

de las ovejas, fueron la presencia de un público reunido allí con fines de disfrute estético, y el uso del azar²⁰¹.



“Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando” de Nilo Gallego, 1999. (Archivo del autor).

²⁰¹ HERNANDO, Javier, (1999), *La solemnidad de lo ordinario*, en *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*, Bercianos del Real Camino, Asociación Land Arte El Apeadero, pp. 14 y 15: “De este modo el azar, esa condición incorporada por Cage a la música, desplaza en este caso a cualquier otro elemento, instalándose como verdadero motor de la acción sonora. Nilo Gallego limita su capacidad de control sobre aquella a la previsibilidad del sonido producido por el número y los tipos específicos de cencerros elegidos. Más allá de esto las condiciones particulares de la circulación de los animales, marcadas tanto por su estado en el momento de la acción cuanto por las circunstancias climatológicas, definen el resultado final. Precisamente las adversas condiciones existentes el día de la realización lo determinaron hasta el punto de que el sonido generado por los cencerros movidos por el ganado -en principio el eje de la acción- quedó minimizado en beneficio de otros sonidos: el del viento huracanado que soplaba en dirección contraria a la marcha del rebaño y desde luego de la lluvia. Ambos castigaban además el avance paralelo de los asistentes que se convirtieron de forma involuntaria en protagonistas paralelos de un happening forzado por mor de la adversidad climatológica. Como en los actos rituales de tantas religiones, los asistentes se convirtieron en penitentes que pugnaban por alcanzar el santuario luchando contra tantos obstáculos: el barro, la lluvia, el viento, el frío. La a priori posición esencialmente contemplativa: seguir en paralelo la trayectoria del rebaño, deleitándose con el sonido que aquel generaría, se convirtió en actitud obligadamente activa: salvar el estado ambiental adverso y percibir la confrontación entre el sonido previsto (de los cencerros) y los elementos atmosféricos (lluvia y viento). Toda una inversión de medios. Estos últimos habían desplazado a los primeros. Pero en tanto que elementos sonoros adquirirían de inmediato el valor de elementos musicales, no solo integrantes sino acaparadores de la acción sonora programada”.

El tema de la música de Llorenç Barber es el espacio²⁰². En sus *Conciertos de Campanas*, que ha ejecutado en ciudades por todo el mundo, hace sonar simultáneamente todas las campanas de una ciudad convirtiendo a los habitantes del lugar en participantes activos por el mero hecho de trasladarse de un lugar a otro de la misma. Con su obra *Naumaquia*, de 2004, Barber invitó a los ciudadanos a escuchar los sonidos habituales del puerto. Un barco de vela repleto de músicos era el encargado de subir el telón de este concierto que buscaba *traer la contestación del mar al canto de la tierra*. El repiqueteo



de las campanas de las iglesias vecinas confluía con las sirenas de los barcos y con el estruendo de algunas salvas y petardos lanzados desde el mar.

“Concierto de campanas” de Llorens Barber, Buenos Aires, 2010. (Archivo Noticiero Sur).

²⁰²BARBER, Llorens, (1999), *De te fabula narratur, el caso Nilo*, en *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*, Bercianos del Real Camino, Asociación Land Arte El Apeadero, pp. 21 y 22: “El espacio con sus dimensiones, recovecos, nudos, apelotones y huecos, ese es el tema de las músicas de hoy. (Viejo tema, pues ya Wagner, en su Parsifal, leía así la música: ‘en espacio se convierte aquí el tiempo’). Pero el entorno, el hábitat, necesita ser no solo ocupado, sino compartido y reflexionado. Y no con ideas fijas sino con acercamientos en permanente adecuación y transformación (¿improvisación?). Eso sí, ninguna intervención es inocente o inocua: se impone, pues, el máximo de atención y cuidado. Compartir no es manchar ni imponer. Hemos de modificar nuestra forma de oír con, junto a. Para comenzar: huir de la idea de concierto. El quieto ahí, de frente, unifocalizando y atendiendo ‘todo de un tirón’, ha de ponerse en suspenso, así como el valorar la escucha más que la acción, y ésta siempre fragmentada, ricamente imperfecta y contaminada y crítica, reordenada, redispuesta. Hemos de modificar hábitos negativos de ‘utilización del locus’: este no se utiliza ni se lee: se abre, se acoge, nos recibe. La escucha deviene ecolocativa y plurifocal, esto es, nos vuelve a poner ante un repensar la música como fértil y complejo ‘aire sónico’ de va y ven, con sus residua (sic), sus reverberaciones, sus periferias de no-son que también son, sus lejanías, desplazamientos, etc. El ‘contexto’ no es algo preexistente, se crea al devenir tiempo”.

