



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DEL PAPEL A LA CINTA: INTERMEDIALIDAD Y TRANSMEDIALIDAD  
EN *LA VOCATION DES MOTS* Y OTRAS OBRAS POÉTICAS DE MICHEL SEUPHOR

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS FRANCESAS)

PRESENTA:  
ANA CECILIA MEDINA ARIAS

ASESORA:  
DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Ce qui est le plus près est le plus rare,  
ce qui ne coûte rien demande le plus long chemin.*

Michel Seuphor

## AGRADECIMIENTOS

A mi mamá, Genoveva Laura Arias Pérez por su ejemplo de mujer guerrera y por el esfuerzo del día a día para salir adelante y comprendernos.

A mi papá, Alfonso Medina Muñoz, por acercarme a la música y a los libros, por la conciencia ecológica, por inspirarme a viajar.

A las familias Valdez Pérez y Romero Magallanes por su hospitalidad a lo largo de la vida.

A Susana González Aktories por guiar con paciencia y tenacidad mis pasos y tropiezos a lo largo de este proceso, por la generosidad y las enseñanzas dentro y fuera del aula. Gracias por impulsar la creación del lleom.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por la formación profesional y personal que me brindó. A la Facultad de Filosofía y Letras por el apoyo para participar en las jornadas “Interactivité et transmedialité”, dentro del proyecto *Narrations sérielles et transmédiatité* del Centre d’Études et des Recherches Comparatistes (CERC) en la Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

A Elisa Luengo Albuquerque por facilitarme los materiales que desde esta latitud parecían imposibles de leer, imposibles de escuchar. Gracias por iluminar mi camino con su *Sol*.

A Sergio Servellón por su cálido recibimiento en el museo FelixArt y el intercambio de perspectivas sobre las obras de Michel Seuphor.

A mis sinodales: Roberto Cruz Arzabal, María Andrea Giovine, María Elena Isibasi y Francisco Cerón por sus atentas, alentadoras y enriquecedoras lecturas.

A Perla Olivia Rodríguez, Tito Rivas, Érika López, Georgina Sanabria y Miguel Ángel Fernández, parte del equipo fundador de la Fonoteca Nacional, porque con ustedes aprendí lo vasto que es el mundo del sonido.

A Montserrat Palacios, Llorenç Barber, J. Milo Taylor, Janete El Haouli, Belén Gache, Manfred Werder y Ximena Alarcón cuyas palabras y sonidos enriquecieron de modo invaluable el proceso de esta tesis.

A Lys Romero por la amistad más entrañable, construida con nuestras diferencias superficiales y similitudes profundas. Gracias también por mi bicicleta.

A Mariana Islas Santiesteban por la complicidad en los años de licenciatura, por sugerirme seguir las pistas de Michel Seuphor y empezar el viaje conmigo. A Daniel Palencia por las vueltas en bici y al mundo, por alentarme a confrontar mis miedos e ir muy lejos.

A Estefanía Díaz por estar cerca incluso en la distancia, por el reencuentro con la danza y el amor a los felinos. A Albania Juárez y Anareli Fernández por su locura, cariño y compañía. A

Olga Flores por compartir los procesos de autoconocimiento y conocimiento del mundo, por dar los consejos más sensatos para cada nivel de la existencia.

A Samuel Cortés por la tierna amistad. A Ernesto Saldívar por la terminación .mp3 y por *La importancia de llamarse Ernesto*. A Antonio Cano por traer desde Bélgica el catálogo *Michel Seuphor*.

A Jaqueline Rivera, Paola Ascencio, Karla Ponce y Guillermo Aguilar por su amistad en ese verano donde las risas compartidas aligeraron las inclemencias de la vida burocrática. A Mirna Castro por su oído atento, por escuchar y leer mis inquietudes, por ayudarme a encontrar soluciones.

A Aarón Bautista por los ratos de escucha, lectura y escritura compartidos, por el préstamo de Orejitas y el *día de tianguis*.

A Susana Santoyo por los diálogos, el intercambio de libros y por compartir el camino de vez en vez.

A César Granados por invitarme a construir algo distinto y por su apoyo en momentos cruciales.

A Will Gertz por el envío del *libre témoignage* de Chopin, las caminatas, la correspondencia electrónica y los silencios.

A Arturo Lluhi por tanto cariño, tanto apapacho y por enseñarme a desenredar la madeja del pensamiento tejiendo.

Al nutrido grupo de tutorandos por ser un espejo del a veces árido pero siempre fructífero proceso de investigación y escritura de una tesis.

A mis compañeras y compañero del lleom por inspirarme y enseñarme la multiplicidad de caminos que se extienden desde el quehacer literario.

A mis compañeras y compañeros en El Economista por las lecciones del mundo periodístico y económico.

Al Colectivo Voz Nómada y los participantes del curso *Letras & Voces: performance(s) y poéticas experimentales* por compartirles parte de esta tesis y otro poco de lo que aquí no cupo.

A quienes conforman ubuweb, aaaarg.org, monoskop y todas las comunidades digitales que nutren los espacios de la libre información.

A todos los viejos amigos y a los nuevos, que eventualmente serán viejos...

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
1. MICHEL SEUPHOR, UN CREADOR FUERA DE LOS MÁRGENES.....	13
1.1. Panorama de la producción artística y literaria de Michel Seuphor.....	13
1.2. Creaciones poéticas seuphorianas desde la perspectiva de las poéticas extendidas.....	25
1.2.1. ¿Cómo entender las extensiones visuales en las creaciones seuphorianas?.....	28
1.2.2. ¿Cómo entender sus extensiones sonoras?.....	31
1.3. Poéticas extendidas abordadas como expresiones inter y transmediales, una reflexión teórico-metodológica.....	39
2. LAS EXTENSIONES VISUALES DE LAS OBRAS POÉTICAS DE MICHEL SEUPHOR.....	46
2.1. Desarrollo de Michel Seuphor como artista plástico y la invención de los <i>dessins à lacunes</i> .....	46
2.2. Exploraciones de puesta en página a partir de <i>La Vocation des Mots</i> .....	57
2.2.1. “crispé alarmé”.....	64
2.2.2. “palpe-moi” dentro y fuera de este compendio.....	67
2.2.3. “tout en roulant les rr” en <i>La Vocation des Mots</i> y su extensión visual en la antología <i>Poésie des mots inconnus</i> .....	70
3. LAS EXTENSIONES SONORAS DE LAS OBRAS POÉTICAS DE MICHEL SEUPHOR.....	77
3.1. Prácticas de notación como estrategias inter y transmediales: “tout en roulant les rr” y “prends ton enfant par la main”.....	79
3.2. Del texto al contexto: puesta en escena de los textos-partitura.....	89
3.2.1. La <i>música verbal</i> en diálogo con <i>El arte de los ruidos</i> (1930).....	95

3.2.2. “Lecture-spectacle” en el Coloquio de la Universidad de Nantes (1985).....	100
3.3. Lo que se quedó en la cinta: Seuphor y el registro sonoro.....	103
3.3.1. “tout en roulant les rr” y “discours politique” en la antología <i>Poésie sonore internationale</i> de Henri Chopin.....	107
3.3.2. Grabaciones inéditas en voz de Michel Seuphor: “le nageur” y “les vieux amis”.....	118
CONCLUSIONES.....	128
BIBLIOGRAFIA.....	133

## INTRODUCCIÓN

Michel Seuphor fue un prolífico personaje de las vanguardias europeas, nacido en la ciudad de Amberes, Bélgica, en el año de 1901 bajo el nombre de Fernand Berckelaers. A pesar de haber tenido una formación muy tradicional –asistió a un colegio de jesuitas en donde realizó estudios greco-latinos en francés–, en medio del ambiente nacionalista flamenco que inundaba su ciudad natal, pronto comenzó a desarrollar intereses que lo llevarían a explorar horizontes nada tradicionales para su época y entorno. Antes de cumplir los veinte años, firmó sus primeros poemas con el pseudónimo de M. Seuphor –como anagrama de Orpheus– para distinguir estas prácticas de escritura de su labor como editor de las revistas en donde se publicaron esos textos, y al mismo tiempo como un gesto de distancia frente a la mencionada postura política nacionalista. Agnès Caers, editora y responsable de la gestión del traslado de los archivos del creador a su ciudad de origen, especifica: “[Il adopta son pseudonyme] en 1917 comme nom d'écrivain. Il signera sa poésie M. Seuphor, le 'M' ne se référant à aucun prénom effectif. Le prénom Michel ne fut adopté qu'en 1936” (en Servellón, 255)<sup>1</sup>.

Con un tono lúdico que siempre lo caracterizó, y a propósito de sus orientaciones ideológicas y creativas, Seuphor llegó a definirse a sí mismo como “[p]oète inconnu, romancier oublié, religieux anti-confessionnel, moraliste sans audience, plasticien prometteur, en résumé apprenti en devenir perpétuel”<sup>2</sup> (Grenier, 14). Ello sugiere ya las múltiples actividades en las que se desempeñó a lo largo de su longeva vida que se extendió hasta 1999. No sorprende entonces

---

<sup>1</sup> “Adoptó su pseudónimo en 1917 como nombre de escritor, firmó su poesía como M. Seuphor, sin que la 'M' refiriese a algún nombre específico. El nombre Michel fue adoptado en 1936.” Nota: A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones de libros o artículos editados en francés e inglés son mías.

<sup>2</sup> “poeta desconocido, novelista olvidado, religioso anti-confesional, moralista sin audiencia, artista plástico prometedor, en resumen un aprendiz en devenir perpetuo”.

que, con este perfil, Amberes le quedara pequeño a un artista como él, situación que lo llevó a instalarse definitivamente en París, donde vivió hasta el resto de sus días luego de naturalizarse como francés.

La vida artística de este creador tan diligente a lo largo del siglo XX despierta interés desde el primer vistazo. Al seguir las pistas de sus quehaceres es posible ubicarlo en contacto activo con las primeras vanguardias europeas hasta las prácticas estéticas de la segunda mitad del siglo XX. Aunque él mismo no se reconocía como miembro de los movimientos o grupos artísticos, sí admite, como veremos al presentar el panorama de su producción, la influencia que algunos de éstos tuvieron en el devenir de su larga trayectoria como creador. Dicho contacto se ve reflejado en su perfil de artista polifacético que se despliega en un gran abanico de prácticas artísticas, que van desde las artes plásticas y la edición, pasando por la escritura en muy diversos géneros, hasta las manifestaciones performáticas que involucraban la dimensión sonora de la poesía.

El camino trazado en esta tesis comienza con la presentación de las etapas y facetas que Michel Seuphor exploró en lo artístico, para luego abordar su obra poética y detenernos en aquellas intersecciones en donde las disciplinas se cruzan. Veremos que es la poesía el género que da una muestra clara de sus intereses inter- y transmedia. El lente teórico para acercarnos a las obras poéticas de este creador multifacético serán los términos de inter- y transmedialidad. Se entenderá por intermedialidad el encuentro simultáneo de códigos pertenecientes a distintas artes en obras específicas; tal como se verá y abundará en el segundo capítulo con los poemas en los que Seuphor exploró el uso del trazo como dibujo y como escritura de manera simultánea. La transmedialidad, por su parte, se referirá al resultado del tránsito de un lenguaje artístico a otro,

aspecto que quedará evidenciado en los poemas escritos que luego adoptaban otro soporte o medio artístico, como también se abordará en los capítulos dos y tres, donde incluso se hará referencia a los procesos tanto individuales como colaborativos que llevaron a los poemas de Seuphor a la creación de nuevos objetos poéticos en soportes como el dibujo, la pintura o la voz. Estos dos términos, derivados de los estudios de literatura comparada entre artes, resultarán por tanto útiles para aproximarnos a las creaciones poéticas de una figura tan multifacética como lo fue Michel Seuphor. Las prácticas inter- y transmediales se entenderán además como parte de las poéticas extendidas, un nicho en donde la obra literaria trasciende las fronteras de lo meramente escritural para revelar facetas que involucran el discurso plástico y la creación sonora, los cuales permiten ver un mismo poema como un fenómeno expandido, capaz de adoptar múltiples dimensiones.

Los ejemplos abordados en esta tesis permitirán también reconocer esa poética seuphoriana que dialoga entre “el juego y la regla”, una poética que, empapada de influencias clásicas y vanguardistas, a través del juego, apuesta por la transgresión y transformación de la tradición, pero siempre partiendo de que cada juego instaure sus propias reglas, ya sea que se pase de una disciplina a otra, de una forma de pensamiento a otra, siempre ofreciendo al mismo tiempo las claves para acercarse a ella.

Los ejemplos provienen del compendio *La Vocation des Mots* (La Vocación de las Palabras)<sup>3</sup>, dado que en sí mismo ofrece una muestra amplia de la trayectoria y los intereses estéticos de Michel Seuphor y que contiene ejemplos de poemas que cuentan con distintos fenómenos de expansión: algunos hacia lo visual y otros hacia lo sonoro.

---

<sup>3</sup> En adelante nos referiremos a la obra por su título en francés, respetando la ortografía de la primera edición, que es de 1966.

Se comenzará por la faceta visual de Seuphor, dada su importante producción como artista plástico, para luego abordar las características visuales en su poesía. Se ofrecerá por tanto un preámbulo de su recorrido como artista plástico y editor, actividades que contribuyeron a la exploración con puestas en página, en específico en poemas que figuran en *La Vocation des Mots* como el caso de “crispé alarmé”, cuya puesta en página<sup>4</sup> en el compendio conjuga elementos textuales y visuales; “palpe-moi”, que cuenta con una puesta en página alterna a modo de dibujo; para concluir con diversas puestas en página de “tout en roulant les rr”. Esto implica que, para su lectura, estos poemas, producto de una práctica combinada, exigen una postura de un “lectoespectador<sup>5</sup>”, alguien que no sólo debe leer literalmente las palabras, sino que también debe derivar su sentido poético desde la observación.

Una vez habiendo profundizado en los rasgos plásticos de los poemas, en el capítulo tres se abrirá paso a la posibilidad de entender justamente también esa dimensión plástica como una especie de “partitura” o “notación”, esto es, un instructivo que invita a una elocución sonora, tal como lo sugiere el propio Seuphor en el prefacio de *La Vocation des Mots*. Veremos que los poemas, en su extensión sonora, operan bajo reglas de percepción muy distintas a las visuales, pero que también producen efectos sensibles en el lector-escucha (ya no lector-espectador).

En el proceso del papel a la cinta hay poemas de los cuales no se conoce su exploración

---

<sup>4</sup> Esta locución de origen francés (mise en page) proviene del mundo del diseño editorial y refiere a la disposición de los elementos lingüísticos y gráficos en el espacio de una página. En el ámbito de los estudios literarios y visuales se ha utilizado desde el advenimiento de la concepción de la página no como un receptáculo, sino como un espacio activo en el que se experimenta con la disposición de los elementos en ella. Tal como sucede en los ejemplos de poéticas extendidas hacia lo visual y hacia lo sonoro. Al respecto se pueden consultar las obras de Johanna Drucker referidas en la bibliografía.

<sup>5</sup> En su libro *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen* el bloguero, crítico y novelista Vicente Luis Mora refiere que este término ha sido usado desde el siglo XIX para designar a los lectores de humor gráfico y en el siglo XX a los de cómic, también para nombrar la lectura interactiva de los hipertextos, así como al público de teatro y videopoesía. Todos ellos receptores de formas artísticas que se componen de texto más imagen sin importar su soporte (cap. 1, doc, 125).

visual, sino solamente la sonora, en su modalidad de lectura en voz alta frente a una audiencia y en el registro sonoro en contextos de edición colectivos, como en el caso de los poemas “discours politique” y –nuevamente– de “tout en roulant les rr”, poema también incluido en la antología *Poésie Sonore Internationale*, y los casos de otros poemas que forman parte de *La Vocation des Mots*, que cuentan con grabaciones inéditas. Por ejemplo “le nageur” y “les vieux amis”, este último por cierto incluido en un apartado que desde su título hace alusión al valor sonoro de esta poesía: “Lyromanies”.

Para la crítica sigue siendo un reto abordar a los creadores cuya obra poética ofrece fenómenos de inter- y transmedialidad. Por mencionar algunos de los desafíos que se desprenden de la lectura, la observación y la escucha de la obra de Seuphor podemos mencionar el de seleccionar un corpus de análisis, no sólo por las dimensiones de la producción seuphoriana, sino también por los vasos comunicantes que existen entre los diversos sistemas de creación que Seuphor desarrolló bajo una poética común. Como se verá, en ocasiones los textos de este creador ofrecen pistas de los conceptos detrás de la obra visual, sin dejar de ser ellos mismos obras autónomas; también hay textos que cuentan con distintas realizaciones y otros que incluso funcionaron como preámbulo de otras obras. De todo lo anterior se desprende el reto metodológico que implica una aproximación integral a las distintas facetas que se originan bajo una misma poética.

Al poner en contexto la poesía de Seuphor quedará claro que no es la única con fenómenos intermediales, sino una muestra muy representativa de un amplísimo universo, pues sus creaciones se han salido de las “reglas” convencionales en muchos sentidos, proponiendo nuevos “juegos”. No asombra entonces que haya sido no sólo un autor marginal, sino que exija

ser leído desde los márgenes y las intersecciones. Incluso a pesar de las reglas que estos poemas ofrecen, la crítica todavía conserva una postura especulativa y tímida en su análisis cuando se trata de abordar a Seuphor. Sin embargo, vale la pena entrar en el juego y ver con detalle las exploraciones seuphorianas derivadas de los principios de yuxtaposición, fusión y tránsito. Al tomarlas en serio, se verá que merecen no sólo ser consideradas sino que pueden ser valoradas y tratadas con la misma seriedad que la poesía de corte más tradicional. Como se espera mostrar a lo largo de las páginas que integran esta tesis, se vuelve pertinente y cada vez más necesario situar la valiosa y amplia producción de un autor como Seuphor, que lamentablemente todavía no ha sido tan explorado, en un contexto más amplio de las letras francesas y, más allá de éstas, de los movimientos más importantes de las vanguardias europeas que tanta influencia y repercusión han tenido sobre el devenir literario y estético del siglo XX y lo que va del siglo XXI.

## 1. MICHEL SEUPHOR, UN CREADOR FUERA DE LOS MÁRGENES

### 1. 1. PANORAMA DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LITERARIA DE SEUPHOR

La expansión de las fronteras estéticas es un fenómeno que se intensificó en los diferentes movimientos vanguardistas del siglo XX. En el caso de la poesía, surgieron en este sentido varias propuestas paralelas que coincidían en la exploración de la materialidad plástica y visual del lenguaje y aquellas en las que su materia sonora fue el punto de partida para la composición literaria. Ambas inquietudes dieron lugar a diversas manifestaciones híbridas basadas en el intercambio, la yuxtaposición y la expansión de los elementos pertenecientes a distintas disciplinas artísticas. Así, las prácticas de producción, difusión y recepción de obras plásticas, literarias y musicales se mezclaron unas con otras, dando como resultado universos inéditos, inauditos e “indisciplinados”<sup>6</sup>, abordados mediante técnicas, soportes y formas variados.

De modo individual y colectivo los miembros de los movimientos vanguardistas expusieron a lo largo de múltiples manifiestos de carácter explícitamente programático, estético y político, poéticas concebidas con el ímpetu de cuestionar y desestabilizar la institución del arte decimonónico. Entre los manifiestos vanguardistas en los que se apuesta por la búsqueda y la experimentación, la renovación y la expansión de las técnicas, en aras de construir nuevas prácticas artísticas, podemos mencionar el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912) del italiano Filippo Tomasso Marinetti, en donde propone la extensión de la literatura como una actividad creativa en la que convergen todas las artes. Otro sería el manifiesto colectivo de los

---

<sup>6</sup> W.J.T. Mitchell, especialista en cultura visual, habla de estos terrenos justamente como propios de una “indisciplina” (Mitchell, 540-544).

dadaístas *Dada soulève tout* (*Dada se levanta contra todo*) de 1921<sup>7</sup>. Es interesante reconocer que ambos manifiestos comparten aspectos que también abordaron otros artistas no pertenecientes a estos grupos, como Michel Seuphor, quien destacó en particular este texto dadaísta, considerándolo “el más completo y el más significativo de los manifiestos del movimiento, puesto que en él se ve que “Dadá dice sí y no a todo” (Seuphor, 1970: 92). Este precepto aparentemente contradictorio se entiende si consideramos las veladas dadaístas en las que se organizaban exposiciones de pintura y *collage*, interpretaciones musicales, lecturas de poemas a varias voces, lecturas de manifiestos y discusiones muy variadas. Todo ocurría en un mismo lugar y muchas veces simultáneamente, como una muestra de la búsqueda de libertad absoluta a la que aspiraban quienes suscribían dichas poéticas.

Las apuestas que hicieron por dislocar las formas tradicionales de poesía compartían la inquietud de poner en cuestión los modos de generación de sentido. Pero su meta no era la descomposición del lenguaje, sino, a partir de su puesta en crisis, revelar nuevas formas de sentido, algunas de ellas producidas a partir de la puesta en relieve de los rasgos plásticos del lenguaje como escritura, o las características acústicas de su articulación. Esta apuesta por la desemantización del lenguaje generaba, así, efectos que apelaban a la emotividad de la enunciación, pero que incluso al quebrar la función comunicativa sigue siendo posible la generación de sentido.

