro, de poesía en la que hay manipulación de la voz y de los sonidos, sea con micrófonos, magnetófonos, ordenadores u otros dispositivos, con la finalidad de crear composiciones sonoras. Es poesía que sin la electrónica no existiría y que tiene como componente básico la experimentación.

Palabras clave: poesía, música electrónica, poesía sonora, poesía experimental, polipoesía, poesía pública

Poésie, sonorité et électronique

Résumé : Depuis ses origines, la poésie a été liée à la musique. En outre, la poésie a adopté au fil du temps divers systèmes de diffusion, et s'est enrichie des innovations techniques (de l'oralité à l'imprimerie, à toutes sortes de *media*, et jusqu'à la vidéo et aux supports numériques). Il n'est donc guère étrange que nous puissions associer la poésie à l'électronique, puisque la création musicale se sert depuis de nombreuses années d'appareils électroniques. C'est à partir des années 1950 que nous pouvons commencer à parler de poésie sonore, c'est-à-dire d'une poésie sur la ligne de partage entre la littérature et la musique, d'une poésie qui a lieu hors des livres, d'une poésie qui manipule la voix et les sons avec des microphones, des magnétophones, des ordinateurs ou d'autres dispositifs, afin de bâtir des créations sonores. Sans l'électronique, cette poésie ne pourrait guère exister, et elle a comme composante essentielle l'expérimentation.

Mots-clés : poésie, musique électronique, poésie sonore, poésie expérimentale, polipoésie, poésie publique

Poetry, tone and electronic music

Abstract: From its very beginnings, poetry has always been closely linked to music. And building on this orality, it has progressively embraced different forms of expression and welcomed technical innovation (the printing press and a whole range of different means up to video and new digital media). It is no surprise, then, that we associate poetry with electronics, since music has been using electronic devices to create pieces for years. And from the 1950s onwards, people have been talking about sound poetry, ie poetry that bridges literary and musical composition, poetry outside books, poetry that manipulates the voice and sounds – be it with microphones, tape recorders, computers or other devices – in order to create sound compositions. This poetry would not exist without electronics, and experimentation plays a key part.

Keywords: poetry, electronic music, sound poetry, experimental poetry, polipoetry, public poetry