Fátima Miranda es una de las principales figuras de la música española cuyo trabajo, si bien básicamente sonoro, se encuentra en lugares fronterizos entre la música, la *performance* y el espectáculo multimedia. Según su propia descripción de su *ArteSonado*, esta obra es *un concierto espectáculo que integra tres universos: musical, visual y escénico-dramático [...] A lo largo del concierto la artista, mientras canta, va construyendo el espacio escénico tendiendo varias líneas de ropa blanca, que poco a poco irán adquiriendo vida propia al convertirse en soporte de las proyecciones de vídeo con las que la cantante interactúa durante buena parte del concierto. La superposición de imágenes como contrapunto de la música no son en “ArteSonado” ni decorado de fondo susceptible de distraer al espectador ni sincrónicos o fáciles videoclips, sino espacios virtuales que ponen a aquel en situación de activar su capacidad de percepción. La ropa blanca a su vez proporciona una base ideal para un exquisito diseño de luces. Todo ello*



*convierte a “ArteSonado” en un lugar para la memoria y para la imaginación, caracterizado por una sutil belleza y hondura poética*²⁰³.

“ArteSonado” de Fátima Miranda, 2000. (Archivo de la artista).

La obra *Comunicación* (2006) de Noemí Martínez, realizada para *Contenedores*, establecía un diálogo entre el flamenco y la *performance*. La artista utilizaba el “ruido flamenco” en una propuesta visual, sonora y performativa mediante la interacción de ocho bailarines, instalación y *streaming* de vídeo.

²⁰³ MIRANDA, Fátima, (fecha de última consulta 4-4-2012), <http://www.fatima-miranda.com>.



“Comunicación” de Noemí Martínez, 2006. (Archivo de Contenedores).

Finalizaremos este breve repaso sobre trabajos relacionados con la música que se encuentran en los límites del arte de acción reseñando el trabajo, muy próximo a la teoría, de Oscar Abril Ascaso + SedContra avec les autres. En *La Mort Anonyme*, concierto que realizaron en 2008 en el marco de *Contenedores*, el repertorio de sus canciones viajaba a las profundidades categoriales de la filosofía francesa contemporánea. Las melodías típicas de la *chanson* acompañaban textos de Derrida, Klossowski, Blanchot, Lyotard, Levinas, Deleuze o Bataille.



“La Mort Anonyme” de Oscar Abril Ascaso + SedContra avec les autres”, 2008, (Archivo de Contenedores).

Dado lo evidente del tema no creemos necesario extendernos insistiendo sobre la importancia del uso de la palabra, y del lenguaje en general, para la constitución y evolución del ser humano, y en la práctica de las diferentes artes sobre todo en la escritura, la música o el teatro a lo largo de la historia. Seguramente antes que la palabra fue el índice, el señalar las cosas, los gestos y los sonidos inarticulados. Sin embargo la concreción del lenguaje supuso un paso importantísimo hacia lo que hoy es el ser humano, como también lo fue más tarde la invención de la escritura. Por medio del lenguaje se pueden elaborar pensamientos, podemos expresarnos, transformarnos y transformar el mundo y podemos hacer actuar a las otras personas que comparten su conocimiento, incluso en contra de su propia voluntad.

El uso del lenguaje escrito y sobre todo el verbal en las artes plásticas y en las artes de acción es más reciente. Una de las formas que este toma en la *performance* es la de la conferencia o disertación. En este caso el discurso suele estar trufado de gestos, uso de objetos, variaciones vocales, ruidos, pequeñas acciones o giros temáticos imprevistos, etc. que claramente sobrepasan la contención de la conferencia tradicional. Algunos ejemplos son: *La perdida alarmante de audiencia televisiva puede provocar a corto plazo la extinción del medio* (1993) realizada por Jaime Vallauré junto a Arthur Verbiest y Daniela Mussico en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.



Esta *performance* comenzó como conferencia traducida simultáneamente al neerlandés y al italiano y terminó como una disputa entre los ponentes con participación del público sobre el método de traducción; *La ciudad*, 1993, de

“Cabeza de artista” de Nelo Vilar, 2006, (Archivo de Contenedores).

Valcárcel Medina, en la que el artista leía un fragmento de la conferencia a cada transeúnte que se encontraba; o las de Nelo Vilar, como *Cabeza de artista* (2006), realizada para *Contenedores*.