No es de asombrarse que entre los activos creadores que se sumaban a estas actividades estuvieran artistas polifacéticos que, al desempeñarse en más de una disciplina, generaron vasos comunicantes entre la práctica literaria, la plástica y la musical, dando como resultado nuevas

---

<sup>7</sup> Se trata de uno de los varios manifiestos de este movimiento, en este caso publicado en París y firmado por creadores tan variados como Edgar Varèse, Tristan Tzara, Philippe Soupault y otros cerca de 20 artistas.

concepciones de lo poético. Tal es el caso de la obra de Michel Seuphor, la cual se despliega en un amplio abanico de prácticas y géneros: desde la edición de revistas, la crítica e historia del arte abstracto, pasando por la fotografía, el dibujo y las artes aplicadas<sup>8</sup>, hasta la prosa en sus distintas expresiones –incluyendo el teatro– y la poesía. Al mismo tiempo, exploró el cruce entre ellas y realizó diversas colaboraciones tanto textuales como plásticas con otros artistas. Su larga trayectoria en el mundo cultural europeo del siglo XX inició con la edición de revistas independientes<sup>9</sup>, labor que a partir de 1922 le permitió entrar en contacto con artistas de diferentes nacionalidades y tendencias artísticas –cubistas, dadaístas y futuristas–, con quienes tuvo un intenso diálogo e intercambio de publicaciones. Contagiado por la fiebre renovadora que acarrearban los movimientos de vanguardia europea, Michel Seuphor integró dichos ideales artísticos con la formación clásica que recibió de los jesuitas en su natal Amberes, como bien lo resume su primera traductora al español, Elisa Luengo:

Michel Seuphor se “extravió” fructíferamente por unos caminos no hollados con un estilo propio, muy personal, y con una formación muy sólida –clásica y vanguardista a la vez,

---

<sup>8</sup> A partir de 1951 Michel Seuphor desarrolló una técnica de dibujo propia llamada *dessins à lacunes à traits horizontaux*. En adelante el término se usará en su lengua original pues, luego de buscar una traducción adecuada, se consideró que las opciones “dibujos de lagunas”, “dibujos con lagunas”, “dibujos lacustres” o incluso “diseños con lagunas” harían más bien referencia a un motivo paisajístico, como si se tratara de representaciones de cuerpos de agua. Por el contrario y como se verá a detalle en el siguiente capítulo, la técnica consistía en realizar composiciones de líneas rectas que dejan vacíos o lagunas intercaladas. Con esta técnica, Seuphor realizó cientos de composiciones que desde los años 60 le valieron su reconocimiento como artista plástico dando lugar a diversas publicaciones y exposiciones. La técnica, que es también es abordada en el segundo capítulo como forma de escritura, fue además trasladada a objetos de decoración como vasijas y tapices. (Seuphor, 1968: 373-381).

<sup>9</sup> Editó en Amberes las revistas *De Klauwaert* (*El hombre de la garra*) y *Roeland*, que simpatizaban con el movimiento flamenco nacionalista. Después, en colaboración con el pintor Jozef Peeters, fundó la revista *Het Overzicht* (*El panorama*) publicada de 1921 a 1925 en su natal Amberes, la cual inició también como revista flamingante. En 1925 editó la revista *Cabaret*, título que hace homenaje al Cabaret Voltaire en Zurich, lugar donde solían reunirse los miembros del movimiento dadaísta. Posteriormente editó en París las revistas *Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau* (*Documentos Internacionales del Espíritu Nuevo*) que sólo contó con un número publicado en 1925 y *Cercle et Carré* (*Círculo y Cuadrado*) homónima del movimiento creado en 1930 y referido en la página siguiente. (Servellón, *Catalogue raisonné*, Drogenbos, FelixArt Museum, 2014, pp. 256-258, y Elisa Luengo, *Sol, Michel Seuphor, un secreto muy bien guardado de la literatura francófona*, Universidad de Extremadura, Communauté Française de Belgique, 2012, pp. 28-31).

sobre todo Dadá-. Ese bien arraigado bagaje intelectual combinado con su conocimiento de varias lenguas le permitió desde muy pronto quebrar las “esposas” mentales y aprehender el mundo desde una óptica muy amplia, sin intermediarios. La libertad será su bandera inapelable y uno de los pilares de su concepción del poeta (Luengo, 14).

Su labor como editor independiente nutrió su concepción de lo visual y lo material, tal como se percibe en sus ediciones artesanales, así como en la diversidad de puestas en página que presentan sus poemas. Al mismo tiempo, estos intereses lo incitaron a crear proyectos de colaboración con artistas cuyos preceptos estéticos e ideológicos concordaban con los suyos. Aunque Seuphor mantuvo contacto estrecho con varios de los futuristas y dadaístas, entre ellos Filippo Marinetti y Kurt Schwitters<sup>10</sup>, nunca se adhirió a ningún movimiento. Incluso, a nivel ideológico existió una división relevante con el grupo futurista: Seuphor rechazaba su ímpetu nacionalista y se inclinó más bien hacia una postura universalista que compartió con diversos artistas interesados en la búsqueda de valores universales en el arte no figurativo.

Una muestra de lo anterior es el movimiento que Seuphor fundó en 1929 junto con el pintor uruguayo Joaquín Torres García y que contó con miembros como el belga Georges Vantongerloo, el neerlandés Piet Mondrian, el catalán Pierre Daura, el franco-alemán Jean Arp, la suiza Sophie Tauber, el italiano Luigi Russolo, entre muchos otros. Se trató de un movimiento fugaz que en primera instancia se llamaría *antisur*, explícitamente en contra del grupo liderado por el poeta francés André Breton, ya que para Seuphor “el surrealismo, presentado a menudo como una continuación lógica del dadaísmo, es por el contrario una regresión. La libertad se destruye mediante el retorno a los dogmas y a la autoridad del jefe, el internacionalismo cede

---

<sup>10</sup> En *El estilo y el grito*, Seuphor menciona que mantuvo correspondencia con Kurt Schwitters (Seuphor, 1970: 113). Sin embargo, desconozco si las cartas se conservan y/o si están disponibles para su consulta.

lugar a un parisismo específicamente literario” (Seuphor, 1970: 99-100). Con la finalidad de introducir una base positiva sobre la cual reflexionar y transformar aquello con lo que no concordaban el grupo se denominó finalmente *Cercle et Carré* (Círculo y Cuadrado)<sup>11</sup>, nombre propuesto por Seuphor puesto que para él, dichas figuras geométricas representaban “el emblema más simple de la totalidad de las cosas. El mundo racional y el mundo sensorial, la tierra y el cielo del antiguo simbolismo chino, la geometría rectilínea y la geometría curvilínea, el hombre y la mujer, Mondrian y Arp” (Seuphor, 1970: 118).

Prolífico y sin embargo poco conocido personaje de la vanguardia europea, Seuphor practicó la escritura durante toda su vida a través del ensayo, la novela, una obra de teatro y varias obras de poesía. Existen dos intentos de clasificación exhaustiva de su obra: la primera se incluye en el libro *Michel Seuphor. Un siècle de libertés. Entretiens avec Alexandre Grenier* (Michel Seuphor. Un siglo de libertades. Conversaciones con Alexandre Grenier), una compilación aparecida en 1997 con las entrevistas sostenidas por el poeta durante dos años con el periodista Alexandre Grenier. Ahí se incluye una lista de publicaciones de Seuphor hasta la edad de noventa y cinco años. Sin tener en cuenta las reediciones, el corpus suma en total sesenta y ocho publicaciones, clasificadas en diez categorías: “obras sobre arte”; “novelas”; “teatro”; “catálogos relevantes”; “álbumes”; “ensayos, futilidades, prosa y poesía”; “varios” y “revistas”. Si bien la clasificación no es muy clara en sus categorías y no considera los materiales de

---

<sup>11</sup> Como ya se mencionaba en la nota 7, el grupo publicó una revista homónima con Seuphor como redactor en jefe. Existe una edición en facsímil de los tres números de la revista *Cercle et Carré*, n° 1 à 3, 1930, Ed. NEJMP. Además, la revista contó con una “segunda época” editada y distribuida en Montevideo de 1936 a 1943, a cargo de Torres García. Algunos números se pueden consultar en el vínculo siguiente: <http://www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/circulo-y-cuadrado/indice-de-numeros.htm>

El grupo también organizó una exposición colectiva que recuerda las veladas dadaístas por su carácter interdisciplinario, misma que será abordada como contexto de la puesta en escena de los poemas de Seuphor en el capítulo tres.

creación sonora, sí ofrece un buen panorama de la amplia y variada producción de Seuphor, que no fue únicamente literaria.

Otra clasificación fue hecha por Elisa Luengo en la antología bilingüe de 2012 *Sol. Michel Seuphor, un secreto muy bien guardado de la literatura francófona*, la cual incluye, además de la selección de poemas y fragmentos en francés traducidos al español, una revisión crítica de la obra. A diferencia de Grenier, la investigadora y traductora sólo se ocupó de agrupar la obra literaria de Seuphor, lo cual resulta coherente ya que su antología pretende reivindicar la figura de Seuphor como poeta, más que sus labores como artista plástico o como ensayista de arte, las cuales han recibido más atención de parte de la crítica. Luengo presenta en total noventa títulos repartidos en cuatro grupos: “obra poética”, “otras obras”, “obras autobiográficas y cronologías” y “ediciones de bibliofilia”. En el primer grupo anota: “relaciono la obra poética publicada en Mortemart por la editorial Rougerie entre 1988 y 1997, considerada definitiva por el autor” (Luengo, 61). Además, cada una de sus categorías está dividida por casa editorial y presentada cronológicamente.

En esta tesis se privilegió la clasificación de Grenier debido a que muestra a Seuphor como un personaje polifacético y porque, más que acotar o separar lo literario de lo plástico, el interés aquí es explorar algunos ejemplos en donde la imagen y el texto dialogan, se funden, e incluso se extienden hacia lo sonoro. Conviene hacer un recorrido por el inventario de Grenier para después concentrarnos en una publicación de 1966 considerada dentro del género de poesía: *La Vocation des Mots* cuyas particularidades permiten vincular las distintas facetas de Seuphor, conjugadas en una sola poética cuya apuesta es la búsqueda de la profundidad a partir de la simplicidad derivada del juego entre disciplinas, misma que iremos presentando a lo largo del camino.

En la clasificación de Grenier, bajo la categoría “obras sobre arte” se agrupan ensayos y textos de crítica de arte editados desde los años cuarenta a los sesenta, periodo en el que Michel Seuphor se dedicó a la gestión de exposiciones, la edición de catálogos y también a su propia producción plástica. Entre sus escritos de arte destaca el libro de 1965, *Le style et le cri. Quatorze essais sur l'art de ce siècle* (*El estilo y el grito. Catorce ensayos sobre el arte de nuestro tiempo*), en el cual presenta una breve historiografía de los movimientos de vanguardia, así como los retratos de los pintores Piet Mondrian y Jean Arp. Dicha publicación también incluye el texto “El estilo y el grito. Treinta y un reflexiones sobre un tema”, cuyo título da parcialmente nombre a la publicación: un conjunto de aforismos acerca del acto creativo, presentados a través de la metáfora del canto y el grito, una imagen que es recurrente en la obra de Seuphor. Asimismo se incluye el ensayo de 1953 “Mission spirituelle de l’art” (Misión espiritual del arte) en donde, de acuerdo con Sergio Servellón –quien además la vincula con textos como “La fonction sociale de l’artiste” (La función social del artista) y “Valeur de la figuration et de la non figuration” (Valor de la figuración y la no figuración)–, se plantea la esencia de su poética: “[il] expose ses idées et ses considérations sur la signification de l’art et le rôle joué par les groupements artistiques d’avant-garde” (Servellón, 257)<sup>12</sup>.

De las ocho novelas enlistadas, la más comentada por la crítica es *Les évasions d'Olivier Trickmansholm* (Las evasiones de Olivier Trickmansholm), publicada en 1939 por el editor Fernand Aubier, quien lo propuso para el premio Goncourt. Dicho premio no le fue entregado debido a la irrupción de la Segunda Guerra Mundial en Francia. La novela fue redactada entre 1937 y 1938, como consecuencia de una crisis existencial del autor, y fue reconocida por él

---

<sup>12</sup> “[Él] expone sus ideas y consideraciones sobre la significación del arte y el rol desempeñado por los grupos artísticos de la vanguardia”.

mismo como un relato autobiográfico:

Puis, tout à coup, l'amour d'écrire me sauva. Le mot évasion me semblait être la clé de mon existence passée. J'avais trouvé un thème pour raconter une vie, la mienne, et ce fut *Les évasions d'Olivier Trickmansholm*, un volumineux roman qui tint mon esprit occupé pendant tout l'hiver qui suivit et cela m'exorcisa (Grenier, 19)<sup>13</sup>.

En la división de “Teatro” se menciona *l'éphémère est éternel*<sup>14</sup> (*lo efímero es eterno*), el único texto teatral escrito por Seuphor en 1926. La pieza curiosamente se incluye en la recopilación de poemas titulada *Lecture élémentaire (Lectura Elemental)* publicada por primera vez en 1928 por una pequeña editorial que estaba a cargo de Armand Henneuse, quien años después sería compañero de Seuphor en la Resistencia. La obra se divide en cinco partes: tres acciones y dos intermedios.

Volviendo a la clasificación de Grenier, en el apartado de “catálogos” se enlistan aquellos de las exposiciones relevantes en donde fue expuesta la obra plástica de Seuphor. Al igual que la literaria, su producción plástica contó con influencias clásicas y vanguardistas. Fue en 1929 cuando empezó a generar su propia obra plástica; entretanto ejerció su pluma con escritos sobre arte, entre los cuales destaca su libro *Greco* de 1931. Dicho libro incluye los estudios

---

<sup>13</sup> “Luego, de pronto, el amor de escribir me salvó. Me pareció que la palabra evasión era la clave de mi existencia pasada. Había encontrado un tema para contar una vida, la mía, y surgió *Les évasions d'Olivier Trickmansholm*, una voluminosa novela que tuvo ocupado mi espíritu durante todo el invierno que siguió y me exorcizó”. Traducción tomada de Luengo (18).

<sup>14</sup> *l'éphémère est éternel* fue la única pieza teatral que escribió Michel Seuphor. Fue representada por primera vez en Milán en mayo de 1968, en total se llevaron a cabo nueve representaciones a cargo de un grupo de teatro experimental llamado *Il parametro*. En abril de 1977 se escenificó en su lengua original en el Centro Pompidou de París con sólo cuatro representaciones. Al año siguiente se llevaron a cabo treinta funciones en el teatro del Jardín Botánico de Bruselas. Finalmente, en 1982 se representó en Washington, sin embargo cuando Seuphor recibió una cinta de la puesta en escena ésta le pareció tan deformada que ordenó cancelar las funciones restantes. Todas las representaciones se realizaron con la escenografía que Mondrian proyectó como maquetas en 1926.

geométricos que realizó para complementar su análisis de los lienzos del pintor español; fueron estos sus primeros ejercicios pictóricos con composiciones abstractas basadas en la geometría. Posteriormente, sentó su poética visual con la técnica de *dessins à lacunes*, la cual abordaremos en el segundo capítulo de esta tesis.

La primera exposición de la obra plástica de Michel Seuphor fue organizada por el arquitecto suizo Alberto Sartoris en Lausanne, Suiza, en el año de 1933. Los catálogos que se incluyen en la lista de *Un siècle de libertés* corresponden a exposiciones realizadas entre 1966 y 1992 en diversas ciudades de Francia, Alemania y Bélgica. Además, destacan dos retrospectivas: la consagrada por el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París en 1976 y la más reciente, en el Museo FelixArt<sup>15</sup> en Drogenbos, Bélgica que se presentó del 17 de noviembre 2013 al 9 de marzo 2014.

En la lista de Grenier figuran también al menos veinticuatro títulos que incluyeron textos poéticos repartidos en las categorías de “Escritos poéticos” y “Ensayos, futilidades, prosa y poesía”. Al observar las fechas de edición de dichos escritos, se puede concluir que la publicación de la poesía de Seuphor se dividió en dos periodos: el primero, de los años veinte a finales de los cuarenta; y el segundo, de los sesenta a los ochenta, interrumpida por su labor en el ámbito de las artes plásticas. Entre los géneros literarios, sin duda fue éste el que practicó mayoritariamente durante toda su vida, aun cuando no es el más reconocido. A diferencia de sus escritos sobre el arte, sus colecciones poéticas se publicaron en “editoriales pequeñas, artesanales, de escaso eco comercial y con tiradas muy limitadas-, hechas a mano, con dibujos

---

<sup>15</sup> La colección y el proyecto curatorial del Museo FelixArt están contruidos alrededor de la figura del pintor Felix De Boeck, nacido en Drogenbos y de donde nunca salió. La retrospectiva de Seuphor se debe a que él jugó un papel importante en la primera exposición internacional e individual de De Boeck durante su labor como gestor cultural.

suyos, muy esmeradas, siempre hermosas y pulcras” (Luengo, 12). Cabe mencionar que con este tipo de textos se autoeditó en repetidas ocasiones. Sergio Servellón nos resume el tránsito editorial de la obra poética de este autor del modo siguiente:

En 1968 *Le monde est plein d'oiseaux* et *Paraboliques* sont publiés à Lausanne par les éditions Hanc, fondées par un groupe de jeunes élèves d'un ami sculpteur, Hansjörg Gisiger. À partir de ce moment Seuphor prend l'habitude de publier lui-même ses recueils poétiques. Hans Hofer, connu pour la perfection dans l'impression des livres d'art, devient son imprimeur attitré. Après Hanc, ses éditeurs seront successivement Place et Convergence. Les deux derniers manuscrits seront confiés à l'éditeur flamand, Rein Ergo (Servellón, 250)<sup>16</sup>.

Seuphor autoeditó en 1924 sus primeros poemarios: *Carnet bric à brac* (Cuaderno de baratijas) y *Seuphor (en or)* (Seuphor [en oro]), publicados en Amberes en su revista *Het Overzicht* (El panorama). En 1928 se editaron *Diaphragme intérieur et un drapeau* (Diafragma interior y una bandera) y *Lecture élémentaire* (Lectura elemental) por la editorial Les écrivains unis (Los escritores unidos). En el año de 1988 la casa editorial artesanal Rougerie<sup>17</sup> emprendió la reedición de sus compilaciones de poesía en doce volúmenes. En estos se reunieron todos sus poemarios de los años veinte a cuarenta. Al respecto el profesor e investigador Daniel Briolet señaló:

<sup>16</sup> “En 1968 *Le monde est plein d'oiseaux* (El mundo está repleto de pájaros) y *Paraboliques* (Parabólicas) fueron publicados en Lausanne por las ediciones Hanc, fundadas por un grupo de jóvenes estudiantes de un amigo escultor, Hansjörg Gisiger. A partir de ese momento Seuphor adquiere el hábito de publicar sus compilaciones poéticas él mismo. Hans Hofer, conocido por la perfección en la impresión de libros de arte, se vuelve su impresor predilecto. Después de Hanc, sus editores serán sucesivamente Place y Convergence. Los dos últimos manuscritos serán confiados al editor flamenco Rein Ergo”.

<sup>17</sup> La casa editorial Rougerie fue fundada en 1948 en la ciudad de Limoges, Francia. En 1956 la editorial se instaló en la ciudad de Mortemart en donde René Rougerie, su fundador murió en 2008. Desde su fundación consagra sus portadas blancas con letras rojas a “los autores desconocidos dignos de ser redescubiertos”.

L'extrême dispersion des dates et lieux de publication des poèmes et recueils de Michel Seuphor (...) rend plus que jamais indispensable le regroupement chez un seul éditeur de la totalité des œuvres seuphoriennes parues à ce jour. (...) Onze titres de recueils sont retenus pour la réalisation du projet, sur proposition de Michel Seuphor lui-même, indépendamment de toute préoccupation d'ordre chronologique (Briole, 1989: 9)<sup>18</sup>.

La preferancia por las ediciones artesanales no es sólo un dato anecdótico, sino que demuestra el valor que jugaba la materialidad en la obra poética seuphoriana. Además de las publicaciones clasificadas por Grenier y Luengo, existen antologías colectivas en las que se incluyen poemas de Seuphor y que dan cuenta de la importancia de las propiedades visuales y materiales en sus creaciones poéticas, así como de su carácter “indisciplinado”. Por ejemplo, fue incluido en la antología de poesía concreta de 1967 *experimentální poezie*, realizada por los poetas checos y colaboradores profesionales y de vida, Bohumila Grögerová (1921–2014) y Josef Hirsal (1920-2003). En ella figuran autores como el boliviano Eugen Gomringer (1925), considerado el padre del concretismo; el dadaísta germano-suizo Raoul Hausmann (1886-1971) y el poeta, escultor y pintor francés Pierre-Albert Birot (1876-1967). La obra de Seuphor también forma parte de *Poésie de mots inconnus (Poesía de palabras desconocidas)*, una compilación de 1949 realizada por Ilia Zdanevich, “poeta e impresor conocido como Iliazd y que participó en los movimientos vanguardistas en San Petersburgo y Moscú en la década de 1910” (Drucker, 138). Por si fuera poco, en 1979 la casa de Jean-Michel Place, uno de los editores de Michel Seuphor,

---

<sup>18</sup> “La extrema dispersión de fechas y lugares de publicación de los poemas y compilados de Michel Seuphor (...) hace indispensable, ahora más que nunca, el agrupamiento, en una sola casa editorial, de la totalidad de las obras seuphorianas que han aparecido hasta el día de hoy (...). Se han contemplado once títulos para la realización del proyecto, según la propuesta del mismo Michel Seuphor, independientemente de cualquier preocupación de orden cronológico”.

publicó *Poésie Sonore Internationale*, una antología recopilada por el compositor francés Henri Chopin (1922-2008). La edición consistió en un libro de más de 300 páginas y dos cassettes, con una selección de grabaciones de poemas que datan de entre 1926 y 1979 en voz de sus propios autores, entre ellos Seuphor.

Los poemas seuphorianos de *La Vocation des Mots* y los incluidos en las singulares antologías de Iliazd y Chopin se transponen con otros discursos, géneros y movimientos a partir de ciertos rasgos como la valoración de los componentes visuales y acústicos del lenguaje sobre lo semántico y dan cuenta de la pluralidad de influencias y posibilidades de lectura que ofrece este creador.