Aunque la mayor parte de la literatura que conocemos provenga de la escritura, sabemos que esta tiene su antecedente en la literatura oral. Sandra Santana (2009) vuelve a los orígenes cuando dice que *la escritura no termina en la letra impresa, ni en la superficie del papel: el texto (sea este un rastro de tinta, un fragmento de audio, una imagen proyectada o el gesto de un actor) es el umbral que nos permite atravesar la superficie del lenguaje para llevarnos a universos de sentido insospechados*²⁰⁴.

Es complejo definir las diferencias internas entre las varias denominaciones que toma la poesía en su aproximación a las artes escénicas y la *performance*: poesía visual, acción o *performance* poética, poesía de acción, polipoesía, perfopoesía, poesía sonora o “*spoken word*”²⁰⁵. A decir de Manuel Rocha, catedrático y artista sonoro mexicano, citado por Susana González (2008), *en este campo se pueden hacer diferenciaciones todavía más específicas, reveladoras de una gama de intenciones que van de lo más musical hasta lo más plástico, pasando por lo esencialmente poético. Dentro de esta*

²⁰⁴ SANTANA, Sandra, (2009), *Encuentros AVLAB: Escrituras no escritas: hacia una poética ilegible*, (fecha de última consulta 20/03/12), http://medialab-prado.es/article/encuentros_avlab_escrituras_no_escritas_hacia_una_poetica_ilegible: “Esta vocación de transportarnos al otro lado de la letra recorre los ‘teatremas’ de Patricia Esteban, los recitales polimórficos de María Salgado y las mutaciones lingüísticas de Peru Saizprez. Con rastros y herencias de la poesía visual, el teatro y la *performance* poética, la poesía sonora o el *spoken word*, en estas tres propuestas la voz, la presencia escénica y los objetos poéticos conviven con los textos y convierten a la poesía en un género híbrido, abierto a múltiples contaminaciones e intercambios.

Este encuentro AVLAB nos permitirá tomar el pulso a una de las vertientes más sorprendentes de la escena poética actual y nos acercará a una literatura en la que el soporte no está determinado de antemano: cualquier punto de partida es bueno para aproximarse al sentido, para avanzar en la dirección de lo por decir. Tres propuestas poéticas distintas que, por igual, hacen al texto desprenderse del papel para salir en busca del espectador”.

²⁰⁵ “*Spoken word*” es un término utilizado para referirse a las obras o interpretaciones que consisten solo o fundamentalmente en la labor de una persona hablando como lo haría naturalmente. Musicalmente, esto es distinto del rap, en cuanto el rap incorpora ritmo y en ocasiones melodía.

clasificación están, por ejemplo, las músicas electroacústica, electrónica y experimental, el paisaje sonoro, el radio arte, la escultura sonora, la instalación sonora, las acciones sonoras, los intermedia y los poemas sonoros. Las expresiones de poesía sonora, sin importar la naturaleza de su intención poética, se han refugiado así, junto con aquéllas de las artes plásticas y las de las búsquedas musicales, en el todavía ambiguo nicho intermedial del ‘arte sonoro’. [...] Además de los guiños gráficos y visuales, entre las diversas estrategias que ha adoptado la poesía sonora en su desarrollo durante las últimas décadas -tanto la que se ha proyectado en papel como de la que se ha ejecutado para su reproducción sonora-, se pueden resaltar de manera somera cinco grandes ejes: 1. La creación de cuerpos sonoros a partir de juegos de palabras. 2. La creación de un lenguaje inventado, incomprensible, cuyo particular interés está en la textura fónica derivada de la libre combinación de consonantes y vocales. 3. La potenciación de la musicalidad como parte del timbre y la dinámica de la prosodia verbal, ya sea por la exageración de gestos del habla, por juego con el volumen, con el tono y aun con la identidad derivada de la voz, misma que puede encarnar tanto una edad y un género determinados como intenciones comunicativas y estados de ánimo claramente diferenciados. 4. La integración de sonidos subsidiarios, incidentales, que por momentos se vuelven el centro de atención del poema (imagen sonora, paisaje sonoro). 5. La inclusión deliberada de la música como código semiótico paralelo o complementario al discurso verbal (sin buscar que se vuelva una canción). [...] Los poemas y sus versos se han vuelto, así, “proyektivos”, en un sentido visual-expresivo que trasciende los formatos poéticos más tradicionales. Podría considerarse entonces que la experiencia sensible, en su sentido más amplio, sinestésico e integrador, se vuelve el eje motor así como la esencia de estas identidades poéticas. Además de las características ya señaladas, cabe agregar una esencial e intrínseca de formas de arte también llamado alternativo, al que se afilia la poesía sonora: la “experimentación”, misma

que apunta a su valor lúdico, de obra abierta²⁰⁶.

En la mayoría de sus *performances* poéticas, Bartolomé Ferrando utiliza la palabra en diferentes grados de fragmentación. En *Sintaxis* (1994), el *performer* aparece con un casco que lleva adherido un monitor de televisión donde vemos un primer plano de su boca que de manera desacompañada y sin sonido duplica su discurso entrecortado y enfático. Este discurso hace referencia a las vocales, consonantes, sílabas, párrafos. En otra pieza, *Jirones*, realizada en el IVAM de Valencia en 2002, el *performer* portaba un chaleco realizado a base de recortes de periódico. Los jirones cortados a este chaleco sirven de partitura a un recitado a veces silencioso, a veces limitado a un sonido, a veces casi derivando en canción, pero siempre descompuesto y fragmentario, y acompañado de gestos y entonaciones enfáticos que llegan a sustituir al discurso y a la palabra. El mismo Ferrando (2012) describe así la repetición que se da en *Sintaxis*, *Jirones* o *Línea sonora*: *...una repetición que produce tiempos circulares que detienen el proceso y lo concentran e intensifican al mismo tiempo. Repetición en la que el discurso se desvía y se engancha a si mismo, y crea recodos y focos de luz en lugares que son aparentemente de paso. Repetición en la que se acumula el tiempo, formando con él un remolino de instantes*²⁰⁷.

También Ferrando (2009a) analiza la utilización fragmentaria de la palabra en las composiciones fonético-sonoras. La articulación y estructuración de gargarismos, gruñidos, ecos, repeticiones, permutaciones, superposiciones, gritos y gestos, se hacían abandonando e ignorando por completo el sentido, con base en el ritmo. Pero ese ritmo no era una marca impuesta: provenía del sujeto, de su latido, de su propia vivencia: *Al intentar comprender el procedimiento, si es que lo había, que pudiera desencadenar la fusión entre*

²⁰⁶ GONZÁLEZ, Susana, (2008), *Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis*, Acta poética 29 (2), México, D.F., Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, en actapoet@servidor.unam.mx, (fecha de última consulta 19/03/12).

²⁰⁷ FERRANDO, Bartolomé, (2012), *Entre la escritura y la acción*, Efímera, nº 4, p. 15.

dos prácticas artísticas distintas, me di cuenta de que en todos los casos de interrelación se producía una combinación entre fragmentos o parcelas específicas diferentes. Cada una de las obras específicas de origen, abandonaba de alguna manera su carácter global y se cuarteaba o abría para dar paso a la posibilidad de engarce con otra u otras. La obra, ya fragmentada, se hacía permeable y daba pie a gran número de posibilidades de combinación [...] Y es que el fragmento, separado del eje central de la estructura, no solo posibilitaba y era permeable a muy diversas articulaciones, sino que constituía un mundo aparte, irregular y asimétrico, y era en sí mismo contenedor de su propio sentido, o mejor, albergaba insinuaciones de sentido [...] Hans Richter decía que el sonido fonético estaba en relación con la respiración. Una respiración que no es diferente del cuerpo del emisor; forma, más bien, una unidad con este. De esta manera, la rotura, el jirón, el andrajo lingüístico, afectaba de manera directa al emisor [...] Por medio de esta transformación, favorecida por la fragmentariedad, el performer pasa a convertirse en una materia que emite, se mueve o articula, dejando de ser el centro o el eje de la pieza. Pero



además, este proceso de desaparición y disolución es, en sí mismo, uno de los rasgos que distancian y separan la práctica del arte de acción del ejercicio teatral, al que aquella no quiere verse ni identificada ni some-tida²⁰⁸.

“Jirones” de Bartolomé Ferrando, 2002. (Archivo del artista).

De una manera quizás más cerebral, Hilario Álvarez conseguía convertirse en esa *materia que emite* de la que habla Ferrando. En la acción *Palabras* (2008) realizada en *La Muga Caula* el accionista improvisaba un discurso coherente

²⁰⁸ FERRANDO, Bartolomé, (2009a), op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12).

sobre las palabras en el que el término ‘palabra’ era uno de cada dos o tres empleados. La dicción seguía el ritmo que le marcaba un metrónomo de manera que todo el discurso estaba dividido en sílabas. Sin marcar separaciones con el discurso iba variando el idioma, el volumen y el tono, introduciendo la musicalidad de un conocido romance popular y cantando en varias ocasiones. Por otro lado, se acompañaba con una gesticulación más o menos torpe que a veces reforzaba el sentido y otras se abstraía de él.