A lo largo de los capítulos siguientes presentaremos cada ejemplo y sus respectivas realizaciones como obras poéticas que, desde su unicidad, ofrecen distintas facetas de una misma poética denominada en 1926 por el mismo Seuphor como *música verbal*, una poética que desde su nombre permite ubicarla entre la práctica musical y la literaria. En el siguiente capítulo se ubicará esta poética en el contexto dos géneros de poesía usualmente denominados como experimentales, para luego ocuparnos de definir los conceptos que servirán como lente teórico. Lo anterior nos permitirá finalmente proponer un análisis de los poemas y de sus extensiones según sus peculiaridades en el ámbito de lo visual y lo sonoro.

## 1.2. CREACIONES POÉTICAS SEUPHORIANAS DESDE LA PERSPECTIVA DE LAS POÉTICAS EXTENDIDAS

*Just as people continue their journeys by transferring from one type of transportation to another, an artwork can continue its creative evolution by transferring from one medium to the next.*

Shiomi Mieko, *Intermedia/Transmedia*

Al recorrer las historias de la literatura, la pintura y la música, a menudo se encuentran personajes que llevan junto a su nombre más de un quehacer: poetas que también fueron ensayistas, pintores, músicos, editores, traductores y un sinnúmero de combinaciones; los llamados talentos polifacéticos<sup>19</sup> que han sido de interés en el campo de la literatura comparada. Como ha quedado claro por lo revisado hasta ahora, Michel Seuphor es una de esas figuras que no sólo ejerció su pluma en uno y otro género de la palabra escrita, sino que combinó esta práctica con otras disciplinas artísticas.

Las prácticas, colectivas o individuales, en donde se conjugan o dislocan los márgenes de las disciplinas artísticas, suelen caer en el saco de lo “inclasificable”, o bien, pueden encontrarse en un lado y otro de las fronteras teóricas que las delimitan. Ello explicaría, para el caso de Seuphor, que la vastedad y diversidad de sus creaciones hayan sido precisamente el motivo de su

---

<sup>19</sup> Véase Emilia Pantini, "La literatura y las demás artes", *Introducción a la literatura comparada*. Ed. Armando Gnisci. Trad. Luigi Giuliani. Barcelona: Crítica, 2002 y Jean-Jacques Nattiez “Écrivains-compositeurs et compositeurs-écrivains”, *La musique, les images et les mots*, Fides. Montréal, 2010.

poco reconocimiento en el mundo literario más convencional, que veía en ellas su carácter inaprensible o “fuera de los márgenes”. Es justo en el terreno de sus obras combinatorias, con las que defendió una actitud de libertad frente al canon, en donde queremos centrarnos, pero no para teorizar su encasillamiento en una disciplina. Más bien se busca explorar las estrategias y los procesos que tienen lugar cuando la apuesta poética es la experimentación y el desplazamiento entre códigos artísticos.

A nivel formal, este tipo de poesía se reelabora desde una puesta en página específica empleando otros lenguajes y códigos que la mantienen en un constante devenir: poesía que se representa en escena, que suena en una cinta, que se pone en movimiento en un video, etc. Estas exploraciones prácticas y teóricas basadas en transgredir las gramáticas de las disciplinas se han denominado “poéticas extendidas”, “expandidas” o “dilatadas”<sup>20</sup>, términos que se han usado para referir a todo aquello que forma parte del poema, sin entenderlo necesariamente como una reescritura en tanto “nueva versión”, sino como formas de presencia alternas pero que forman parte de la esencia y la identidad del poema. Se trata sin duda de una definición escurridiza, pero que ha cobrado fuerza desde finales del siglo XX y principios del XXI para referir a todo tipo de poesía experimental que combina códigos y lenguajes de distintos discursos; que busca ponerse “en acción”; y que a menudo adquiere toques ideológicos de compromiso político. Las prácticas extendidas apuestan así además por el cuestionamiento y la ruptura de las convenciones literarias en virtud de un enriquecimiento de la propia obra, desde otros horizontes y en diálogo con otros lenguajes. En esta perspectiva se habla también de una fuga de la literatura hacia otros campos de acción, por ejemplo los museos, las galerías, los teatros, las disqueras y las pantallas. De ahí

---

<sup>20</sup> Véase: Miguel Casado, *La experiencia de lo extranjero: ensayos sobre poesía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009 y Elise Paschen (Ed.), Rebekah Presson y Dominique Raccah, *Poetry Speaks Expanded. Hear Poets Read Their Own Work From Tennyson to Plath*, Naperville: Sourcebooks, 2007.

que se pueda hablar entonces de prácticas culturales que trascienden los modos tradicionales de producción, distribución y recepción de los contenidos literarios.

En el caso de Seuphor, esto se logra a través de la integración de varios lenguajes en la práctica poética, sus realizaciones en otros códigos artísticos y con la colaboración de otros creadores. Sus creaciones poéticas pueden constituirse de esta forma a partir de los elementos más básicos de la escritura y el dibujo: las palabras, el trazo de las líneas y el blanco del papel devienen así los elementos con los que explora y desafía los límites entre la poesía y las artes visuales. Estos poemas ponen en evidencia que la poesía es un sistema cuyas estructuras, soportes y materiales más elementales se pueden desarticular y *extender* hasta entrecruzarse con otros sistemas de representación y producción de significado como el trazo y la pintura o el sonido y la música, la escultura, la imagen en movimiento, el performance y un sinnúmero de posibilidades.

Las obras que componen el corpus de análisis de esta tesis ejemplifican el ímpetu combinatorio que Seuphor expuso de manera muy elocuente en *Le jeu et la règle* (El juego y la regla), un manifiesto escrito entre 1972 y 1975. Los veintitrés puntos, en su edición bilingüe neerlandés-francés, se extienden a lo largo de once páginas que contienen sus preceptos sobre el juego y su contraparte: la regla. La ligereza y apertura de sus enunciados dejan el campo abierto para la interpretación; no siempre es claro si el autor se refiere al acto creativo o poético basado en el juego, o bien, a la vida misma. En el manifiesto, la oposición de la regla y el juego funciona como analogía de la labor creativa y también de lo que significa vivir con las inquietudes propias de la existencia racional.

Conocer y aprehender las reglas, apropiarse de ellas, modificarlas y reacomodarlas son las fases que Seuphor identifica en el juego. A éste lo concibe a su vez como la libre combinatoria de las reglas, como un espacio abierto en donde se ponen a prueba los límites de las disciplinas, un lugar propicio para el diálogo y sobre todo, para la interacción entre el hombre y el mundo. Este proceso de libre combinatoria da como resultado nuevas formas y significados posibles. En palabras de Seuphor: “Ainsi, la règle établit un fait préalable qui s'interdit toute modification. Contre ce mur l'invention libre ira se projeter avec sa fragilité spécifique et produira en se cassant, un artifice toujours nouveau”<sup>21</sup> (Seuphor: 2001, 26). Son esos nuevos artificios, resultantes del desbordamiento y del quiebre de las fronteras arbitrarias que separan a la poesía de las prácticas visuales y las sonoras, los que se abordan en esta tesis.

Si bien Seuphor no concibió su práctica artística con el nombre de poéticas extendidas, éstas resultan útiles para hacer una lectura hacia el pasado desde esa perspectiva. De aquí en adelante, veremos cómo los poemas que se comentarán ejemplifican los puntos que el autor expuso en textos como *Le jeu, la règle, Le style et le cri* e incluso en *La Vocation des Mots* con textos que lo mismo pueden ser leídos como poesía que como filosofía. A continuación veremos cómo las dimensiones plásticas y sonoras de la poesía seuphoriana pueden entenderse como una expansión de la textualidad literaria.

### 1.2.1. ¿CÓMO ENTENDER LAS EXTENSIONES VISUALES EN LAS CREACIONES SEUPHORIANAS?

---

<sup>21</sup> “Así, la regla establece una condición previa que prohíbe toda modificación. Contra ese muro, la invención libre se proyectará con su fragilidad específica y producirá, al romperse, un artificio siempre nuevo”.

Los miembros de los ya citados movimientos literarios y artísticos contemporáneos a Seuphor se dieron a la tarea de jugar con los elementos visuales en la página. Dentro de la historia literaria, para entender las creaciones seuphorianas, cabe recordar como pioneros en la experimentación poética a nivel visual a los poetas franceses Stéphane Mallarmé (1842-1898), con su poema de 1897 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publicado en *La Nouvelle Revue française* en 1914 y Guillaume Apollinaire (1880-1918) con su amplia producción de caligramas realizados entre 1913 y 1916 que fueron publicados en 1918. Ejemplos como los *collages* dadaístas o las palabras en libertad del futurista Filippo Tomasso Marinetti dan cuenta de las innovaciones literarias a nivel visual por medio de recursos como la variación tipográfica y la disolución del párrafo. Más tarde, con dos etapas ubicadas en la década de los años cuarenta y los cincuenta, los también franceses Gérard Pomerand (1926-1972) e Isidore Isou (1925-2007) exploraron las relaciones de la poesía con la música, la pintura, el cine. Varios de ellos preocupados por crear poemas como transcripciones de lo sonoro, no sólo lingüístico sino tecnológico. Todos ellos generaron obras dinámicas, híbridas de texto e imagen, que sentaron las bases para lo que ahora se conoce como “poesía visual”<sup>22</sup>.

Esta rama de la experimentación poética es una forma literaria que la escritora y teórica Belén Gache define “como un género fronterizo que utiliza tanto elementos lingüísticos como icónicos. Género híbrido, transita los bordes entre la escritura y la pintura, y trabaja con las oposiciones básicas entre el leer y el ver” (Gache, 1). Así mismo, la autora hace un salto temporal hasta la Modernidad para explicar que la edificación de las barreras divisorias de los

---

<sup>22</sup> De este lado del planeta, cabe mencionar a los exponentes del movimiento estridentista, considerado como la vanguardia mexicana y que contó entre sus filas con escritores, músicos y artistas plásticos como Manuel Maples Arce (1900-1981), Arqueles Vela (1899-1977), Germán List Arzubide (1898-1998), Silvestre Revueltas (1899-1940) y Germán Cueto (1893-1975).

discursos visuales y textuales se debe en buena medida al cartesianismo. Aquello que dividió a la pintura y al dibujo en mundos paralelos a la literatura fueron sus reglas formales, límites que se volvieron a reducir cuando los poetas de las vanguardias decidieron resaltar la dimensión visual de las palabras.

A diferencia de otros poemas como los caligramas de Apollinaire o las palabras en libertad de los futuristas cuya disposición visual invita a una lectura dinámica, veremos que la disposición de las palabras en los poemas de Seuphor conserva la lectura tradicional de izquierda a derecha y de arriba a abajo. La premisa detrás de las exploraciones visuales y textuales de Seuphor es más bien la concepción de la escritura y el dibujo como actos y procesos que se reducen a trazar o imprimir líneas sobre el papel o el lienzo.

Veremos que la simplicidad de sus composiciones da una primera impresión de austeridad o aun de vacío semántico. Sin embargo, una vez que se leen y se observan con detenimiento, los versos cortos que incluso se reducen a una sola palabra, la repetición y los espacios en blanco conforman estructuras poéticas distintas a las tradicionales, generando significados por medio de otros mecanismos ajenos a lo lingüístico. La apuesta por dar más peso a la dimensión visual y material de las palabras por encima de su valor exclusivamente lingüístico-semántico, señala la importancia de su disposición en el espacio de la página y otros rasgos de la lengua escrita como elementos significantes. En los ejemplos seleccionados en esta tesis y como se verá más adelante, el estilo tipográfico, sus dimensiones, los márgenes, la espacialidad, las formas e imágenes, así como los colores empleados son los rasgos visuales cuyo carácter significativo emerge al sumarse a las convenciones del verso poético. A su vez, algunas de las obras que se revisarán pueden ser leídas como variaciones o extensiones de textos

seuphorianos, en diálogo con los aportes de otros artistas hechos a los mismos en diversos contextos de publicación.

Pero en la obra poética de Seuphor es posible encontrar, aun desde la puesta en página, recursos cuya voluntad trasciende lo meramente visual. Su concepción de la palabra como un ser sonoro –aspecto sobre el cual volveremos más adelante– conlleva el uso de ciertas estrategias textuales que “resuenan” desde el papel: variaciones tipográficas, onomatopeyas, espacios en blanco entendidos como silencio, coexistencia de textos y dibujos, son sólo algunas marcas que buscan aludir también a la dimensión sonora del poema.

Entonces, además de la dimensión visual de la palabra está también la sonora, y ambas se suman a su intención lingüístico-semántica, convirtiéndola en un ente pluridimensional, complejo y mucho más elaborado de lo que a primera vista parecería.

### 1.2.2. ¿CÓMO ENTENDER SUS EXTENSIONES SONORAS?

Simultáneo a las propuestas poéticas cuya base es la parte visual del lenguaje, los vanguardistas cultivaron otras prácticas de escritura que buscaban resaltar su dimensión sonora. Como veremos en los capítulos siguientes ambos intereses creativos se entrecruzan también para el caso de Seuphor en más de una ocasión.

En el siglo XX, el interés por explorar los rasgos sonoros del lenguaje se expuso de diversas formas, en diferentes lugares y momentos. Los futuristas rusos inventaron el *zaum*, término que significaba lo “transracional”, lo que está “más allá del sentido”, y que se refería a

un lenguaje inventado con el que pretendían despojar a las palabras de su sentido.<sup>23</sup> Los futuristas italianos, por su parte, emplearon en sus composiciones de “palabras en libertad” onomatopeyas de sonidos referenciales y no referenciales de diversos tamaños y estilos tipográficos que convivían dentro de composiciones caligramáticas. Lo anterior resultaba en obras dinámicas que tematizaban el culto a las máquinas, a la vida urbana y la guerra con el deseo de despertar en el lector sensaciones de velocidad y de simultaneidad<sup>24</sup>.

Por otro lado, los dadaístas se enfocaron en suprimir a las palabras como unidades de significado para resaltar su carácter sonoro mediante la repetición de consonantes y el recurso de la cacofonía como elementos estructurantes. Entre los miembros de dicho grupo se usaron diferentes vocablos para referirse a (casi) lo mismo: Hugo Ball realizó composiciones bajo el nombre de *Lautpoesie* (poesía sonora); Raoul Hausmann bautizó sus poemas como “optofonéticos”, que se distinguían de los fonéticos no por el uso gráfico de muchas vocales repetidas sino por sus variaciones tipográficas; Tristan Tzara realizó sus “poemas simultáneos”, escritos para ser interpretados a varias voces en un contrapunto compuesto de palabras recitadas, cantos y silbidos; Richard Huelsenbeck se orientó por los “poemas ruidistas”; y Kurt Schwitters, quien se concentró en hacer su propia variante de “obras de arte total” –por supuesto no en la orientación de Wagner, quien acuñó el término para referir a sus intenciones operísticas en donde debían converger música, texto y lo visual para llevar al espectador de la mano–, bajo la poética que denominó *Merz*. Aquí Schwitters se concentraba en la letra y no la palabra como “el material

---

<sup>23</sup> Los futuristas rusos Velimir Khlebnikov y Alexei Kruchonnykh se enfocaron en la creación de neologismos de donde pasaron a inventar palabras completamente nuevas que denominaron como lenguaje *zaum*. (Scherstjanoi, 61-67)

<sup>24</sup> Algunas de estas temáticas también fueron las predilectas de los artistas comprometidos con el estridentismo en México, así como el uso de la radio como parte central de su poética y su práctica. Al respecto se puede consultar el libro *Elevación y caída del estridentismo* de Evodio Escalante referido en la bibliografía.

de la poesía” (Scholz, 44), capaz de crear obras sonoras como la *Ursonate* (1922-1932), a la cual nos referimos más adelante. A diferencia de los futuristas, la irreverencia de los dadaístas como Schwitters no buscaba hacer referencia directa a la realidad sino dislocar y crear sus propios lenguajes asemánticos.<sup>25</sup>

Las propuestas vanguardistas que hemos referido hasta ahora se agruparon más tarde bajo el nombre de “poesía sonora”, un término acuñado por el compositor francés Henri Chopin en 1950, cuando experimentaba con los incipientes medios de grabación. Como ya hemos señalado, antes (y después) de él, cada artista, poeta o colectivo atribuyó distintos nombres a la creación poética basada en la dislocación del sentido a través de la dimensión sonora de la palabra.<sup>26</sup> Bajo la influencia del aire dadaísta y en sintonía con el enfoque en la dimensión sonora de la palabra, la poética de Michel Seuphor denominada *música verbal* permite integrar su quehacer dentro de ese género propuesto por Chopin.

---

<sup>25</sup> No obstante lo señalado, incluso esa desarticulación puede tener límites ideológicos. Así se desprende del artículo de Steve McCaffery, “Cacophony, Abstraction and Potentiality: the Fate of the Dada Sound Poem”, donde se enfoca en presentar los rasgos de los poemas sonoros del dadaísta Hugo Ball, enfatizando que no deben considerarse como una respuesta frente al simbolismo ni cualquier otro rival vanguardista, sino en relación al contexto capitalista de principios de siglo XX (McCaffery, 120). Su señalamiento no sólo es válido para el caso particular de Ball, sino que pone sobre la mesa la llamada crisis del signo, manifiesta en tantos otros casos por medio de la desarticulación deliberada de las gramáticas y de las normas sintácticas que normalmente rigen en el discurso verbal. Desde una perspectiva musicológica es interesante cómo Nancy Perloff recupera algunas de estas ideas de McCaffery, en “Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: a Musicologist’s Perspective” (Perloff, 97-117).

<sup>26</sup> Otras nomenclaturas vinculadas al género y que han surgido a lo largo de la segunda mitad del siglo XX son: “poesía fónica”, “poema partitura”, “texto sonoro”, “composición sonora textual”, por sólo nombrar algunas y mostrar lo rico y complejo de este campo, en el que no es aquí el lugar de seguir abundando. Un término que merece una atención particular por la cercanía con las aspiraciones intermediales de Seuphor es el de “polipoesía”, propuesto por Enzo Minarelli en su “Manifiesto de la polipoesía” publicado por primera vez en 1987 en el catálogo *Tramesa d’Art* en Valencia, España. Aquí el italiano comentaba que se trata de una obra realizada para el espectáculo en vivo y destacaba como ingredientes de la misma a “la poesía sonora, 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”. El texto en su lengua original está disponible para consulta en línea: <http://www.utsanga.it/index.php/minarelli-manifesto-della-polipoesia/>. Una traducción al español está disponible para consulta en línea aquí: <http://www.altamiracave.com/polipoes.htm> sitio en donde se incluye la siguiente referencia: Introducción a *Polipoesía. Primera antología*, Sedicions, Selecciones de Poesía, 1992, Barcelona, España.

Los rasgos de la *música verbal* se pueden ubicar principalmente en los poemas que datan de los años veinte a finales de los cuarenta. En ellos, Seuphor comparte con los dadaístas la elección de una unidad mínima de composición, en este caso la palabra, con la que juega hasta despojarla de sentido, ya sea a través de su repetición, su descomposición, o mediante la generación de neologismos. También recurrió a la onomatopeya pero, a diferencia de los futuristas, rechazó aquellas que fueran referenciales del mundo maquínico y de paso el fascismo. En su obra tampoco se manifiesta el mismo fervor de los futuristas por la tecnología, hija de la revolución industrial, ni por la guerra. Pero sus puestas en página y su poética sí resaltan, como sucede con los futuristas, los distintos vehículos de la palabra como la tinta, el papel y la voz. Según se verá a detalle más adelante, en sus poemas se pueden reconocer diversos elementos que revelan la intención de llevar el texto al acto de la enunciación y de transformar así la materia visual también en materia sonora.

Luego de esta presentación general de los rasgos formales de la “música verbal” vale la pena hacer una breve reflexión en diálogo con el término de “poesía sonora”. Hablar de poesía sonora, en términos de Chopin y en consonancia con las poéticas ya descritas, implica reconocer el carácter poético de los sonidos y ruidos más diversos, no sólo los que emite una persona con su aparato fonador sino todos aquellos que, al integrarse en las prácticas literarias, buscan ampliar el campo sonoro de lo lingüístico. Por su parte, la nomenclatura de Seuphor sugiere no tanto una “poesía que suena”, sino “música que se escribe”, aunque no hay que confundirla con una escritura musical en pentagrama. Se trata más bien de una escritura poética que al jugar con la sonoridad de las palabras pretende acercarse a la música.

Para entender la relación entre la escritura y el sonido en la obra de Seuphor, como ocurrió con muchos de sus coetáneos vanguardistas, vemos cómo el trayecto de la poesía hacia la experimentación sonora iniciaba desde el papel: ante la dificultad de contener y reproducir la dimensión acústica del lenguaje, y dado que los aparatos de grabación eran por entonces escasamente comerciales y muy costosos, se emplearon los recursos escritos que hemos mencionado como una apelación a la voz. Al menos durante la primera mitad del siglo XX, esos poemas que desde el papel clamaban ser interpretados en voz alta, se recitaron en eventos como tertulias o exposiciones colectivas. Una vez que las tecnologías de transmisión, fijación y reproducción del sonido estuvieron más disponibles, éstas se integraron a la práctica poética, bifurcando sus procesos de producción y distribución por un doble camino: el editado en papel y el editado en acetato y/o cinta. En el caso de Seuphor, aunque no se conoce su postura ideológica frente a las máquinas de fijación sonora, es posible ubicar varios ejemplos en los que prestó su voz para su inscripción y distribución en medios sonoros, tal es el caso de la antología de poesía sonora internacional ya mencionada y que será recuperada en el capítulo tres.