“Palabras” de Hilario Álvarez, 2008. (Archivo Aire).

Frecuentemente en las revistas caminadas que se han realizado en Madrid se han realizado obras fronterizas con la poesía. Una de ellas fue la acción poética contextualizada realizada por Julio Jara en la revista organizada para *Explorando Usera* en 2008. El artista cantó por seguirillas unas letras en parte de Alejandra Pizarnik y en parte propias, mientras se acompañaba taconeando sobre la tapa de una alcantarilla (con referencia en la letra de la canción). Al final, seguido por el público, se marchaba cantando por la calle Jerusalén otra canción cuya letra hacía referencia al nombre de la calle.



Julio Jara, 2008. (Archivo propio).

La polipoesía²⁰⁹ aplica al recitado simple de un poema disciplinas como la *performance*, el ruidismo, la distorsión o desfragmentación fonética, los

²⁰⁹ WIKIPEDIA, “polipoesía”, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://es.wikipedia.org/wiki/Polipoes%C3%ADa>: Originalmente este término nació en 1983, cuando el poeta italiano Enzo Minarelli (Venecia, 1951) lo utilizó en su ensayo Polipoesía, dalla lettura alla performance di poesia sonora, aparecido en el catálogo de arte Visioni, Violazioni, Vivisezioni. Aunque su concreción como tendencia poética no iba a verificarse hasta cuatro años más tarde, con la aparición en el catálogo Tramesa d’Art (Valencia, 1987) del Manifiesto della Polipoesia: “1.- Solamente el desarrollo de las nuevas tecnologías marcará el progreso de la poesía sonora: los medios electrónicos y el ordenador son y serán los verdaderos protagonistas. 2.- El objeto lengua debe ser indagado en sus mínimos y máximos segmentos: la palabra, elemento básico de la experimentación sonora, asume las connotaciones de multipalabra, penetrada en su interior y recompuesta en su exterior. La palabra debe poder liberar su polivalente sonoridad. 3.- La elaboración del sonido no admite límites, debe ser empujada hacia el umbral del ruidismo puro, un ruidismo signifiante: la ambigüedad sonora, sea lingüística como oral, adquiere sentido si explota al máximo el aparato instrumental de la boca. 4.- La recuperación de la sensibilidad del tiempo (el minuto, el segundo), debe ir más allá de los cánones de la armonía o de la desarmonía, porque solo el montaje es el parámetro justo de la síntesis y el equilibrio. 5.- La lengua es ritmo y los valores tonales son los verdaderos vectores del significado: primero el acto racional y después el emotivo. 6.- La Polipoesía es concebida y realizada para el espectáculo en vivo; tiene como ‘prima donna’ a la poesía sonora, que será el punto de partida interrelacionador entre: la musicalidad (acompañamiento o línea rítmica), la mímica, el gesto, la danza (interpretación, ampliación, integración del tema sonoro), la imagen (televisiva o por diapositiva, como asociación, explotación, redundancia o alternativa), la luz, el espacio, los vestidos y los objetos”.

medios audiovisuales, la acción poética, la música y las nuevas tecnologías. Puede ser asimilada como una forma más de la poesía sonora y de la *performance*. Con Jordi Vallès como un antecedente, podemos mencionar entre sus practicantes a Xavier Canals, Xavier Savater, Noel Tatú, Jon Andoni Goikoetxea, Crisóstomo de Ibaibe, Accidents Polipoètics o Eduard Escoffet.

Próximas a la polipoesía, al *spoken word*, a los conciertos musicales o a números de cabaret están también las actuaciones de la micropoetisa Ajo junto a Nacho Vegas. En ellas se cuida especialmente la presentación mientras que la música se deja a la improvisación sobre las ocurrencias poéticas de la artista que, frecuentemente, dialoga con el público. Otro practicante de la micropoesía es Gonzalo Escarpa, pero sus humorísticas e ingeniosas composiciones poéticas no están tan influidas por la escena sino que se desarrollan en un ambiente más *casual*. Otro autor, Peru Saizprez describe así su obra propia *Un hombre mata a un hombre con un hombre: Me gustaría hacer una lectura donde se confundiera la parte reflexiva con la lectura poética y la exposición de algunos de mis poéticos artefactos, también conocidos como "peruanadas"*. *La idea consiste en empezar con la lectura de un poema, complementado con el lanzamiento al público de alguna peruanada (un Avión poesía, una Bomba inofensiva, un Paracaídas para recaídas, una Piruleta poema, un Poema papelina, etc.) A continuación habría una intervención del público a modo de dos preguntas después de cada poema y peruanada y con relación a lo visto o leído anteriormente o sobre mi trabajo en general. Esto se repite poema tras poema y durará todo lo que el tiempo dé de sí*²¹⁰.