Considerando el soporte sonoro, hay que pensar además que, si nos vamos sólo unas décadas atrás –por ejemplo durante la segunda década del siglo XX–, la radio se asumió por algunos creadores como la primera y única herramienta al servicio de la experimentación con el lenguaje. Basta recordar el manifiesto futurista *La radio* de Filippo Tommaso Marinetti y Pino Masnata escrito en 1933, en el que enlistan lo que la radio “debe y no debe ser”. Ahí rechazaban la transmisión de literatura realista, y en cambio proponían que las ondas transmitieran ejemplos de palabras en libertad, haciendo incluso uso de las interferencias en el cuadrante y de las diversas resonancias de las voces como parte de los discursos (Marinetti y Masnata, 349-352).

Por otro lado, el magnetófono y la cinta de carrete abierto permitieron no sólo la transmisión de mensajes sonoros sino su conservación, comercialización y manipulación en otros sentidos que expandieron el potencial sonoro de la voz.

La primera antología de poesía sonora fue aquella recopilada por Henri Chopin y titulada *Poésie Sonore Internationale*, misma que le dio nombre al género<sup>27</sup>, se publicó en 1979 por la casa de Jean-Michel Place –que por cierto también fue una de las editoras de Michel Seuphor. Además de figurar el propio Seuphor, se recoge entre los 24 poetas a los franceses François Dufrière y Bernard Heidsieck, al italiano Arrigo Lora-Totino y al estadounidense John Giorno.<sup>28</sup> En esta compilación conviven poemas que encontraron en la fijación sonora un medio de transmisión complementario a la escritura con poemas que no requirieron del soporte escrito y fueron directamente grabados en cinta magnética. Seuphor perteneció a los poetas que no se aventuraron a crear poesía cuyo único soporte fuera la cinta, de modo que no hay registro de que alguna vez hubiera prescindido del texto escrito. Esto es comprensible, pues el desplazamiento de la exploración sonora del papel hacia las máquinas implicaba cambios considerables en las prácticas poéticas que no eran de dominio común en los primeros años del siglo XX, dado el escaso acceso que inicialmente se tenía a la tecnología. Quienes sí pudieron explorar más con

---

<sup>27</sup> Ya se detalló previamente que la antología consistió en un libro de más de 300 páginas y dos cassettes que incluían una selección de grabaciones de poemas en voz de sus autores, que como también se dijo más arriba datan de entre 1926 y 1979. En adelante, la llegada de los formatos LP y CD permitió la publicación de antologías como la titulada *Futurism & Dada Reviewed* editada por la disquera Sub Rosa en Bélgica en el año de 1988. Se trata de una reedición de grabaciones de obras vanguardistas en voz de sus poetas. También está la antología *Homo Sonorus. An International Anthology of Sound Poetry*, recopilada por el artista, teórico, curador y escritor ruso Dmitry Bulatov, cuya primera edición fue publicada en inglés y ruso en 2001 por el National Center for Contemporary Art de Kaliningrado en Rusia. Su primera edición en español fue coeditada en México en el año 2004 por el extinto CONACULTA y Radio Educación. Se trata de un libro teórico de más de 400 páginas y cuatro CD's con grabaciones de poemas en voz de sus autores.

<sup>28</sup> Cabe añadir que la nómina de poetas sonoros estaba organizada según el año en que los autores fundaron o publicaron las poéticas u obras relevantes que para Chopin fueron fundacionales dentro de la práctica; cada nombre iba acompañado de una breve descripción del quehacer que justificaba su inclusión en la lista.

estos medios encontraron que la representación visual del sonido se podía expandir de formas inéditas en la exploración de las capacidades de la voz.<sup>29</sup> Dichas prácticas poéticas fueron –y siguen siendo– además poco abordadas desde una perspectiva crítica más allá de los círculos de sus propios exponentes. No es de asombrarse entonces que fuera el mismo Chopin quien, en su artículo “Mutaciones poéticas”, publicado como parte de la mencionada antología, dividiera a los poetas en dos grupos, separados por la década de 1950: los que experimentaban “Antes de 1950” y los que hicieron poesía sonora “Después de 1950”. Su eje divisorio radicaba en la posibilidad de la grabación y su uso en la práctica poética, sosteniendo que “la voz realmente aparece en los años cincuenta, en el momento en que uno se puede escuchar a sí mismo” (Chopin, 110). Por lo dicho hasta ahora, parece claro que Seuphor encontrara mejor acomodo entre los autores anteriores a 1950, como Hugo Ball, Pierre Albert-Birot, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters e Isidore Isou.

Otra perspectiva que también explica bien el panorama de estas prácticas la ofrece el artista y teórico estadounidense Dick Higgins, quien define al género “como una poesía en la que el sonido es el centro, más que cualquier otro elemento de la obra” (Higgins, 2004: 27), y propone en retrospectiva una organización por grupos diferente, más matizada y diferenciada en cuanto a estrategias y recursos, que no se centra tanto en las condiciones de reproducción tecnológica como hiciera la clasificación de Chopin: el primer grupo, según Higgins, comprende las obras escritas en un lenguaje inexistente; el segundo las obras en las que hay un intercambio entre la disposición de las palabras y una mezcla de elementos semánticamente significativos y elementos carentes de significado; en un tercer grupo están los poemas fáticos que son aquellos

---

<sup>29</sup> Las dimensiones acústicas de estas creaciones comenzaron a ser así sus propias puestas en escena, que en ocasiones se incluyeron en diversos contextos expositivos o de publicación. Asimismo, las tecnologías de inscripción sonora permitieron a los poetas crear representaciones ex profeso para los estudios de grabación.

que generan nuevos significados por medio de la entonación; el cuarto grupo corresponde a los poemas sin textos escritos; el quinto grupo corresponde a poemas sonoros con notación. Sin embargo tal como lo vimos con los intentos de clasificación de la obra general de Seuphor, tampoco en el ámbito exclusivamente sonoro los límites parecen lo bastante claros como para situar su producción poética sonora. No obstante, tanto la visión de Chopin como la de Higgins sirven para argumentar en qué medida se sitúa Seuphor frente a los ejercicios de exploración sonora de sus coetáneos, evidenciando que, aunque todos compartieron en mayor o menor medida ese plano de la expresión, no todos buscaban lo mismo.

El recorrido general por las intenciones de poesía expandida de Seuphor, tanto en el plano visual como en el sonoro, dejan claro que estamos ante creaciones que hacen de la poesía un género combinatorio. El norteamericano Dick Higgins se refiere en particular a la poesía sonora del modo siguiente:

La poesía sonora es una forma *intermedial* “paralela a la poesía visual”. Como es notorio, en cuanto que la poesía visual se coloca entre la poesía y las artes visuales, la poesía sonora se sitúa entre poesía y música, y es exactamente el elemento acústico el que determinará su valor estético y formal (1990).

Es curioso que Higgins hable de un paralelismo divisorio entre la poesía sonora y la visual; cuando, como lo veremos en las páginas siguientes, él mismo propone un diagrama para agrupar un conjunto de ciertas poéticas en círculos cuyos perímetros no sólo se tocan sino que se fusionan. Es justo ese carácter combinatorio y mutable de la obra de Seuphor el que queremos explorar aquí, no desde lugares paralelos sino de modo transversal. Es por ello que antes de

pasar al análisis concreto de las obras seuphorianas conviene dedicar la última parte de este primer capítulo a las ideas de intermedialidad y transmedialidad.

### 1.3. LAS POÉTICAS EXTENDIDAS ABORDADAS COMO EXPRESIONES INTER Y TRANSMEDIALES, UNA REFLEXIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA

Como ya se ha anunciado más arriba, el enfoque en esta tesis será en algunos ejemplos de la música verbal de Seuphor que ponen en cuestión las fronteras arbitrarias que separan a la poesía de las prácticas visuales y las sonoras. El énfasis en lo visual y/o lo sonoro manifiesta el interés por ampliar las posibilidades del texto desde dentro de sí y hacia afuera. Con los ejemplos aquí abordados se pretende ubicar los procesos y los resultados de la combinación de los distintos lenguajes artísticos en textos de *La Vocation des Mots* y a partir de ellos. Lo anterior a la luz de los conceptos de intermedialidad y transmedialidad como fenómenos y como herramientas metodológicas de la literatura comparada entre artes que permiten aproximarse a las poéticas extendidas en tanto fenómenos dinámicos de creación, distribución y percepción.

Ya se ha hecho referencia a la diversidad de soportes en los que es posible encontrar la obra poética de Seuphor y sus contemporáneos: poemarios en editoriales artesanales, antologías en

formatos no tradicionales, lienzos e incluso las artes escénicas. El artista y teórico estadounidense Dick Higgins emplea el término de “medio” en tanto vehículo de la expresión artística –el sonido, el lenguaje verbal, la imagen– y argumenta que cada vez más los artistas en todo el mundo han transformado sus medios de expresión hasta romper sus fronteras, al grado que es posible encontrar por ejemplo obras cuya esencia es al igual musical y poética, y donde un poema puede ser tanto vocal como visual (Higgins, 2001: 52). Es bajo esa definición que entenderemos dicho término, el cual nos permite identificar como objetos literarios las realizaciones en distintos soportes que una misma poética puede ofrecer.

En su texto “Literary Intermediality: An Introduction”, Maddalena Pennacchia, más allá de discutir la definición de lo literario, ubica y define el uso del término “intermedialidad” dentro de la práctica de la literatura comparada. Refiere que el término ha proliferado desde 1997 en algunos grupos académicos como el Centre de Recherche sur l'Intermedialité en la Universidad de Montreal y el Center for Philosophy and Arts de la Universidad de Rotterdam. Para establecer un puente entre lo que Higgins entiende como medio vale la pena recuperar la consideración de la investigadora cuando propone que la intermedialidad sucede cuando “el trabajo literario está en tránsito, [...] se traslada continuamente de un medio a otro adquiriendo una pluralidad de identidades, generadas como huella del movimiento en sí mismo” (10). Justo como apuntábamos al presentar el campo de las poéticas extendidas, añade que “la idea de movimiento intermedial se debe concebir como una expansión”(10). Para Pennacchia, la intermedialidad literaria es una dinámica compartida entre mensajes literarios que se difunden en distintos medios.

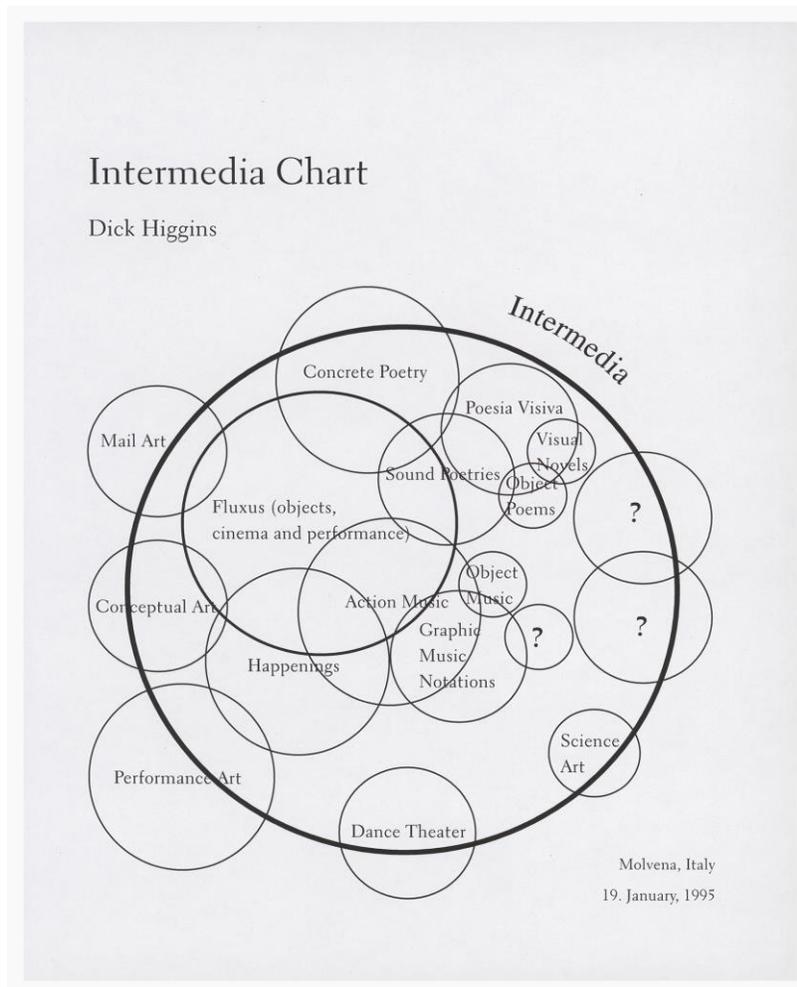
En el mismo orden de ideas, “Intermedia” es un concepto al que se refiere Dick Higgins en un artículo que lleva ese nombre y que fue publicado en dos entregas: la primera fue escrita en 1965

y la segunda en 1981. En él sugiere que el fenómeno intermedia es un fenómeno de las artes que da como resultado obras con múltiples identidades simultáneas. Sugiere el artista norteamericano, que perteneció al movimiento Fluxus, que dicho fenómeno “es más o menos universal en todas las finas artes, dado que la continuidad más que la categorización es el sello de nuestra nueva mentalidad” (Higgins, 2001: 50)<sup>30</sup>. Vemos entonces que estos términos pueden usarse en la disciplina literaria como una etiqueta para designar aquellos objetos artísticos que hacen uso de elementos y técnicas de más de un código.

En su “Statement on Intermedia” de 1966, Higgins también propone el enfoque intermedial como una dialéctica entre medios para aproximarse a obras que presentan entrecruces de códigos de disciplinas, a modo de reacción ante la perspectiva esencialmente mecánica de la separación de las artes y ante la problemática de fijar taxonomías que se vuelven rápidamente obsoletas además de poco reveladoras. El autor prepara el siguiente diagrama de Venn, en el cual representa de modo visual las intersecciones entre los quehaceres artísticos, en particular aquellos que se consideran nacidos en las vanguardias: poesía concreta, poesía visual, objetos poema, fluxus y música-acción.

---

<sup>30</sup> “[it] is more or less universal throughout the fine arts, since continuity rather than categorization is the hallmark of our new mentality”



Dick Higgins, Intermedia chart, 1995.

No obstante las consideraciones que se desprenden de esta gráfica ilustrativa, y a pesar de que este tipo de relaciones se había venido dando de forma muy marcada desde las vanguardias artísticas europeas, en el plano de la crítica hubo un advenimiento tardío de marcos teóricos que permitieran analizar, más allá de la mera descripción, talentos polifacéticos y fenómenos de interrelación de códigos que, como ya hemos mencionado, proliferaron desde principios del siglo XX pero que aún hoy permanecen bajo el velo de categorías vagas y marginales como lo *experimental*. Pero como señala Susana González Aktories:

Si se asume la propuesta de Dick Higgins de ubicar a la poesía sonora en el campo de los

llamados “intermedia”, se podrá reconocer la enorme riqueza semiótica que alberga esta concepción poética “anfibia” que, sin alterar su esencia, puede ser experimentada ya sea como objeto plástico, objeto musical u objeto poético, o como la combinación de varios de éstos, dependiendo de la intención e identidad de su creador, de la destreza (en su caso) del mediador o intérprete, del contexto en el que uno se expone a estas obras, y de la competencia que se tiene para leerlas, verlas o escucharlas (González Aktories, 386).

Por su parte el especialista en Interart Studies Claus Clüver, propone en su artículo “Intermediality and Interart Studies” que el término intermedia es un campo de estudio de los medios (radio, cine, televisión, video y medios impresos) y sus interrelaciones con otras artes (19). Sin duda, el énfasis se encuentra en el enfoque de las interrelaciones; para él la intermedialidad no sólo consiste en ubicar o etiquetar objetos con rasgos intermediales sino en identificar cómo y qué relaciones se establecen entre los medios y sus distintos contextos disciplinares. Además de realizar un mapeo histórico y geográfico de este campo de estudio, Clüver ubica el estudio académico dedicado a las interrelaciones de las artes a partir de la segunda mitad del siglo XX con un posible corpus de acción que se remonta a las poéticas vanguardistas (21). Clüver sugiere que para identificar las relaciones existentes en textos que están constituidos por dos o más sistemas de signos no es posible separar el aspecto visual, musical, verbal, cinético o performativo de sus signos, concebidos como textos intersemióticos. En respuesta propone el siguiente esquema<sup>31</sup> de siete relaciones entre imagen y texto:

---

<sup>31</sup> La traducción del esquema es propia.

Esquema de relación palabra-imagen	Relación transmedial	Discurso transmedial	Discurso mixto	Discurso intermedial (sincrónico)
Separabilidad	+	+	+	-
Coherencia	+	+	-	-
Politextualidad	+	-	-	-
Producción simultánea	-	-	+	+
Recepción simultánea	-	+	+	+
Proceso	transposición	yuxtaposición	combinación	unión/fusión
Relación esquematizada txt-img	txt > mg img > txt	img   txt	img + txt	i t m e x g t e
Ejemplos	écfrasis art criticism fotonovela	emblema libro ilustrado pintura & título	poster cómic timbre postal	tipografía caligrama poesía concreta

Los ejemplos que abordaremos en esta tesis oscilan en los extremos de la relación transmedial y el discurso intermedial. Al hablar de relaciones transmediales nos referiremos a lo que Clüver identifica como transposición intersemiótica. En el campo de la transmedialidad predomina el enfoque para estudiar las diferentes manifestaciones de una sola narrativa en diversos medios; no obstante en esta tesis deberá entenderse en términos de Clüver como desplazamiento de una misma obra de un medio a otro, en el caso específico de Seuphor en el tránsito del papel al escenario o a la cinta. Como también lo indica Clüver “el cómo nos aproximemos a los aspectos intermediales de un texto (o incluso de un género) dependen del contexto y la objetividad del estudio”. En este caso, se trata de mostrar de qué manera los distintos soportes que Seuphor encontró para explorar su poética de música verbal dan muestra de que dicha poética es un discurso intermedial.

Dichos términos ayudan a sostener que aun aquellas expresiones artísticas que parecen indefinibles por estar ubicadas fuera de los márgenes genéricos y que desafían las taxonomías

literarias fijas para concentrarse en un constante devenir pueden encontrar una manera de valorarse cerca de otros discursos que desde lo literario integran otros códigos. Estas posibilidades de tránsito están íntimamente relacionadas con el desarrollo de herramientas tecnológicas. En la literatura el medio más arraigado y privilegiado ha sido el libro como contenedor de mensajes escritos. En el caso de las poéticas expandidas como la poesía visual y la sonora, así como en la música verbal del autor en cuestión, el libro pasa a ser una entre muchas otras posibilidades, en palabras de Pennacchia: “la lógica de la intermedialidad no puede sino concebir al libro como un 'estado' comunicativo, listo para ser abandonado y organizado en algún otro lugar, en otro medio [y] se establece una simbiosis entre ellos” (12). Tal como lo veremos a continuación con las creaciones seuphorianas inscritas en lienzos o en cinta magnética, exhibidas o presentadas en espacios museográficos, académicos y de espectáculo. Se describirá qué es lo que sucede cuando la palabra escrita es un elemento en contacto con otros códigos y deja de ser el único vehículo del discurso literario.

De este modo vemos cómo el enfoque intermedial se encarga de ubicar, explicar e interpretar casos de objetos artísticos que presentan fenómenos de yuxtaposición, tránsito, fusión, y reelaboración en un constante devenir que desde el texto se dirige hacia otros sistemas. Con los poemas de Seuphor, este acercamiento es posible a partir de la diversidad de puestas en página de un mismo poema o bien, de su extensión hacia lo visual y lo sonoro. Con los ejemplos de *Vocation des Mots* veremos qué es lo que sucede cuando la palabra escrita entra en contacto con otros códigos y deja de ser el único vehículo del discurso literario.

Dicho lo anterior, en los siguientes capítulos nos aproximaremos a algunos poemas de Michel Seuphor cuya naturaleza material da cuenta del intercambio y el tránsito entre códigos y

disciplinas que convergen en la poesía sonora. El concepto del texto como una partitura, presente en la música verbal, será el rasgo que nos permitirá articular los desplazamientos y especificidades de cada producción descrita. Cada ejemplo se presenta como una variación, visual o sonora, cuyo punto de partida fue un soporte escrito, esto es, un poema entendido en su sentido más tradicional. A partir de la unicidad de cada producción se identificarán los procedimientos inter y transmediales que tienen lugar cuando se asume que un texto es la precondition de otro objeto. La asunción anterior implica un quiebre importante con la tradición literaria en la que ha prevalecido la idea del texto como la descripción o cristalización de una experiencia. Así, el recorrido propuesto desde el papel a la cinta responde no sólo al interés por estudiar esa parte poco explorada dentro de la amplia producción artística de Michel Seuphor, sino también a la búsqueda de extender el análisis de lo estrictamente literario, de abrir canales de comunicación entre las distintas dimensiones de lo textual.

## 2. LAS EXTENSIONES VISUALES DE LAS OBRAS POÉTICAS DE MICHEL SEUPHOR

### 2.1. EL DESARROLLO DE SEUPHOR COMO ARTISTA PLÁSTICO Y LA INVENCIÓN DE LOS *DESSINS À LACUNES*

*Qu'un écrivain se mette à peindre ou à dessiner,  
cela veut dire sans doute que les mots ne lui suffisent plus,  
qu'il conçoit d'autres joies poétiques que celles du verbe.*

Michel Seuphor

En este apartado se abordarán los ejemplos que revelan que Seuphor era un poeta interesado en

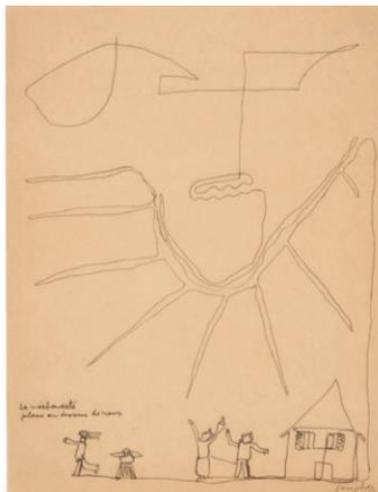
las estrategias de puesta en página como elemento visual-semántico. Se comentarán los dibujos que figuran a lo largo de las páginas de *La Vocation des Mots*, dado que se trata de uno de los compendios poéticos más atractivos e interesantes de Seuphor que incluye también de forma muy particular algunos dibujos así como puestas en página singulares de sus poemas. Además, se contrastarán estas prácticas con las que suscitaron en el plano gráfico algunos de los poemas seuphorianos cuando fueron retomados por pintores, como es el caso de Léopold Survage. Se pretende con ello ahondar en los procesos visuales que operan en la práctica de la poesía de Seuphor para posteriormente ver cómo esta visualidad incide en y contagia a las expresiones sonoras de sus poemas. Pero antes de abordar los poemas específicos, conviene primero situar la trayectoria de Seuphor como artista plástico, a la que se aludió al inicio de esta tesis, y observar cómo fue su transición hacia y desde la poesía.

El contacto, la empatía y la colaboración –a nivel creativo y gestivo– con pintores como Francis Picabia, Vassily Kandinsky, Mikhail Larionov, Jean Arp, Sophie Tauber, Robert Delaunay y sobre todo Piet Mondrian, hicieron de Michel Seuphor una figura clave en la defensa y la consolidación del arte abstracto. Al mismo tiempo ello contribuyó en el desarrollo de su poética visual personal basada en la composición a partir de los elementos plásticos más elementales: la línea, las figuras geométricas y el manejo de los contrastes de color negro y blanco.

Al igual que la literaria, la producción plástica de Seuphor contó con influencias clásicas y vanguardistas. Fue en 1929 cuando empezó a generar su propia obra plástica; como ya se ha dicho, ejerció de forma activa su pluma con escritos de arte, entre los cuales destaca su libro *Greco* de 1931. Recordemos que dicho libro incluye estudios geométricos que realizó entre 1927

y 1928 para complementar su análisis de las composiciones del pintor español, y que fueron estas sus primeras exploraciones de composiciones abstractas basadas en la geometría.

Resulta lógico que haya realizado también varias obras al gouache, en la línea del neoplasticismo, pues desde 1923 mantuvo un vínculo estrecho con Piet Mondrian. Sin embargo, Seuphor abandonó pronto los rigurosos preceptos neoplasticistas para vaciar la tinta en dibujos de un único trazo continuo y sinuoso, entre lo figurativo y lo abstracto: los dibujos unilineares, compuestos con imágenes sencillas que plasman temáticas cotidianas en composiciones naíf, por ejemplo “Le christ tombant à genoux devant la croix” y “La méchanceté plane au-dessus de nous” de 1933.



*Le christ tombant à genoux devant la croix, 1932*      *La méchanceté plane au-dessus de nous, 1933*

(26,4 x 20,5 cm, tinta sobre papel, colección privada) (26,5 x 20,5 cm, tinta sobre papel, colección privada)

En estos dibujos se nota ya una relación particular entre la imagen y el texto manifiesta en los dibujos unilineares acompañados por frases ubicadas en distintos lugares de la página, que no sólo funcionan como título sino que sugieren una narrativa. Estas composiciones recuerdan

por su simpleza y trazo a los dibujos de Francis Picabia incluidos en su libro *Niña nacida sin madre*, terminado en 1918 y que incluye 18 dibujos y 51 poemas. A diferencia de Seuphor, las figuras de Picabia son mucho más orgánicas, uno de los temas predilectos por Picabia fue sin duda la máquina.

La primera exposición de la obra plástica de Michel Seuphor fue organizada por el arquitecto suizo Alberto Sartoris en Lausanne, Suiza, en el año de 1933. Se exhibieron únicamente dibujos unilineares y todo se vendió. En su artículo “Du néoplasticisme aux dessins à lacunes” (“Del neoplasticismo a los *dessins à lacunes*”, el artista y crítico francés Jean Branchet comenta que en 1934 Seuphor abandonó la vida parisina por catorce años, instalándose en el municipio francés de Anduze y dedicándose principalmente a la actividad literaria: escribió varias novelas, poemas y ensayos. Pocos dibujos vieron la luz en esos años, salvo los que realizó para ilustrar la publicación bimestral *La nouvelle campagne*, que redactó y autoeditó de 1934 a 1939, con un interés periodístico “provoqué par la situation internationale dramatique due à la montée des fascismes et à l'approche de la guerre” (Branchet, 152)<sup>32</sup>. Respecto a los textos y los dibujos de Seuphor que aparecieron en *La nouvelle campagne*, Sergio Servellón apunta:

Pour ce bulletin bimestriel, Seuphor fera régulièrement des dessins dont les thèmes essentiels seront religieux et spirituels, ainsi que des paysages. La figuration y alterne avec des dessins symboliques annotés. Dans ces écrits, Seuphor combinera le parcours de sa foi retrouvée avec des considérations sur la vie loin des villes, sur l'expérience mystique de la nature et les grands problèmes mondiaux de son époque. Les illustrations

---

<sup>32</sup> “provocado por la dramática situación internacional debida al ascenso de los fascismos y al advenimiento de la guerra”. El artículo de forma parte de las Actas del Coloquio de Nantes y también está disponible en este sitio: <http://www.jbranchet.fr/galerie%20convergence/SITE%20CONVERGENCE%202003/Convergence%20r%E9duit%20dossier/Convergence/Gdes%20expo/Michel%20Seuphor/pages/neoplasticisme-d.lacunes.htm>

qui y sont insérées au début de l'année 1934 sont dans la ligne de ses œuvres unilinéaires de 1933. Elles deviennent peu à peu plus narratives<sup>33</sup> (Servellón, 264).

Como artista plástico, Seuphor también se dedicó a la fotografía, medio que utilizó para registrar algunos de los eventos y encuentros de los movimientos de los que participó. Ello le sirvió asimismo para ejercitar la mirada con encuadres y perspectivas de escenas urbanas con una fuerte predilección por los techos parisinos, así como retratos de los artistas con los que convivía día a día. Después de la primera exhibición en 1933 su obra plástica se presentó en diversos lugares del mundo. Destacan las retrospectivas en el Centro Pompidou en 1976 y la más reciente, que tuvo lugar del 17 de noviembre 2013 al 9 de marzo 2014 en el Museo FelixArt en Drogenbos. No será sino hasta 1948 y 1949 cuando retome la producción de dibujos unilineares.

En la evolución plástica de Seuphor es posible notar un vaivén entre lo figurativo y lo abstracto. Fue hasta el año de 1951 cuando concibió los *dessins à lacunes*, técnica que consiste en trazar con tinta china una red de líneas horizontales de un extremo a otro del lienzo o del papel y hacer aparecer las formas gracias a los espacios dejados en blanco: las lagunas, de donde emergen figuras geométricas, dibujos, o ambos, y en algunos casos, palabras<sup>34</sup>. Servellón identifica como influencias en el desarrollo de esta técnica al artista plástico francés Edgar Pillet

---

<sup>33</sup> “Para ese boletín bimestral, Seuphor hará regularmente dibujos cuyos temas esenciales serían religiosos y espirituales, al igual que paisajes. Ahí, la figuración alterna con dibujos simbólicos anotados. En sus escritos, Seuphor combinará el trayecto de su fe reencontrada con consideraciones sobre la vida lejos de las ciudades, sobre la experiencia mística de la naturaleza y los grandes problemas mundiales de su época. Las ilustraciones ahí incluidas al inicio de 1934 están en la línea de sus dibujos unilineares de 1933. Poco a poco se vuelven más narrativas.”

<sup>34</sup> La última parte de la curaduría llevaba por título *Langage et image* y en ella se exhibían compendios poéticos, junto con series de *dessins à lacunes* realizados en lienzos. Lo anterior nos habla no sólo de la valoración que su obra plástica goza sobre la literaria, sino de los desplazamientos de la creación poética híbrida desde el libro, un dispositivo de lectura por lo general individual; al museo, institución que en principio busca ser un espacio de difusión artística para un público homogéneo y que igualmente propone modos de leer o de presentar creaciones artísticas.

con sus Ideogrammes y las obras cinéticas del israelí Yaacov Agam (266). Al hablar del salto de los dibujos unilineares a esta otra técnica señala:

Les soi-disant dessins isolés ne sont pas plus longtemps remplis de hachures, mais au contraire dissous dans une mer de lignes parallèles. Dans la simplicité poussée de ses moyens plastiques, Seuphor ne retient que la ligne horizontale et cette ligne représente l'équilibre et l'esprit de suite. C'est de ce parallélisme, très proche du traitement graphique de la mer dans ses dessins unilinéaires, que naissent en 1951 les "dessins à lacunes". Dans ces dessins à la plume dominant des lignes droites horizontales, tracées à main levée à diverses distances l'une de l'autre. Les interruptions dans les lignes parallèles créent des blancs qui semblent se détacher du fond. Des formes purement géométriques alternent avec des figures organiques. Il est clair que, au départ, l'artiste travaille surtout à l'effet de ce renversement: le fond vibre très peu, l'attention se porte sur l'apparition en apesanteur de ce qui naît dans la lacune. Cet arrière-plan va s'enrichir peu à peu. La densité variable du réseau de lignes parallèles que Seuphor appellera 'modulations', provoque des gradations dans l'intensité lumineuse, et des vibrations qui rendent les dessins encore plus vivants (Servellón, 265)<sup>35</sup>.

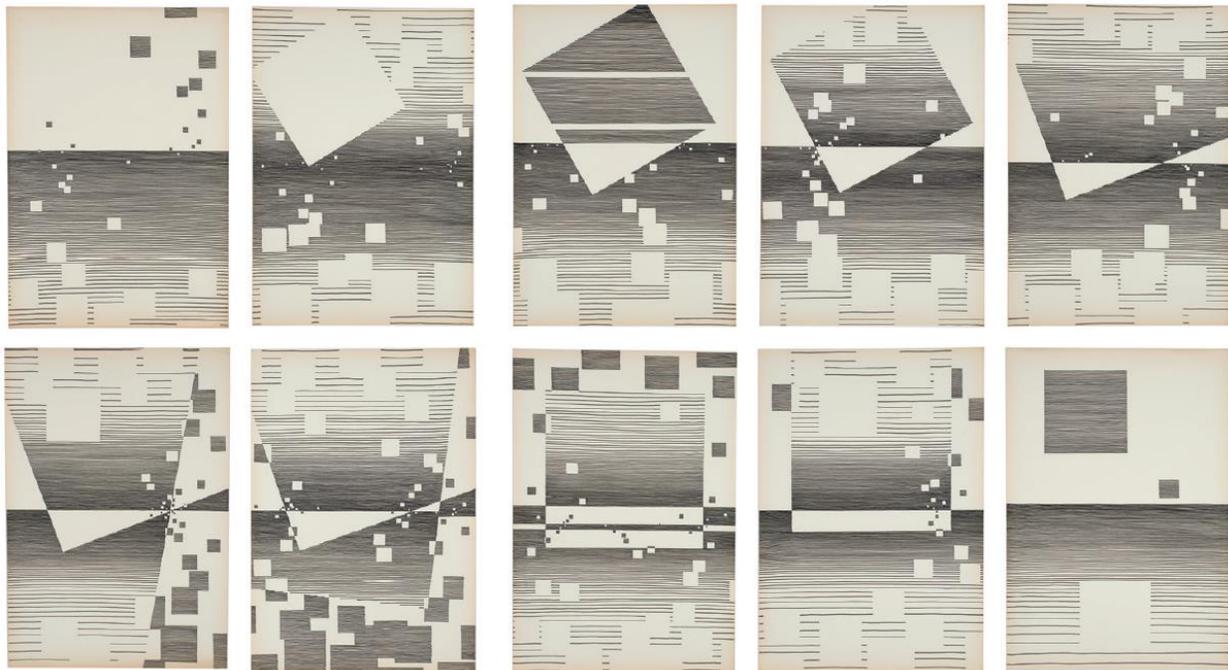
Las temáticas o motivos recurrentes en las composiciones de *dessins à lacunes* son escalas

---

35

“Los llamados dibujos aislados no están por mucho tiempo rellenos de rayones, sino al contrario disueltos en un mar de líneas paralelas. En la simplicidad derivada de sus medios plásticos, Seuphor sólo conserva la línea horizontal y esta línea representa el equilibrio y el espíritu de continuidad. Es de este paralelismo, muy cercano al tratamiento gráfico del mar en sus dibujos unilineares, que nacen en 1951 los “dessins à lacunes”. En esos dibujos hechos con pluma predominan las líneas rectas horizontales, trazadas a mano alzada a diversas distancias la una de la otra. Las interrupciones en las líneas paralelas crean blancos que parecen separarse del fondo. Las formas puramente geométricas alternan con figuras orgánicas. Es claro que, al principio, el artista trabaja sobre todo con el efecto de inversión: el fondo vibra muy poco, la atención se dirige hacia la aparición ingravida de aquello que nace en la laguna. Este plano trasero va a enriquecerse poco a poco. La densidad variable de la red de líneas paralelas que Seuphor llamará “modulaciones”, provoca gradaciones en la intensidad luminosa, y vibraciones que vuelven a los dibujos todavía más vivos”.

de tamaño y gradación de color a través de la separación de las líneas, constelaciones, bastones, figuras ovales y construcciones geométricas. Varios de ellos llevan por título *Tableau-poème*, lo cual refuerza el interés de Seuphor por combinar los sistemas de signos. En sus composiciones es común reconocer fragmentos y versos íntegros de sus poemas, lo cual no sólo propone relaciones de intermedialidad sino también de intertextualidad entre la obra plástica y la literaria. Esta técnica llegó incluso a ser utilizada en las llamadas *artes aplicadas* con impresos en tapices, tapetes y jarrones de cerámica que estuvieron en el mercado.



*Fugue en carré croisant*, 1953.  
(54 x 37,5 cm, tinta sobre papel, colección privada)

Seuphor realizó varias series de *dessins à lacunes*, como la *Fugue en carré croisant* de

1953 en la cual, a partir de la variación de la disposición de los elementos en el plano, se sugiere movimiento. En estas series la proximidad de las líneas genera saturación, lo cual se traduce en ilegibilidad contrastada con el espacio vacío, en tanto espacio en blanco, “laguna”. Como resultado se genera una estructura en negativo al dibujo y a la imprenta tradicionales en donde los signos se imprimen sobre el blanco del papel. Esta técnica refleja la inquietud por quebrar los paradigmas de representación preestablecidos, a través del juego con los elementos básicos del dibujo y la escritura: líneas y espacios en blanco.

Como sucede en cada ramificación de su legado artístico es posible identificar distintas influencias tanto literarias como filosóficas. En el texto “Le passant de l'impasse. Itinéraire poétique de Michel Seuphor” Michel Germain comenta: “[Seuphor] étudie le chinois, le grec, l'hébreu, le sanscrit ou les hieroglyphes, allant jusqu'à associer à ses dessins les graphismes variés que ces langues lui suggèrent” (Germain, 7).<sup>36</sup>

Jeroom Vercruysse en su artículo “Dessiner la sagesse” puso en diálogo esta técnica seuphoriana de dibujo y escritura con el libro de filosofía china *Yi Ching (El libro de las mutaciones)*. Cabe recordar que los 64 hexagramas que conforman este texto, y que por su trazo por momentos interrumpido comparten características con los dibujos de Seuphor, se basan en la combinación de estructuras esenciales; en su presentación a la edición en español del *Yi King* Raymond de Becker señala que: “cada hexagrama está constituido por dos trigramas que poseen una existencia autónoma [h]ay ocho trigramas, y son ellos los que, mediante combinaciones

---

<sup>36</sup> Escrito por Michel Germain en el periódico “marché des lettres”, una publicación con motivo de la sexta feria de editoriales de poesía “marché de la poésie” llevada a cabo del 23 al 26 de junio de 1988 en la Place Saint-Sulpice de la capital francesa, Lo cual deja ver los círculos pequeños o espacios con contenido bien curado. Vale la pena mencionar que Michel Germain realizó la tesis “Michel Seuphor romancier: étude de l'œuvre romanesque de Michel Seuphor de 1935 a 1948”, un trabajo que sostuvo en 1991 dentro del de doctorado en literatura francesa de la Universidad de Nantes y bajo la dirección del profesor e investigador Daniel Briole, su trabajo concierne las cinco novelas escritas entre 1934 y 1948 en Anduze.

diversas constituyen los hexagramas” (20-21)<sup>37</sup>.

De este modo, la estructura primaria de los hexagramas pudo ser para Seuphor otra fuente para la composición de los *dessins à lacunes*. Cada hexagrama se acompaña de una descripción críptica, similar a una parábola, como también es el caso de algunas composiciones de Seuphor. El autor incluso realizó una traducción visual de este texto, ejercicio creativo que dio lugar a dos exposiciones y una publicación titulada *Les Yi-King vus par Michel Seuphor* a cargo de la Galerie Gloria Mathys en 1986<sup>38</sup>. Vercruyse no es el único en señalar la influencia oriental en Seuphor, el mismo autor ofrece pistas de sus variadas influencias a lo largo de su obra, entre las orientales podemos mencionar a Lao-Tsé y el Tao, Seng T'san – un poeta del siglo VII a quien tradujo– y el filósofo chino del siglo IV Tchouang-Tzeu, basta citar el poema en prosa “l'homme achevé” que apareció en 1989 en el compilado *Ambulando*:

Tu as lu tous les livres et tu sais maintenant que ce qu'ils t'ont appris tu l'avais en toi déjà.  
Mais sans les livres tu ne l'aurais pas su. Le chemin est trop long, beaucoup trop long.  
Honore donc tes révélateurs. Ils t'ont émancipé, ils t'ont donné un domaine tout à toi,  
chacun t'apportant un massif, une pelousse, une fleur de ton jardin, enfin ce qu'ils avaient  
eux-mêmes découvert. Aucun d'eux n'a fait le chemin tout seul, aucun d'eux n'a tout dit.  
Et tu portes en toi des secrets qui sont encore à dire, si tu arrives à les déchiffrer. Il faut

---

<sup>37</sup> Además se detalla que cada trigrama tiene un simbolismo familiar de los modos fundamentales de comportamiento, que proyectados en el orden social y cósmico, o asociados con sus análogos en la sociedad y en el universo, sirven de núcleos constitutivos de todas las experiencias posibles. Los trigramas se reducen ellos mismos a la combinación de dos formas primarias: yin y yang, el yin es representado a través de una línea discontinua, interrumpida en el medio, mientras que el yang es la línea continua. Estos dos símbolos equivalen a lo masculino y lo femenino, lo positivo y lo negativo, lo claro y lo oscuro, lo cálido y lo húmedo. Representan la presencia de la dualidad en donde cada cosa contiene el germen de su contrario, detrás de la apariencia de las oposiciones, o mejor dicho, en su interior, se encuentra lo que las condiciona y constituye (23-33).

<sup>38</sup> Un ejemplar de esta publicación se exhibió como parte de la exposición *Michel Seuphor* en el museo FelixArt de Drogenbos, Bélgica. El ejemplar pertenece a la colección del museo-biblioteca Erfgoedbiblioteek Hendrik Conscience ubicado en Amberes.

plusieurs hommes pour faire un homme complet. En mettant bout à bout Sènèque, Érasme et saint Francois tu peux être un homme achevé. Je fais un homme de Tchouang-Tzeu avec Gracian et La Fontaine. Mais combien en faut-il d'humains pour faire un de ceux-là? (en Luengo, 122)<sup>39</sup>.

En esta misma línea, Elisa Luengo estima respecto del devenir de Seuphor que “su rumbo será el humanismo de la filosofía oriental taoísta e hinduista, una filosofía que le adentra en lo esencial y lo universal” (Luengo, 15-16). Además refiere la siguiente anécdota:

Cuando Seuphor vendió su biblioteca para fundar la revista *Het Overzicht*, la más emblemática y la más internacional de todas las revistas que fundó, solo salvó *La Ética* de Spinoza, la obra de Blaise Pascal, un Larousse, los ensayos del filósofo americano Emerson y *De Geest van China* de Henri Borel (Luengo, 15).

Aunque Seuphor no menciona propiamente los símbolos chinos de otro tiempo como el ying y el yang, sí recurre a diversos pares de oposiciones para representar esa dualidad en tensión que invita a quien asume el camino espiritual taoísta a buscar el equilibrio entre las dos partes. Basta mencionar el círculo y el cuadrado, la horizontal y la vertical, la regla y el juego, el negro y el blanco, etc. Volviendo a las composiciones de *dessins á lacunes*, en ellos el blanco aunque puede entenderse o verse en primera instancia como vacío, hace presencia a través de las figuras que genera la ausencia del trazo, en contraste con las líneas que saturan el espacio.

---

<sup>39</sup> “Has leído todos los libros y ahora sabes que lo que te han enseñado lo tenías en ti ya. Pero sin los libros no lo habrías sabido. El camino es demasiado largo, larguísimo. Honra pues a tus reveladores. Ellos te han emancipado, te han dado un reino solo para ti, cada uno te ha dado un macizo, un césped, una flor de tu jardín, en fin lo que ellos mismos habían descubierto. Ninguno de ellos ha hecho el camino solo, ninguno de ellos lo ha dicho todo. Y llevas en ti secretos que están aún por decir, si llegas a descifrarlos. Hacen falta varios hombres para hacer un hombre completo. Poniendo a Séneca, Erasmo y san Francisco uno a continuación del otro puedes ser un hombre realizado. Hago un hombre con Chuang-Tsé, Gracián y La Fontaine. ¿Pero cuántos humanos se necesitan para hacer uno de estos? (en Luengo, 123).

Podría hablarse de un adentro y un afuera, de un juego de fondo y forma en esa alternancia de líneas trazadas y líneas elididas. Las lagunas constituyen las formas, tal como el silencio sirve como elemento estructurante en las composiciones musicales o sonoras. Así, Seuphor propone una inversión de los valores de representación: el blanco se vuelve el elemento significante y la saturación de tinta generada a través de los trazos, su fondo o escenario.