La poesía visual tiene en España sus inicios en las obras de los catalanes Joan Brossa, Guillem Viladot y Josep Iglèsias del Marquet y del uruguayo Julio Campal. En la poesía visual la imagen predomina sobre el resto de los componentes. Esta forma de poesía no verbal, constituye una disciplina diferenciada pero sus creadores se suelen mover en la frontera entre los

²¹⁰ SANTANA, Sandra, op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12).

géneros literarios y las artes plásticas y de la acción. Cuando se relaciona con la pintura, la fotografía y la escultura da lugar a poemas objeto que pueden ser planos o tridimensionales. Cuando se acerca a la misma lírica discursiva, al teatro o a la música da lugar actuaciones que limitan con la acción poética y, a través de ella, con la *performance* y el arte de acción en general. Así podríamos mencionar, entre otros, a Rodolfo Franco, a Sergi Quiñonero o a Fernando Millán que en ocasiones se mueven en un terreno entre poesía y *performance* (en otras ocasiones su obra es poesía visual clásica). En la obra



(Archivo de Contenedores).

El Clavel (2005), realizada por Fernando Millán en el festival *Contenedores* de Sevilla, el poeta ofreció un espectáculo “teatral” de hora y media basado en la deconstrucción de la copla. Cantado, por supuesto, y con lanzamiento de clavel después de cada copla. Este artista define sus *performances* como *una escritura expandida y plurisensorial, que trabaja con la iconización a la vez que con la experiencia directa*²¹¹.

“*El clavel*” de Fernando Millán, 2005.

La acción *Perforkaraoke* realizada por Yolanda Pérez Herreras en varias ocasiones está cerca de ser un *happening*, en tanto que necesita de un público participativo y suele conseguir una especie de comunidad momentánea entre el público. La acción modifica el *karaoke* japonés con técnica *low-tech*: la artista muestra sucesivos folios con la letra de canciones populares, siempre con mensaje escogido. El público las canta a coro.

²¹¹ CAMPAL, José Luís, op. cit., p. 40.



“Perforkaraoke” de Yolanda Pérez Herreras. (Archivo de la artista).

María Salgado ha presentado últimamente trabajos en los que la palabra hablada en directo es acompañada por grabaciones de radio. Aborda el tema poético desde la perspectiva de la economía de medios: *La poesía es el arte de partida menos producido, el más barato; y la lectura en alto no digamos, su concentración dura un segundo, es muy difícil de atender. Al mismo tiempo, resulta sencillo estar en ella; como ir al campo, como mirar un río: cosas fáciles y difíciles, contables e incontables, frías e íntimas. Me pregunto todo el rato por modos de leer y hacer poesía sobre un escenario aproximado. En un escenario me gustaría escenificar la desaparición, pero no puedo, cada vez no puedo, así que como he de estar ahí invento formas baratas de leer poesía (memoria, repetición, traducción, acción, no sé)*²¹². Su acción poética realizada en la Escuela de Tauromaquia de la Tabacalera de Lavapiés en 2010, acerca del tema de la educación, consistió en la elaboración de un libro de poesía visual dibujada con escuadra y cartabón que puso a disposición del público para que este lo copiara por los mismos medios manuales y pudiera así tener su propio ejemplar.

²¹² SANTANA, Sandra, op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12).



“Libro” de María Salgado, 2010. (Archivo propio).

Graffiti Poem es uno de los “poemas encontrados” de Pere Sousa elaborado a partir de *graffitis* ilegibles recolectados en los muros de Barcelona. La partitura confeccionada a partir de fotos de dichos *graffitis*, está construida siguiendo el esquema de la *Ursonate* de Kurt Schwitters y así debería ser leída. Para las grafías que considere totalmente ilegibles el rapsoda debe buscar su propio ritmo al recitarlo, intentando encontrar una aproximación fonética²¹³.