La obra plástica de Seuphor se ha considerado con frecuencia independiente de la literaria, prueba de ello son las tentativas de clasificación expuestas en el capítulo anterior, así como el enfoque en su figura como artista plástico si recordamos la retrospectiva del Museo Felix de Boeck. Sin embargo es posible encontrar vasos comunicantes entre ambas prácticas y estudiarlas a la luz de la intermedialidad, en el caso de obras en las que convergen elementos tanto visuales como lingüísticos; o bien a la luz de la transmedialidad, cuando un texto funciona como detonador de obras plásticas y permite realizar dos subgrupos interconectados dentro de las composiciones de *dessins à lacunes*: dibujos y poemas en las que “la forma poética hace sentido a través de la fusión de medios visuales y verbales” (Drucker, 155). O bien picto-poésie como propone Michel Décaudin en su artículo “‘Tableaux-poèmes’ et ‘picto-poésie’ chez Michel Seuphor”<sup>40</sup>.

En la siguiente parte se expone brevemente la producción literaria de Seuphor en diálogo con la plástica, con énfasis en algunas composiciones clave consideradas aquí como iconotextuales<sup>41</sup>, es decir composiciones complejas en las que lo visual no se puede separar de lo

---

<sup>40</sup> Michel Décaudin, « Lire et/ou voir Seuphor », *Textyles* [En ligne], 17-18 | 2000, mis en ligne le 18 juin 2012, consulté le 07 février 2016. URL : <http://textyles.revues.org/1315> y Daniel Briole, « Tableaux-poèmes et picto-poésie chez Michel Seuphor », dans *Mélusine*, n°XII (*Lisible-visible*), 1991, pp. 71-83.

<sup>41</sup> Al respecto se pueden consultar los textos de María Andrea Giovine, Luz Aurora Pimental y Peter Wagner incluidos en la bibliografía.

verbal. Las obras fueron elegidas ya que permiten explorar los encuentros y los tránsitos entre las disciplinas, así como la diversidad de realizaciones a partir de un texto inicial. Valga entonces abordar el caso concreto del libro *La Vocation des Mots*, en donde hacen presencia estas imágenes a la par que sus textos poéticos.

## 2.2. EXPLORACIONES DE PUESTA EN PÁGINA A PARTIR DE *LA VOCATION DES MOTS*

Como se verá a lo largo de las siguientes páginas, el compendio poético *La Vocation des Mots* fue seleccionado para articular esta tesis porque ofrece obras que, desde lo literario, extienden sus límites e integran otros lenguajes. Para entender el valor que en él tienen la puesta en página y los *dessins á lacunes*, hay que comentar primero cómo fue que se creó este compendio que cuenta con dos ediciones. Fue publicado por primera vez por la editorial Hanc en la ciudad suiza de Lausanne en el año de 1966, al respecto Elisa Luengo narra la siguiente anécdota:

Los alumnos de Hansjörg Gisiger –profesor de escultura y amigo de Seuphor– le escuchaban recitar poesías mientras trabajaban en su taller. Un día quedaron tan prendados con los versos de Michel Seuphor que al terminar la clase le dijeron que querían publicarlos en la editorial que habían creado ellos mismos: Hanc (55).

Fue en una edición que contó con mil ciento noventa y ocho ejemplares de los cuales dieciséis estaban reservados a los colaboradores, siete se acompañaban de un dibujo original del autor y el resto estaban numerados. Dicha compilación comprende poemas escritos en 1925, 1926, 1928, 1947, 1948, 1964 y 1965; repartidos en cuatro partes: “Musiques”, “Poèmes anciens”, “Pensifs” y “Lyromanies”. Al inicio de su artículo “Fantaisie et surréalité dans le recueil « La Vocation des Mots »”, Daniel Briolet presenta la estructura del poemario de la siguiente manera:

La Vocation des Mots [...] regroupe cinquante poèmes, dont les trois plus anciens remontent à 1925, tandis que les cinq plus récents ont vu le jour en 1964, un seul étant daté « 1965 ». L'ensemble est divisé en quatre parties quantitativement inégales: la première, intitulée « Musiques », contient quinze poèmes, dont douze composés de 1961 à 1965, et trois en 1947, 1948 et 1958 ; la seconde denommé « Poèmes anciens » onze textes dont huit proviennent du recueil *Lecture élémentaire*, publié en 1928, un de *Diaphragme intérieur et un drapeau*, qui date de 1926, un du numéro 3 de *Cercle et Carré* (1930), et un du numéro du *Journal des poètes* de 1932. La troisième partie, annoncée par le titre « Pensifs », est de loin la plus abondante, puisque l'on y trouve dix-neuf poèmes qui, mis à part « Berceuse et fugue », écrit en 1947, appartiennent aux années 1957-1964. Dans la quatrième, enfin, « Lyromanies », cohabitent cinq poèmes en prose parfois entrecoupés de brèves séquences versifiées, et succesivement datés « octobre 1963 », « novembre 1963 », « septembre 1964 », « novembre 1964)<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> “La Vocation des Mots [...] reagrupa cincuenta poemas, de los cuales los tres más antiguos se remontan a 1925, mientras que los más recientes salieron a la luz en 1964, uno solo está fechado « 1965 ». El conjunto está dividido en cuatro partes cuantitativamente desiguales : la primera, titulada « Músicas », contiene quince poemas, de los cuales doce se compusieron entre 1961 a 1965, y tres en 1947, 1948 y 1958; la segunda llamada « Poemas antiguos » con once textos de los cuales ocho provienen del poemario *Lecture élémentaire* (Lectura elemental),

En 1990, *La Vocation des Mots* se reeditó e imprimió en la ya mencionada editorial artesanal Rougerie. Dicha edición corresponde al cuarto tomo de la colección de “Poesía Completa”; se imprimieron 1,100 ejemplares y 50 numerados con un grabado original. A diferencia de la edición de Hanc, en la de Rougerie los poemas no aparecen fechados y sólo se incluyen treinta y nueve poemas repartidos en tres partes: “Musiques”, con diecisiete poemas; “Pensifs”, con dieciséis y “Lyromanies”, con seis poemas en prosa.

En la edición de Hanc, la sección de “Poèmes anciens” cuenta con once poemas escritos entre 1925 y 1931. La ausencia de dicho apartado en la edición de Rougerie debió ser una decisión editorial, puesto que buena parte de los poemas incluidos en dicha sección (de la edición de Hanc) se incluyeron en el volumen de *Lecture élémentaire*. Debemos suponer que al ser objeto de una edición de obras completas por parte de Rougerie resultó innecesaria la repetición. El hecho de que los poemas de esta compilación pertenezcan a diversos periodos del poeta resulta interesante, debido a que ofrece una buena síntesis de sus exploraciones poéticas. Asimismo el título del primer apartado, “Musiques”, ofrece una pista de los efectos sonoros que Seuphor buscaba imprimir en su escritura poética.

En ambas ediciones el epígrafe que inaugura el libro es una cita del filósofo alemán Friedrich Schiller: “L'homme ne joue que lorsqu'il est homme dans le plein sens du mot, et il

---

publicado en 1938, uno de *Diaphragme intérieur et un drapeau* (Diafragma interior y una bandera), que data de 1926, uno del número 3 de *Cercle et Carré* (Círculo y Cuadrado) [1930], y uno del número del *Journal des poètes* [Periódico de poetas] de 1932. La tercera parte, anunciada con el título « Pensifs » [Pensamientos], es sin duda la más abundante, ya que ahí encontramos diecinueve poemas que, sin contar « Berceuse et fugue », escrito en 1947, [Lyromanías], cohabitan cinco poemas en prosa a veces entrecortados por breves secuencias versificadas, y fechadas sucesivamente « octubre 1963 », « noviembre 1963 », « septiembre 1964 », « noviembre 1964 »”.

n'est pas pleinement homme que lorsqu'il joue"<sup>43</sup>, la cual ofrece una primera pista de la intención de Seuphor: el juego con las palabras como un acto creativo y humano. Sabemos que Seuphor valoraba el juego como parte del proceso de creación, al igual que sus amigos dadaístas y sus no tan amigos los surrealistas. A diferencia de ambos, su concepción de juego no se basaba en la irracionalidad, sino en la búsqueda consciente de nuevas formas a partir de las reglas anteriores, como ya se ha referido a través de lo señalado antes. En su manifiesto *La règle et le jeu* (La regla y el juego) Seuphor precisamente hace referencia a Schiller y el juego cuando en el inciso nueve habla de sus *27 Cartas sobre la educación estética del hombre* diciendo que contienen “las observaciones más sorprendentes sobre la significación del juego” (Seuphor: 2001, 20). Se trata de una referencia que deja ver la dimensión ética que buscaba integrar a su quehacer estético, además de señalar una vez más la vastedad de referencias e influencias presentes en su obra.

En el inciso siete de su manifiesto, Seuphor afirma de forma determinante: “Je me moque des règles, dit le poète; je me joue toutes les disciplines du monde, dit l'artiste en quête d'expressions inédites. Et ce faisant ils créent la règle nouvelle qui, bientôt, apparaîtra comme une sœur jumelle de l'ancienne” (Seuphor: 2001, 20)<sup>44</sup>. Además de poner de manifiesto el ímpetu renovador, en la cita se ironiza el inevitable devenir de la innovación en regla, los procesos mediante los cuales al quebrar una frontera se establece otra, vecina a la anterior.<sup>45</sup>

Con estas reglas –o falta de ellas– en mente volvamos a *La Vocation des Mots* para explicar

---

<sup>43</sup> La cita al parecer es tomada de la carta no. 15 de las 27 cartas que integran la publicación de *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (Cartas sobre la educación estética del hombre) de Schiller, 1795.

<sup>44</sup> “Yo me burlo de las reglas, dice el poeta; yo me juego todas las disciplinas del mundo, dice el artista en busca de expresiones inéditas. Al hacerlo, crean la regla nueva que pronto aparecerá como una hermana gemela de la anterior”

<sup>45</sup> En la práctica, como ya se ha visto, dichos quiebres son palpables a través de las diversas facetas que esta figura multifacética desarrolló a lo largo de su vida y sobre todo con la integración de elementos provenientes de diversas disciplinas, la cual dio lugar a objetos estéticos híbridos.

cómo a lo largo de sus páginas se distribuyen los siete *dessins à lacunes* sin ningún tipo de referencia (ficha técnica o título). Incluso las páginas en donde se encuentran no están numeradas, lo cual puede responder a la intención de no intervenir el espacio del dibujo con ningún otro signo ajeno a los dibujos y así hacerlos protagonistas exclusivos de la página. Sin embargo, al hojear el libro, pasar las páginas su presencia silenciosa genera en el lector preguntas como: ¿cuál es el motivo de su presencia?, ¿es meramente accesorio y decorativo o existe alguna relación entre los textos y los dibujos?, ¿cómo y qué se comunican?, ¿qué relación(es) presentan entre sí? Una respuesta está en el diálogo que establecen a partir de su materialidad: ambos se componen de la misma materia por el manejo de texturas en blanco y negro, y por su distribución en el espacio/escenario de la página de un modo específico. Otra posible respuesta puede encontrarse en el poema en prosa titulado “De l'interrogation” fechado en noviembre de 1964 e incluido en el apartado “Lyromanies”. El texto se compone de ocho fragmentos de prosa poética desiguales, que se extienden a lo largo de seis páginas. Este texto, publicado en la ciudad italiana de Milán en 1965 “comme texte essentiel du catalogue d'une exposition de Seuphor à la gallerie Lorenzelli”<sup>46</sup> (Hanc, 150), puede interpretarse como un manifiesto metafórico de los *dessins à lacunes*, un conjunto de meditaciones sobre la línea que responde a la presencia silenciosa de los dibujos a lo largo del libro:

Le leurre et le désir qui nous pousse. Le trait et la lacune. Mais le leurre n'est pas seulement puisqu'il est aussi derrière nous, derrière ce qui nous pousse.

Et la lacune où j'aboutis n'est pas un vide inanimé.

Si le trait part c'est que la cible invite. Elle invite parce qu'elle est d'abord dans le regard.

---

<sup>46</sup>

“como texto esencial del catálogo de una exposición de Seuphor en la galería Lorenzelli”

Si le trait part c'est parce que mon oeil est touché par la cible.

Je ne sais pas si le trait atteindra la cible (je ne peux vivre assez) : ce que je sais sûrement c'est que mon oeil est touché. Où va le trait? Que vise-t-il dans la cible si ce n'est mon regard? (Seuphor, 1966: 142-143)<sup>47</sup>.

El primer *dessin à lacunes* aparece en la primera parte del poemario “Musiques” en la página contigua al poema “faïtes”, se trata de una composición que puede sugerir la silueta de tres edificios en una noche estrellada. En el apartado “Poèmes anciens” se incluye otro de los *dessins à lacunes*, luego del poema “erreur brevetée” es una composición en donde claramente se juega con la oposición blanco-negro con una estructura ovoide que presenta gradaciones de saturación. La sección titulada “Pensifs” incluye tres de estos dibujos. Uno de ellos acompaña al poema “nuit sans retouche” en él, el contorno de un círculo sobresale de entre las líneas horizontales centrado en la parte superior de la página, a la derecha del lectoespectador se ubica una figura rectangular cuya superficie resulta del abarrotamiento que provocan las líneas. La particularidad de los otros dos *dessins à lacunes* que figuran en este apartado de *La Vocation des Mots* es que además de figuras geométricas o abstractas, los elementos que se dibujan desde la ausencia de tinta son palabras, versos que acaso dialogan con el poema que los precede en la página anterior. Uno de ellos se encuentra luego del poema “intimes étendues” y el otro, que es el que nos ocupa en el siguiente apartado, es una composición con apenas tres elementos que establecen un diálogo con el poema “crispé alarmé”. Finalmente, en la sección de “Lyromanies”

---

<sup>47</sup> El anzuelo y el deseo que nos empujan. El trazo y la laguna. Pero el anzuelo no es solamente anzuelo puesto que también está detrás de nosotros, detrás de aquello que nos empuja. / Y la laguna donde llego/desemboco no es un vacío inanimado. / Si el trazo inicia es porque el blanco invita. Invita porque está primero en la mirada. Si el trazo inicia es porque mi ojo es tocado por el blanco. / No sé si el trazo dará en el blanco (no puedo vivir suficiente): de lo que estoy seguro es de que mi ojo ha sido tocado. ¿A dónde va el trazo? ¿Qué busca en el blanco si no es mi mirada?

se incluyen dos *dessins á lacunes*, el primero se encuentra después del poema “les vieux amis” y el segundo después de “le rossignol”. Cabe mencionar que en la edición de Rougerie, solamente dos dibujos aparecen en la página contigua de los poemas. En el resto de los casos, se encuentran de forma aislada, separados los poemas por páginas en blanco, lo cual refuerza de alguna manera su presencia como objetos individuales a los textos, lo cual hace menos claro si existe una relación entre ellos.

Al leer este poemario los temas que podemos encontrar son el silencio, la amistad, el universo, las ciudades y el transcurrir del tiempo en el espacio. El sol y el horizonte son ejes temáticos en más de una ocasión y sirven como pretexto para la reflexión en torno al lugar del hombre en una realidad en constante mutación. Todas estas temáticas apuntan hacia las inquietudes más profundas de Seuphor: la experiencia y la representación de la totalidad, así como la adquisición de sabiduría y la búsqueda de la espiritualidad. Su escritura va “de las preocupaciones religiosas o místicas a los poemas musicales y al tema de la sabiduría, la búsqueda de lo absoluto marca la trayectoria seuphoriana” (Luengo, 75). Con un lenguaje simple y claro anota observaciones profundas con respecto al universo y la relación del ser humano con éste.

Si para Seuphor el acto de escribir y dibujar se pueden considerar como un mismo acto, es decir el de trazar líneas en el papel, el acto de leer y observar responde también a una misma voluntad perceptiva. Además, recordemos que una intención de muchos artistas de vanguardia era crear/percibir con y para todos los sentidos. Así, Seuphor planteaba también su poesía interesado en las estrategias de puesta en página como elemento visual-semántico.

Previo a los poemas, en ambas ediciones, se incluye un prólogo de dos páginas y media de

extensión en el que Seuphor expone su concepción del poema. A propósito de la diversidad de fechas, luego del prefacio del poemario, en la primera edición se incluye el siguiente párrafo:

Le plus ancien des poèmes de ce recueil a été écrit en 1925, le plus récent est de 1965. Quarante ans. Ce laps de temps fait que le siècle est concerné autant que moi. Mais il s'agit de l'âme du siècle, de son immobilité. Il semble qu'à travers diverses modalités une certaine permanence s'exprime ici –permanence du ton, de la chaleur, du style– et qui échappe totalement aux contingences du temps. Les générations se succèdent, les guerres passent, l'être est. (Seuphor 1966: 14)<sup>48</sup>

Volviendo a los dibujos integrados en el libro, encontramos ejemplos de *dessins à lacunes* en donde se puede apreciar la integración del dibujo con el texto a modo de ilustración y otras en las que además de figuras, los elementos que surgen del blanco del papel son palabras, poemas o fragmentos dispuestos en la página a través de esta técnica.

### 2.2.1. “CRISPÉ ALARMÉ”

Este poema incluido en el tercer apartado de *La Vocation des Mots* y escrito en el año de 1957 cuenta con catorce versos repartidos en cuatro estrofas desiguales. Su título corresponde a las dos primeras palabras del verso que lo inaugura: los adjetivos “crispé” (crispado) y “alarmé”

---

<sup>48</sup> “El poema más antiguo de este poemario fue escrito en 1925, el más reciente es de 1965. Cuarenta años. Este lapso de tiempo hace que tanto el siglo como yo estemos involucrados. Pero se trata del alma del siglo, de su inmovilidad. Pareciera que a través de diversas modalidades aquí se expresa cierta permanencia – permanencia de todo, del calor, del estilo – y que escapa totalmente a las contingencias del tiempo. Las generaciones se suceden, las guerras pasan, el ser es.”

(alarmado), que desde el primer contacto sugieren un estado de ánimo en tensión. El primer verso presenta entonces un retrato psicológico que evoca además un contexto bélico:

crispé alarmé la larme à l'œil et l'arme à la main  
 tu défends l'entrée d'un tombeau vide un  
 tumulus qui te tutoie un tumulus rusé qui  
 te fait croire que tu es que tu fus que tu seras  
 que tu vaux trois liards et quoi encore (70)<sup>49</sup>

Esta primera estrofa sitúa al lector en una escena íntima y lastimosa, en un umbral que separa la vida de la muerte. Aquel explícito estado de ánimo se complementa con el juego de palabras que le sigue: “la larme à l'œil et l'arme à la main” (la lágrima en el ojo y el arma en la mano). El uso de la segunda persona interpela al lector, lo adentra a una escena frente a una tumba, desde donde la voz poética lo llama y lo cuestiona.

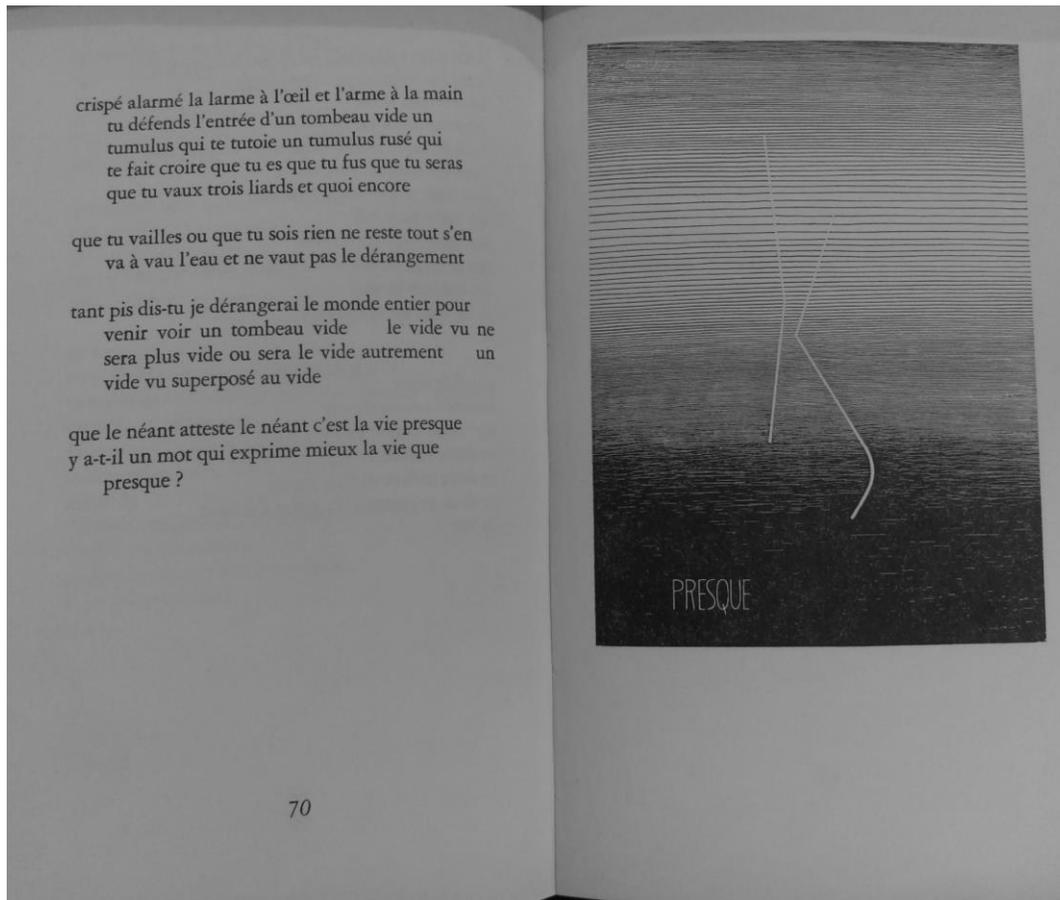
En el poema *Seuphor* tematiza la ausencia, la impermanencia de la vida y la fragilidad del ser, estados que se hacen presentes por medio de la palabra, de su enunciación. Destaca que no hay signos de puntuación ni uso de mayúsculas, salvo al final en la última estrofa que contiene un cuestionamiento sobre la mejor palabra para definir la vida:

que le néant atteste le néant c'est la vie presque  
 y-a-t-il un mot qui exprime mieux la vie que  
 presque? (70)<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> crispado alarmado la lágrima en el ojo y el arma en la mano / tú defiendes la entrada de una tumba vacía un/ túmulo que te tutea un túmulo sagaz que / te hace creer que eres que fuiste que serás / que vales tres céntimos y algo más

En la página contigua se incluye uno de los *dessins à lacunes* incluidos en el compendio. Esta coexistencia de texto e imagen invita al lector a establecer una relación entre ellos, en este caso a participar de una interpretación que implica no sólo la lectura sino la observación en simultáneo o bien, siguiendo un recorrido de lectura-observación en el que luego de leer el poema de izquierda a derecha y de arriba abajo. La composición es simple, al centro las lagunas estructuran dos líneas que juntas podrían sugerir una silueta por el juego entre el ángulo que presenta la de la izquierda en contraste con la de la derecha que tiene una curva. Se nota un juego de oposiciones a partir de la saturación de las líneas que permite dividir al dibujo en dos partes: arriba y abajo, siendo la parte inferior la que presenta mayor saturación. Lo anterior puede sugerir la ilustración de la oposición entre lo terrenal y lo espiritual. La separación de las líneas hacia arriba crea un efecto de apertura espacial, como aquel que se logra en el dibujo de paisajes a través de tonalidades claras. Esta composición parece querer responder a la pregunta con la que concluye el texto que lo precede. Pues, de forma lapidaria, en la parte inferior izquierda del dibujo se puede leer en mayúsculas el adverbio “PRESQUE” (casi) en una tipografía alargada, a modo de respuesta o continuidad de este texto que concluye con la interrogante sobre la palabra más adecuada para referirse al continuo devenir que es la vida.

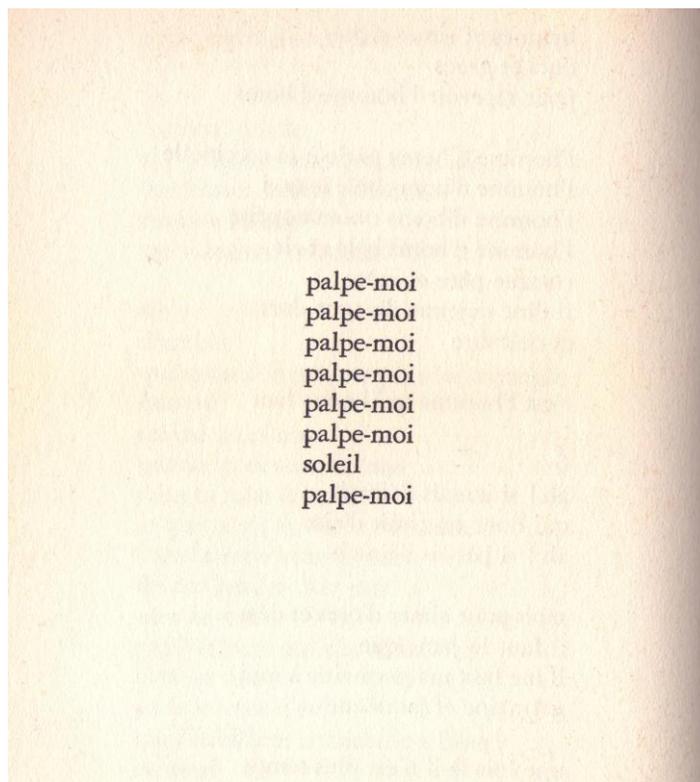


“crispé alarmé” en *La Vocation des mots*, 1966.

### 2.2.2 “PALPE-MOI” DENTRO Y FUERA DE ESTE COMPENDIO

Otro caso particular de relación textovisual es el que ofrece el poema “palpe-moi”, escrito

originalmente en 1948 y que fue retrabajado bajo la técnica de *dessins à lacunes* en 1960. Se trata de un poema que cuenta con apenas ocho versos, de una sola palabra cada uno, en donde la palabra compuesta “palpe-moi” (pálpame) que da título al poema se repite 7 veces y es sólo interrumpida antes de su última repetición por un “soleil” (sol) que figura como el séptimo verso. En el sentido más literal, esta forma imperativa puede interpretarse como un llamado al sol por parte de la voz poética, como una interpelación a ser tocada por sus rayos, por su luz o su calor. Y en un sentido más simbólico como un grito o una invocación a un guía espiritual, aquel que



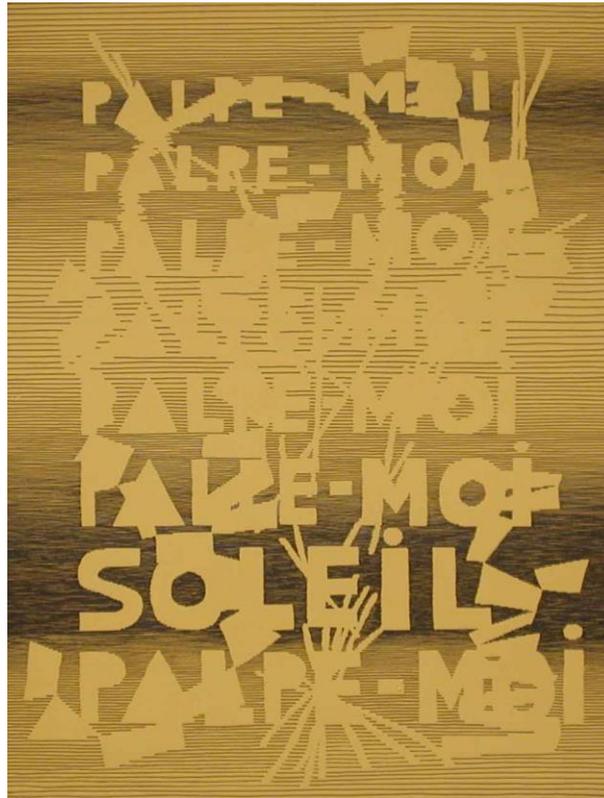
cíclicamente muestra el camino y despeja la noche.

“palpe-moi” en *La Vocation des mots*, 1966.

La disposición de las palabras en la página, sobre todo de la palabra “soleil” en la parte inferior,

justo en el penúltimo verso de la estrofa, hace pensar en una puesta de sol. Por efecto de la repetición se genera un ritmo, un patrón, un pulso monótono, similar al de las líneas en sus dibujos, que se rompe hacia el final con ese cambio de patrón. Cabe además reconocer en esta puesta en página que Seuphor es consciente de los hábitos de lectura que siguen un orden, una regla, de arriba hacia abajo, y es ese orden el que permite también “ver” el efecto paisajístico contenido en esta textura verbal.

El poema cuenta con otra puesta en página realizada con la técnica de *dessins à lacunes* en el año de 1960 y que ha sido expuesta en la galería Denise René de París en 1963, en el Museo de Bellas Artes de Nantes en 1966, en el Museo de Arte Moderno de Varsovia en 1967, en 1971 en el Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, Francia y en 2014 en el Museo Felix Art de Drogenbos en Bélgica. Más allá de lo anecdótico, esta práctica de exhibición de obras iconotextuales en galerías y museos, terrenos que tradicionalmente no son propios de la literatura, pone de manifiesto el carácter extendido de la poética de Seuphor. De manera simultánea, la presencia de esta clase de obras en dichos espacios ofrece circunstancias materiales y metodológicas no convencionales para los lectores e investigadores de la literatura de corte más tradicional. Lo anterior representa una de las problemáticas que se desprenden al abordar una obra como esta desde la disciplina literaria ya que pareciera un objeto de análisis ajeno a la literatura; sin embargo, con el apoyo de categorías y géneros como los que hemos presentado aquí se vuelve posible e incluso necesario considerar estos fenómenos como parte de una práctica literaria.



*Palpe-moi soleil, 1960.*

(65 x 50 cm, tinta sobre papel de color, Indivision Berckelaers)

Por contraste con la versión escrita, en la composición realizada sobre un papel de color amarillo ocre se generan palabras por efecto del vacío de la interrupción de las líneas. La palabra “soleil” adquiere un protagonismo distinto, pues se extiende horizontalmente a la par que los otros versos, ocupando el mismo espacio. Sin embargo, el dibujo presenta otros elementos por los cuales se identifica gráficamente dicho protagonismo: la parte inferior donde aparece es justo la del fondo más oscuro, efecto de la mayor saturación de las líneas horizontales. Visualmente, entre la horizontalidad idéntica de la construcción, el vacío literalmente se abre y pone de relieve al sol, como protagonista de esa estructura minimalista y ese acontecer que por simple no deja de ser menos sensible. Da como resultado una nueva clase de texto intermedia verbal y visual.

2.2.4. “TOUT EN ROULANT LES RR” EN *LA VOCATION DES MOTS* Y SU EXTENSIÓN VISUAL  
 EN LA ANTOLOGÍA *POÉSIE DES MOTS INCONNUS*

Hasta ahora habíamos analizado lo que Seuphor logra en su propio diálogo intermedial entre sus dibujos y sus poemas, a través de la disposición de estos en un libro o en ediciones posteriores, y por medio de las puestas en página. Toca ahora acercarnos a un fenómeno que si bien es de carácter análogo, se presenta como otra variante de extensión dado que es producto de una relectura por parte de otros artistas plásticos. Vemos aquí que el rol disciplinar en estos casos está más definido: Seuphor aporta el poema y ellos la parte gráfica. Cabe señalar que no se trata de una co-creación en sentido estricto, sino quizá de una reapropiación, pues aquí se condiciona que los poemas sean anteriores y se vuelvan el detonador que inspira la parte gráfica. En cambio, en las obras abordadas en el apartado anterior, no siempre queda claro si los poemas fueron lo primero del proceso creativo en Seuphor; o si lo que les dio origen fue la idea gráfica, la puesta en página; o si el proceso fue paralelo y compartido.

Un ejemplo paradigmático de reelaboración gráfica lo ofrece el poema “tout en roulant les rr”, escrito en 1927, y que sólo figura en la primera edición de *La Vocation des Mots*, en el apartado correspondiente a los “Poèmes anciens” (Poemas antiguos)<sup>51</sup>, el cual incluyó textos escritos entre 1925 y 1931. Ya desde el título, el poema sugiere que se tratará de un ejercicio fónico, un juego de palabras, al cual volveremos más adelante en el capítulo dedicado a lo sonoro. Podemos adelantar a ese respecto, y en relación con su puesta en página, que salvo lo

---

<sup>51</sup> Es posible que la denominación de “Poèmes anciens” guarde algún tipo de relación o inspiración con un conjunto de poemas anónimos chinos conocidos como *Diecinueve poemas antiguos*, que datan de la dinastía Han (206 a.C – 220 d.C.), escritos en pentámetros y que versan sobre la separación de los seres amados y la muerte.

que pudiera considerarse la primera estrofa, donde aparece la consonante erre repetida innumerables veces, alternada a veces por vocales u otras consonantes para generar palabras que parecen trabalenguas, el resto del poema se centra en repeticiones de palabras que ni siquiera incluyen ya la “r”.

Hemos elegido para cerrar este segundo capítulo el poema de “tout en roulant les rr” porque cuenta además con una puesta en página alternativa, presente en la antología *Poésie de mots inconnus*, una compilación de 1949 realizada por Ilia Zdanevich, quien decidió agrupar aquí a poetas que compartieron la misma inquietud de escribir con palabras desconocidas (inconnus) o bien con lenguajes inventados en busca de efectos sonoros. Su recopilación incluyó textos vanguardistas fechados de 1910 a 1949, eran pan fresco y estaban incluidos los poetas que más tarde se coronarían como los pioneros de la poesía sonora, visual y concreta. Entre estos poetas podemos mencionar a Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Tristan Tzara y Vicente Huidobro. De acuerdo con Johanna Drucker “Iliazd estaba completamente convencido de que la página es un espacio de performance”(128) y que “el libro es una arena con su propia teatralidad [...] La cualidad visual del trabajo tipográfico se convirtió en un performance por sí mismo, pensado para impactar al ojo a través del efecto expresivo de la página” (139). En este caso particular, ese impacto fue posible ya que su compilador estaba profundamente involucrado con los poetas a nivel editorial y él mismo desarrolló una práctica poética individual en la que la tipografía jugaba un papel central.



*Poésie des mots inconnus, 1949.*

La particularidad de la antología reside en que cada poema está impreso sobre una hoja de papel reciclado, doblado en cuatro partes. Es un libro de veintinueve hojas, de las cuales veintiséis contienen los textos de los poetas ya mencionados, entre otros. Además, cada poema está dispuesto en la página conforme a composiciones elegidas por Iliazd; y está superpuesto o impreso en paralelo con alguna imagen de un pintor o grabador. Los poemas son de: Akinsemoyin, Albert-Birot, Arp Artaud, Audiberti, Ball, Beauduin, Bryen, Dermée, Hausmann, Huidobro, Iliazd, Jolas, Khlébnikov, Krutchonykh, Picasso, Piolavsky, Schwitters, Seuphor, Téréntiev y Tzara. Todos ellos poetas que recurrieron a la invención de palabras para la escritura de sus poemas, en el prefacio a *La Vocation des Mots*, Seuphor señala:

Il serait néfaste que le poème eût peur des mots. Il doit se servir de tous, de plus usés et des plus neufs. Et si la langue la plus proche ne peut, sur le champ, lui donner ce qu'il lui

faut, il doit, sur le champ, inventer une langue nouvelle. Aucune des lois qui régissent la prose n'a cours, sauf le rythme, devenu souverain. (Seuphor, 12)52.

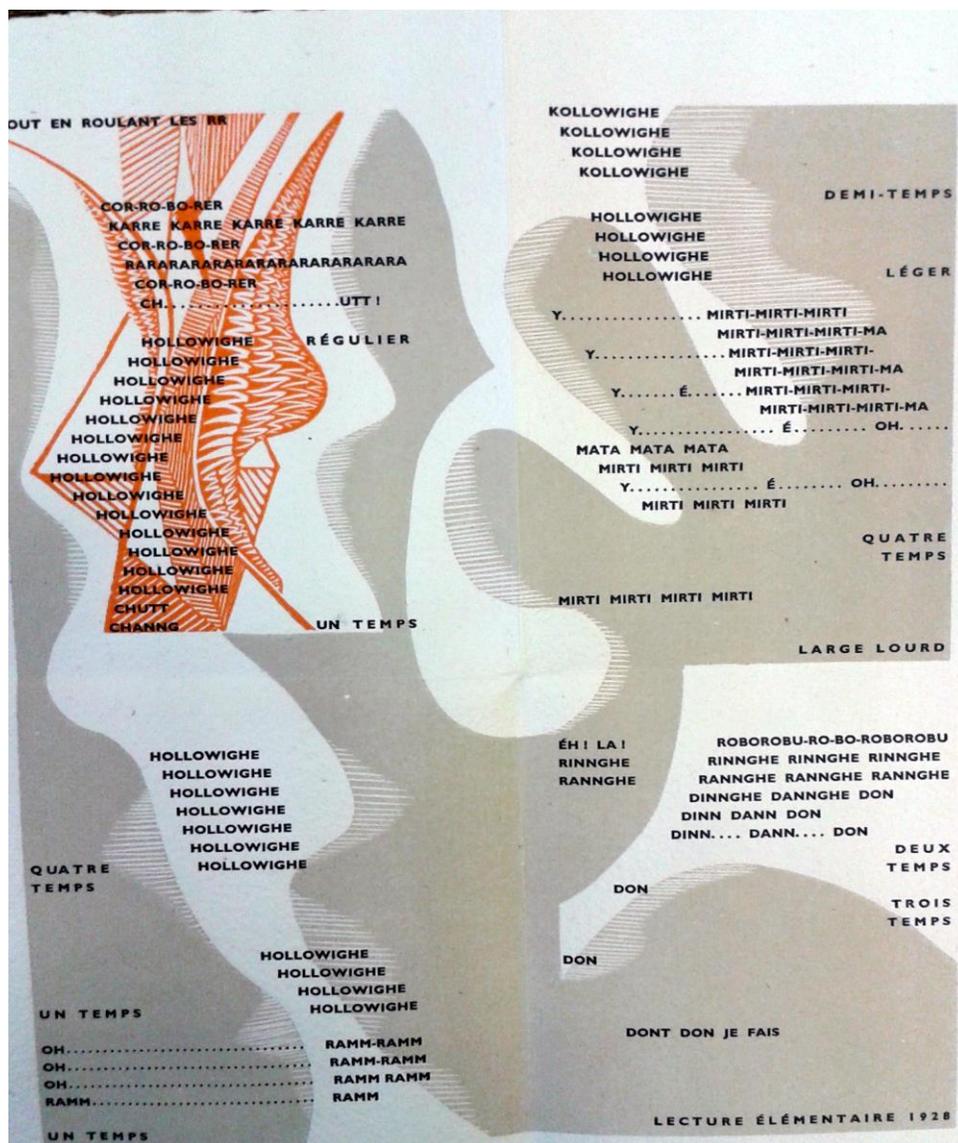
Por su parte, las ilustraciones, tanto figurativas como abstractas, son autoría de Arp, Braque, Chagall, Dominguez, Férat Giacometti, Gleizes, Hausmann, Laurens, Léger, Magnelli, Masson, Matisse, Metzinger, Mirò, Picasso, Survage, Tauber-Arp, Tytgat, Villon, Wols, Ribemont-Dessaignes. Como lo menciona Drucker se trata de “*editorial recastings*” de poemas paradigmáticos dentro del universo vanguardista (148).

Una de la hojas lleva por título “Avis muet au relieur” (“Aviso mudo al encuadernador”) y al desdoblarla aquel que manipule la antología descubre que no contiene nada impreso en su interior, lo cual pone el acento en el formato, la materialidad y la estructura misma de la edición, en la que cada lector debe manipular, meter y sacar de sus solapas las hojas, desdoblarlas, leer/ver y volverlas a doblar, haciendo cada experiencia de lectura una única ocasión de (re)combinación y (re)ordenamiento de los poemas. Además con esta antología podemos ejemplificar muy bien algunas relaciones presentes en la “escritura diagramática” descrita por Drucker: la primera se refiere a que el formato no determina la lectura sino que estructura una posible intervención; la segunda, a que la convención de la lectura de izquierda a derecha permanece en la mayoría de los casos; la tercera, a que pone en cuestión o en evidencia las estrategias organizacionales del libro de poesía tradicional; la cuarta, a que la yuxtaposición de elementos gráficos y tipográficos en el espacio genera distintos valores semánticos.

---

<sup>52</sup> Sería nefasto que el poema tuviese miedo de las palabras. Debe servirse de todas, de las más usadas y las más nuevas. Y si la lengua más cercana no puede darle de inmediato aquello que le hace falta, debe inventar de inmediato una nueva lengua. Ninguna de las leyes que rigen la prosa es vigente, excepto el ritmo, convertido en soberano.

En la antología, el poema “tout en roulant les r” está dispuesto en la página de acuerdo a las figuras del grabado realizado por Léopold Survage (1879-1968), pintor francés de ascendencia rusa, danesa y finlandesa, quien asistió a la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, así como a la escuela-taller del pintor francés Henri Matisse. Su trabajo fue principalmente abstracto, con predominancia de formas curvilíneas controladas por una estructura geométrica. Además, a partir de 1913, emprendió un proyecto cinematográfico a partir de sus obras plásticas denominadas “ritmos coloreados”.



“tout en roulant les rr” en *Poésie des mots inconnus*, 1949.

En esta intervención al poema seuphoriano “tout en roulant les rr” la composición gráfica de Survage funciona como delimitante de los márgenes y las sangrías del texto de Seuphor. Esta estructura pone en juego las relaciones del resto de los elementos, en este caso los versos del poema que se (re)acomodaron en esa composición visual. Vemos que en algunas partes el poema se suma al flujo de la imagen, y otras los versos se salen del mismo, rompiendo así con una idea de diseño que pudiera ser previsible, e insistiendo con ello en su libertad y aleatoriedad, como si

por capricho el poema no respondiera a lo que la voluntad gráfica le dicta. En todo caso los patrones generados por la repetición del nombre inventado “hollowighe” (con sus respectivas variaciones hacia “kollowighe”) presentan una textura que a veces se integra al diseño y otras sólo acompaña y dialoga parcialmente con ese movimiento. Como resultado de este ejercicio transmedial, el poema gana en dinamismo y a la vez combina de forma distinguible el cuerpo del texto de las indicaciones que sirven de instrucción (“un temps”, “demi temps”, “léger”, etc.).

Como se ha querido mostrar hasta aquí, *La Vocation des Mots* es un muestrario de obras híbridas y de poéticas extendidas, ya que incluye textos en los que los límites entre lo verbal, lo visual y lo sonoro fueron quebrados. Al pasar sus páginas el lector puede encontrar versos que se difuminan en imágenes o imágenes que se difuminan en dibujos, versos ininteligibles para los ojos e inteligibles para el oído. Es un libro que puede considerarse al mismo tiempo como contenedor y detonador: alberga textos que sirvieron como punto de partida para otra clase de creaciones tanto visuales como sonoras. Así, las diversas puestas en página de la poesía de Seuphor ejemplifican los múltiples estados por los que puede atravesar el poema como objeto que se dirige a más de un sentido. Finalmente, estas composiciones textuales extienden la práctica poética hacia un intento por la liberación del dominio del texto. El traslado de texto a imagen puede ser ya una pista o modo en que el texto actúa como una partitura. Pasemos ahora a los ejemplos en los que la partitura textual se materializa como sonido.