La obra de David Ymbernon *Poesía visual culinaria*, realizada por primera vez en 1999, incorpora la acción en la manipulación con objetos poéticos tridimensionales. Este trabajo consiste en cocinar un plato en el que, en los

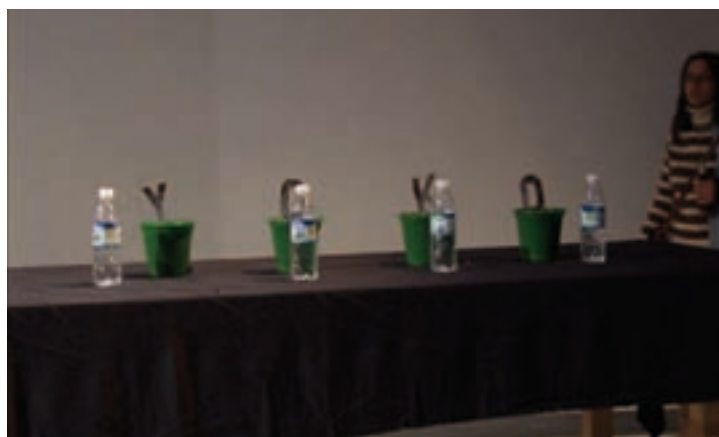


alimentos utilizados, no hay relación entre continente y contenido. Pongamos por caso, de un huevo sale una ensalada; de un plátano, una butifarra, etc. Nada contiene lo que parece.

“Poesía visual culinaria” de David Ymbernon, 1999. (Archivo del artista).

²¹³ La partitura se puede encontrar en la revista *Efímera*, 2011, n.º 2, p. 36 y ss.

El *performer* asturiano Abel Loureda dijo en una ocasión que *la performance es poesía en cuatro dimensiones*. Con una frase similar define Nieves Correa las acciones poéticas de Antonio Gómez: *lo que hace es tridimensionar la poesía visual, accionar la poesía visual*. En la obra *Homenaje a Yoko Ono*, realizada para *Acción!09Mad*, el artista comenzó ofreciendo un trago de agua de una botellita a alguien del público y tomándolo él mismo y diciendo: *Tú eres agua. Yo soy agua. Todos somos agua, en recipientes distintos. Por eso confluimos. Y es fácil que en algún momento nos evaporemos juntos*. Tras dirigirse a unas macetas con pinchos que se hallaban sobre una mesa clavó en una de ellas la botellita de agua. Tras repetir la acción completa otras tres veces con otras tres botellitas, desclavó las mismas y dio la vuelta a los pinchos con lo que fue legible la palabra YOKO.



“Homenaje a Yoko Ono” de Antonio Gómez, 2009. (Archivo propio).

La intervención de Juan Alcón, *Pensar, Hacer, Decir, Omitir*, que muestra la foto inferior, calificada por su autor como poesía visual expandida, fue realizada en el marco de la exposición *Metamorfosis* en el Palacio de la Mosquera, en Arenas de San Pedro, en 2008. Un par de años después se intervino en otra exposición en el mismo lugar y se observó que de las cuatro paredes en las que se escribieron las palabras, tres habían sido derribadas en el proceso de restauración del palacio, quedando solo la pared en la que estaba escrito “OMITIR”. La nueva acción presentada en 2010 consistió en dejar la cosa como estaba.

y esencial, desarrollable posteriormente o capaz de tener vida y valor propio como visión global de un hecho emocional o racional explicable en un instante pero que ya incluye análisis y transgresión de la cotidianeidad de la que parte. Emplea para materializarse diferentes expresiones artísticas (música, gestualidad, escritura, plástica, etc.).

Canals (1999) nos ofrece algunas de sus claves formales: *Hay que señalar que, a pesar de la importancia de las relaciones del poema acción con el pensamiento y métodos arcaicos y orientales, la mayor parte de las veces no se trata de una influencia. Existen, desde un principio, ciertas coincidencias, puntos de partida en común: hechos que, con el tiempo, se van configurando como una cosmovisión similar; esto resulta especialmente destacable en las últimas décadas. Uno de los signos característicos de los últimos años es la apertura y ensanchamiento del intertexto, del silencio [...]. Otra característica es la particular relación entre concreción y abstracción marcada por el carácter conceptual del discurso, relación parecida a la que transmiten los maestros zen [...]. En el poema acción intervienen elementos informes (como los sonidos residuales) y también formas que se van configurando en nuestra presencia (como las secuencias de sonidos, de luces en relación con el espectador), e interviene el azar [...]. También intervienen otras formas de carácter más rígidamente estructural (como la música y el espacio). [...] Participan objetos con un carácter simbólico, o bien la música o algún elemento sugerente (como las capas, el atril, las entradas y salidas, los gestos). La figura humana es protagonista con su presencia colectiva. El público participa de una manera que se pretende sea integral, por la cualidad emocional del lenguaje. [...] En el poema acción, el gestema, ideograma, símbolo o cualquiera que sea el elemento de lectura se destaca sobre el vacío. [...] El metalenguaje está siempre presente. La sorpresa, lo inesperado se manifiesta por doquier: todo es, en última instancia, inesperado. [...] Existe en el poema acción la voluntad de llamar la atención especialmente sobre aspectos que escapan a la sensibilidad adormecida estándar: actos cotidianos, objetos sencillos, menospreciados. [...] Lo que se propone el poeta visual en el poema acción tiene una*

*intención diferente de las experiencias plásticas parateatrales, denominadas “performances” o acciones, que llevan a cabo algunos artistas contemporáneos. En el poema acción esta búsqueda de una comunicación poética esencial en los límites del silencio y de la palabra. [...] Se quiere llegar al descubrimiento del juego comunicativo y constructivo de una identidad plena, en la experiencia directa del lenguaje poético más esencial*²¹⁶. Matizaríamos este texto en varios puntos: 1. Las influencias pueden no ser conscientes. En todo caso, las formas de expresión tanto del pensamiento como de las emociones son paradigmáticas de las grandes culturas y no surgen por sí mismas aleatoriamente en determinados individuos; 2. Estructuralmente, la música y el espacio (escénico) pueden ser tan informes como las secuencias de sonidos, las luces, etc. y su categoría estructural dependerá de la importancia que adquieran en la acción; 3. Llamar la atención del público, despertarle de su adormecimiento, nos lleva a pensar en una labor de adoctrinamiento, de iluminación por contacto con el genial creador. Por otra parte, es mucho suponer que el público que asiste a un poema acción revista esas características de adormecimiento estándar; 4. El resultado de la puesta en práctica de toda una serie de elementos ya propuestos por filósofos del romanticismo para los que el “como si”, el “juego del” y la “trascendentalidad”, fue una creciente autonomía del arte y un distanciamiento entre arte y vida que precisamente el arte de acción trata, en general, de suprimir.

La poesía de acción es un hecho artístico cerrado en sí mismo que no busca tener público ni la aprobación de los supuestos espectadores interpelando la reacción de los asistentes. Aunque puede entrometerse de manera repentina en la vida del viandante, no lo molesta directamente. De ahí que, más que una acción poética, como la calificó su autor, Nel Amaro, *Próxima salida destino Malgrat de Mar - Barcelona. Último viaje de Zenobia Camprubí*, nos parezca una intervención poética. La obra se desarrolló en los *VII Encuentros de*

²¹⁶ CANALS, Xavier, (1999), *El poema acción con ecos polipoéticos*, Primer Congreso Internacional de Polipoesía, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.cyberpoem.com/text/canals_es.html.

poetas en Moguer, 2011, en la plaza del Marqués en Moguer, donde está la estatua en bronce de Zenobia, esposa de Juan Ramón Jiménez. La acción consistió en embalar la estatua para un supuesto e inminente traslado a Barcelona. Avisados por un ciudadano responsable, acudieron varios números de la policía local, que identificaron y retuvieron al autor durante más de media hora, ante el regocijo de unos, el enfado de otros que no querían que los catalanes se llevaran a Zenobia, y hasta los insultos por parte de los más exaltados.

Nel Amaro entendía la diferencia entre *performance* y acción poética como una cuestión de mayor o menor elaboración: *Entendemos por acción algo simple, en tanto que por performance entendemos algo más rebuscado, con hilo conductor y una cantidad de elementos distintos. Quizás, de entre las muchísimas y posibles definiciones válidas para “acción”, la más idónea ahora mismo sea la que dio a un periodista (que le preguntó “una acción puede ser...”)* el histórico fundador del grupo ZAJ, Juan Hidalgo: “salir, ponerse delante del público, estar veinte minutos sin decir una palabra y al final exclamar: -¡Olé!”²¹⁷.



***"Próxima salida destino Malgrat de mar –Barcelona.
Último viaje de Zenobia Camprubi" de Nel Amaro, 2011. (Archivo de Edita).***

²¹⁷ AMARO, Nel, (2006), op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12).