### 3. LAS EXTENSIONES SONORAS DE LAS OBRAS POÉTICAS DE MICHEL SEUPHOR

*Nada queda sólo su voz  
en un disco que nadie oyó.*

Juana Molina

A lo largo de la tesis se ha insistido en que Michel Seuphor no sólo exploró las posibilidades de la palabra a nivel gráfico y visual, también llevó su juego con el lenguaje tanto a su puesta en escena como al ámbito del registro sonoro, un tránsito entre medios que le permitió dar vida a otra faceta de su poética: la del poema como una partitura destinada a ser encarnada en una voz y a ser por tanto escuchada. Dicha búsqueda quedó plasmada por su autor en el breve prefacio que inaugura *La Vocation des Mots*:

Le poète s'entend, il s'entend chanter. Et il demande qu'on l'entende chanter. Le poème écrit est une notation musicale.

Le mot vient de la voix humaine et il retourne à la voix humaine dans le poème –quel que soit le dédale de la sémantique qu'il ait pu suivre (Seuphor, 1966: 7).<sup>53</sup>

En párrafos breves, Seuphor teoriza de manera clara y sencilla sobre la voz y su representación, al igual que sobre su concepción del poema como una notación musical cuya unidad mínima es la palabra. De esta manera, el poeta anuncia al lector que dentro del poemario encontrará ejemplos de escritura concebida con la voluntad ser materializada en voz, es decir, en sonido:

---

<sup>53</sup> “El poeta se escucha, se escucha cantar. Y pide que lo escuchemos cantar. El poema escrito es una notación musical. La palabra viene de la voz humana y regresa a la voz humana en el poema –sea cual sea el laberinto de la semántica que haya podido seguir”.

como ondas sonoras que viajan a través del aire. Daniel Briolet, por su parte, también califica a *La Vocation des Mots* desde sus intenciones sonoras:

[R]ecueil central à tous égards où sont à la fois brièvement théorisés et abondamment mises en pratique les virtualités sonores de mots parfois composés de sons ou phonèmes empruntés à plusieurs langues différentes, pour le plus grand divertissement du lecteur, confronté à des registres très variés d'humour” (Briolet, 1989:12)<sup>54</sup>.

La concepción que se desprende del poema como una partitura convierte a los textos en una prescripción para su lectura en voz alta, pudiendo pensarse ya sea para una representación en público, o bien a partir de su registro sonoro en un estudio, ambas materialidades como continuidad de ese primer texto, una extensión en el tiempo y el espacio a través de otros mecanismos y soportes. En su libro *La musa aprende a escribir*, el teórico británico Eric Havelock habla de la relación texto-oralidad en los siguientes términos:

El impulso de reflexionar sobre la diferencia entre la palabra hablada y la palabra escrita y la posiblemente compleja relación entre ellas necesita un estímulo. Este estímulo lo proporcionaba un tipo peculiar de experiencia, la provocada por la confrontación con una colisión cultural entre el acto oral y el acto de escribir. En nuestros días esa colisión se ha producido entre el sonido electrónico y la palabra impresa, es decir, entre el escuchar algo y el leer algo (Havelock, 60).

---

<sup>54</sup> “[C]ompendio central en todos los aspectos, en donde están brevemente teorizadas y abundantemente puestas en práctica las virtualidades sonoras de las palabras a veces compuestas de sonidos o de fonemas provenientes de diversas lenguas, para el más grande divertimento del lector, confrontado a registros muy variados de humor.”

Así, en este apartado contrastaremos la experiencia de lectura con la experiencia de escucha a partir de poemas de *La Vocation des Mots* que desde su textualidad impresa dejan ver la intención de ser pronunciados y que incluso cuentan con un registro en soporte sonoro, tal como ocurre con el ya abordado poema “tout en roulant les rr”, cuyo título ya en sí mismo evoca una prescripción, una instrucción para articular su contenido por medio de la voz. Resulta evidente que el efecto de lectura de tales indicaciones no sería el mismo si sólo se toma en un sentido conceptual, es decir, si uno sólo se lo *imagina sonando* cuando realiza una lectura en silencio, pues de ese modo es difícil desentrañar ese particular efecto de sentido. La intención del texto y de sus marcas, ya sea implícitas o explícitas de notación, se cristaliza sobre todo al leerlo en voz alta o al escucharlo desde su materialidad sonora (esto es, leído por alguien más). De ahí que resulte conveniente aventurarse a proponer una lectura desde el ejercicio de la escucha, una tentativa de análisis poco difundida y sin embargo útil y reveladora para pasar de ese *imaginar sonando* a una experiencia lectora distinta propia de las poéticas extendidas. En este último capítulo nos abocaremos a reconocer el valor de lo sonoro en esta poesía.

### 3.1. PRÁCTICAS DE NOTACIÓN COMO ESTRATEGIAS INTER Y TRANSMEDIALES: “TOUT EN ROULANT LES RR” Y “PRENDS TON ENFANT PAR LA MAIN”

En la poesía vanguardista, el poema como partitura fue propuesto y desarrollado no sólo por Seuphor sino también por sus contemporáneos dadaístas y futuristas –de los que ya se comentó en el primer capítulo que parte de su experimentación vocal estaba arraigada en la escritura–, y fue una idea que trascendió más allá del siglo XX, incluso hasta nuestros días. De hecho, la

textualidad como notación se ha explorado desde la crítica como uno de los rasgos característicos de la poesía sonora<sup>55</sup> y además como un fenómeno extendido en disciplinas como la música y las artes visuales, en las que destacan las propuestas del músico estadounidense John Cage, quien exploró la representación visual del sonido por medio del desplazamiento de la partitura musical fuera del pentagrama para dirigirse hacia los elementos gráficos y textuales. Otros miembros del grupo internacional Fluxus (principalmente basado en Nueva York a mediados del siglo XX), al que pertenecieron tanto Cage como el ya citado Dick Higgins, escribieron una gran cantidad de *event scores*, esto es, instrucciones de acciones que fusionaban y desafiaban los límites entre la práctica musical, visual y teatral, algunas incluso con un efecto poético<sup>56</sup>.

De aquí en adelante denominaremos como “textos-partitura” a los escritos cuya base de articulación es el sonido más que la sintaxis lingüística o la semántica. La multiplicidad de formas de los textos-partitura es significativa, ya que cada grupo de artistas o cada poeta desarrolla su propia gramática para escribir textos en donde los sonidos *anotados* crean una estructura fuera de cualquier denotación semántica y cuya composición y transmisión están enfocadas en la vocalización, es decir, en la lectura enunciada o interpretada en voz alta, sea frente a un público o sea para su registro.

Existen diversos tipos de textos-partitura que hay que tomar en cuenta para acercarnos a la obra

---

<sup>55</sup> Así como Seuphor puso de manifiesto su concepción del texto como partitura, el poeta y teórico italiano Arrigo Lora-Totino, enumera en un breve ensayo titulado “Poesía sonora” tres consecuencias de escribir pensando en la sonorización de los textos: la primera es que el texto se convierte en partitura y adquiere así un vínculo estrecho con el arte musical. La segunda consecuencia es la recuperación de los parámetros que la lectura en silencio había confinado al olvido: la entonación, el color y el tono de la voz, la simultaneidad de voces, las ponderaciones relativas, las excitaciones y los silencios, entre otros. Finalmente, el poeta sonoro debe considerar a su público y extender su obra hasta el espectáculo, “hacia una forma que podría definirse como el “teatro de la palabra” con el fin de distinguirlo del teatro tradicional” (Lora-Totino, 152).

<sup>56</sup> Respecto a la idea de plantear el texto como instrucción o guión, cabe recordar en otro sentido también las propuestas del grupo de escritores Oulipo (Ouvrier de littérature potentielle) en el ámbito literario, mientras que en el ámbito plástico se puede mencionar a Marcel Duchamp o Andy Warhol. Al respecto véanse los estudios de Javier Ariza y Belén Gache referidos en la nota 29 de esta tesis.

de Seuphor y que logran su intencionalidad a partir de distintos procedimientos tanto textuales como visuales, por ejemplo mediante el uso de onomatopeyas, con frases dialogadas, o bien por la presencia de didascalias que pueden referir a la entonación o la intensidad que debe adquirir a la voz en el momento de la lectura en voz alta. Una referencia fundamental es sin duda la *Ursonate* (sonata primordial o sonata en sonidos primordiales) de Kurt Schwitters, escrita a lo largo de diez años (entre 1922 y 1932), y que se ha vuelto uno de los ejemplos paradigmáticos de los textos-partitura –que por cierto el primer fragmento fue publicado en una de las revistas editadas por Seuphor, *Les Documents internationaux de l'Esprit nouveau* en 1927<sup>57</sup>-. Según Jaap Blonk, poeta sonoro holandés y destacado intérprete de esta composición:

La *Ursonate* tiene una estructura similar a la de la sonata clásica o sinfonía. Cuenta con cuatro movimientos: Erster Teil, Largo, Scherzo y Presto [...] Schwitters escribió algunas páginas de instrucciones para los intérpretes de la *Ursonate*, principalmente en relación a la pronunciación de las letras; aparte de eso, breves prescripciones a propósito del ritmo, el timbre, la dinámica y el contenido emocional están contenidas a lo largo del texto de la sonata (Blonk, 2009).

---

<sup>57</sup> Seuphor hizo la siguiente anotación a la transcripción de la intervención de Henri Chopin en el Coloquio Internacional de la Universidad de Nantes “Entretiens sur Michel Seuphor (L'Écrivain – L'Artiste – Le poète) a propósito de la *Ursonate* de Schwitters: “Un premier extrait de la *Lautsonate* (« skerzoo aus meiner soonate in urlauten », conformément à l'écriture phonétique spéciale de Schwitters) a paru par mes soins dans *Les Documents internationaux de l'Esprit nouveau*, numéro unique, 1927. La *Sonate* achevée paraîtra avec annotations musicales dans *Merz 24* en 1932” (Seuphor en Chopin, 1985:29). “Un primer fragmento de la *Ursonate* (« skerzoo aus meiner soonate in urlauten », conforme a la escritura fonética especial de Schwitters), apareció bajo mis cuidados en *Les Documents internationaux de l'Esprit nouveau* (*Los Documentos internacionales del Espíritu nuevo*), único número, 1927. La *Sonata* lograda se publicó con anotaciones musicales en *Merz 24* en 1932.”

Las prescripciones que menciona Blonk se distribuyen a modo de didascalias a lo largo de la partitura que cuenta con al menos 20 páginas de extensión; por ejemplo la Segunda Parte comienza así:

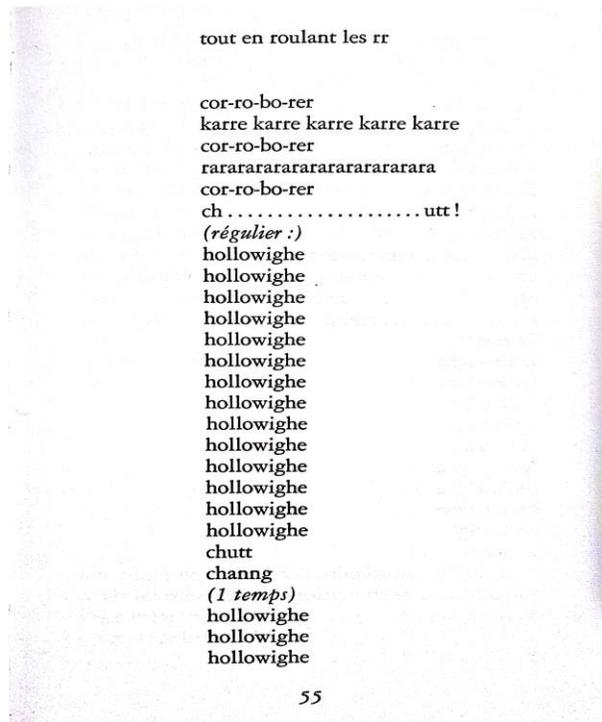
Largo

(pronunciación regular, cadencia precisa 4/4, a continuación cada serie se declama un cuarto de tono más bajo, por lo tanto hay que comenzar lo suficientemente alto)<sup>58</sup>

También en *Seuphor* hay casos de didascalias, como en el poema “*tout en roulant les rr*”, en donde se incluyen once indicaciones relativas al tono (*régulier, léger, large lourd*) y a los tiempos (*1 temps, 4 temps, 1/2 temps, 2 temps, 3 temps*) en que deben vocalizarse las secuencias de palabras que las siguen. Al igual que en la composición de Schwitters, éstas se encuentran entre paréntesis, sin embargo son mucho más breves que el fragmento que mostramos de Schwitters, pues comprenden apenas una palabra o dos. Otra diferencia respecto a las instrucciones del dadaísta es que *Seuphor* distingue las didascalias del resto del cuerpo del poema con el uso de paréntesis y de cursivas, lo que indica que no deberían pronunciarse, y esto, como veremos más abajo, se corrobora al escuchar su registro. No cabe duda de que estos rasgos establecen un vínculo entre la escritura musical y la lingüística, pues en la práctica musical es común añadir acotaciones textuales en cursivas en la parte superior de los pentagramas. A continuación la primera página del poema:

---

<sup>58</sup> Una edición en español de la obra puede consultarse en la siguiente página: <http://www.merzmail.net/ursonate.htm> (Consultada el 22 de julio de 2016)



“tout en roulant les rr” en *La Vocation des mots*, 1966.

Además de las didascalias como recursos en la escritura para ser enunciada, en Seuphor, como en otros poetas sonoros, podemos mencionar el uso de la variedad tipográfica acompañada de caracteres en múltiples colores y tamaños, así como de otros elementos visuales, por ejemplo líneas, puntos, dibujos y cualquier medio visual en el papel. Tal es el caso del poema “prends ton enfant par la main” de 1932, incluido también en el apartado “Poèmes anciens” de la primera edición de *La Vocation des Mots*. Se trata de un poema que a nivel visual y textual conjuga varios de los recursos de oralidad ya mencionados. A diferencia de la *Ursonate*, que es una obra amplia en su extensión espacial y con una compleja estructura, “prends ton enfant par la main” es un poema breve, pues sus 19 versos irregulares ocupan apenas dos tercios de una página; sin embargo es rico en recursos sonoros: incluye interpelaciones imperativas y exclamativas,

onomatopeyas, la invención de palabras, variaciones tipográficas y acotaciones entre paréntesis. Como muchos otros poemas de *La Vocation des Mots*, su primer verso también corresponde al título que se le asigna, pues no hay un interlineado mayor respecto al resto del texto por el que se distinga, ni un uso particular de tipografía, de tamaño o de lugar (con margen a la izquierda o al centro) por el que destaque. En este como en muchos otros poemas, Seuphor propone sus propias reglas con el uso de mayúsculas y con los signos de puntuación, pues no usa comas ni puntos pero sí los dos puntos, guiones y paréntesis, utilizados –como veremos a detalle más abajo– para sugerir al lector la sonorización de los signos impresos.

Los primeros tres de los diecinueve versos irregulares que componen el poema se formulan como un imperativo con el que se interpela al lector-intérprete a realizar una serie de acciones: “prends ton enfant par la main / ton enfant qui est si grand plus grand que toi et / dis-lui : allez hop ! ”<sup>59</sup>, lo cual no debe entenderse en sentido literal, sino si acaso como una invitación a evocar y sacar al niño que tenemos dentro y que simbólicamente se dice que es más grande que uno, más grande en voluntad y creatividad. Recordando la poética del juego de Seuphor que se desprende desde el epígrafe de Schiller que inaugura el compendio, el poema hace un llamado a explorar las sonoridades del lenguaje, un llamado a despertar esa parte lúdica que suele olvidarse con la adquisición del lenguaje. Se trata en este caso de un juego dedicado a generar un goce a partir de la mera articulación acústica que permiten las cuerdas vocales, y que se olvida con el aprendizaje “domesticado” del lenguaje.

El sentido de la instrucción imperativa se mantiene en los siguientes versos en la repetición de “et dis-lui”, que funciona a su vez como aliteración y que además sugiere una intención

---

<sup>59</sup> “toma a tu niño de la mano / tu niño que es tan grande más grande que tú y/ dile: ¡vamos, salta!”.

enunciativa oral, en voz alta. Por la ausencia de puntuación y espaciado tradicionales se puede considerar que el poema cuenta con una sola estrofa, misma que se puede dividir en tres secciones gracias a la repetición de los primeros versos.

La segunda sección del poema se compone de la interjección francesa “Mon dieu !”, pero unida, como si se tratara de una sola palabra y sin signo de admiración. Destaca al centro del poema esa misma interjección en un tamaño mucho más grande al resto del texto, utilizando las mayúsculas y las negritas, todos estos como recursos usualmente empleados para indicar una entonación más fuerte. Al mismo tiempo, conforme el lector-intérprete avanza en su lectura, las palabras se vuelven cada vez menos inteligibles: de las frases sencillas que inauguran el poema, y que se repiten con variaciones hasta que queda sola la conjunción “et” como elemento derivado o residuo, se pasa, a partir de la mitad, tras la interjección, a una serie de onomatopeyas referenciales e inventadas –“Grrrrrrrrr !”, “cz cz cz cz cz cz !” o “lmbngsreznagflndr”, “hijijijijij” y “oghe – oghe – oghe...”–, así como juegos de palabras basados en la reiteración de ciertas consonantes –por ejemplo en el último verso: “et finement le feins le fonichon et flou et flasque flui”–, donde poco a poco la posibilidad de acceder a la semántica de las palabras se va perdiendo. No obstante, se mantienen claras las didascalias que aparecen nuevamente entre paréntesis –“(ce sont des sanglots)”, “(c'est un cri strident)”–, pero ahora ya no en cursivas como en el caso de “tout en roulant les rr”.

También existen poemas que no recurren a estos artificios, sino que por medio de la disposición de las palabras, su división arbitraria, la repetición de sílabas, el juego con parónimos (términos con escritura similar, por ende sonido), homónimos, homófonos (pronunciación igual, escritura distinta) y homógrafos (escritura igual, significado distinto), así como la invención de nuevas

palabras completamente carentes de significado. Ya hablábamos de esto al abordar en el capítulo anterior el poema “tout en roulant les rr”.

prends ton enfant par la main  
 ton enfant qui est si grand plus grand que toi et  
 dis-lui : allez hop !  
 et dis-lui : mon enfant  
 et dis-lui : hop !  
 prends ton enfant par la main  
 ton enfant qui est si grand plus grand que toi  
 mondieu

## M O N D I E U

et dis-lui : mondieu mon enfant mon enfant  
 nondedieu et nondedieu et nondedieu  
 et dis-lui : Grrrrrrrr !  
 et : cz cz cz cz cz cz !  
 et : lmbngsreznagflndr  
 prends par la main ton enfant et dis-lui : oghe —  
 oghe — oghe — oghe — oghe (ce sont des  
 sanglots) mon enfant !  
 et : hijjjjjjj ! (c'est un cri strident)  
 et finement feins le folichon et flou et flasque fuis

---

“prends ton enfant dans la main” en *La Vocation des mots*, 1966.

A pesar de que muchas de estas expresiones querían ser, como decía el músico-poeta dadaísta Schwitters, “poesía de los sonidos”, las obras permanecían fuertemente ancladas al silencioso signo escrito: en un interesante juego intersemiótico, el signo poético sonoro, que buscaba el

sonido como su centro de atención, paradójicamente tuvo una fuerte identidad de tipo gráfico antes que sonoro, apoyándose, al menos en una primera etapa, en el signo gráfico –verbal y no-verbal–, en tanto referente o notación para su interpretación en la esfera de lo acústico. Lo que comparten este tipo de textos-partitura es la experimentación con la disposición de los elementos en la puesta en página, así como la posibilidad de lecturas múltiples. Por ejemplo la existencia del poema no sólo como partitura, sino también como un performance, un acontecimiento.

Para explicar los procesos de lectura que se desprenden de estos textos-partitura conviene recordar el artículo “The aural ellipsis and the nature of listening” del ensayista y poeta estadounidense Nick Piombino, en el que recurre al término de *objetos transitorios* para referirse a aquellos objetos –poemas en este caso– que presentan ausencias (elipsis), indeterminaciones léxicas y/o semánticas que el lector, o bien el escucha, debe llenar por medio de la percepción de los elementos que en los poemas sugieren una materialidad ya sea plástica o sonora: elementos visuales y/o gráficos (dis)puestos en el papel y vocálicos en el momento de su interpretación o reproducción. Lo anterior quiere decir que el poema en su materialidad plástica no es sino una obra en potencia, la cual se detona por la acción perceptiva del lector quien, a través de la convergencia de su subjetividad con la objetividad del poema crea ese *objeto transitorio*. De este modo, el *ambiente contenido (holding environment)* proporcionado por el objeto-poema-texto-partitura se traduce –de acuerdo con mi lectura tanto de Piombino como de Seuphor– en una estructura vacía de significados que se llena a través del pensamiento, el lenguaje y la experiencia sensorial del lector o escucha. Cuando uno se enfrenta a composiciones como las que hemos revisado hasta ahora, algo sucede a nivel de imágenes sonoras que se revelan durante la escucha. Piombino lo expresa con gran tino cuando afirma:

Se incita al lector a intentar pronunciar estas palabras internamente o en voz alta [...] Aunque el resultado del experimento probablemente no lleve a una clara secuencia gramatical de oraciones, imágenes sonoras específicas e identificables emergerán. El poema provee una estructura sonora visual para una infinidad de variaciones posibles (Piombino, 67).<sup>60</sup>

Las características descritas y ejemplificadas hasta aquí contribuyen a perfilar a la *música verbal*, como una de las expresiones germinales de la poesía sonora poco exploradas hasta ahora. El juego que realiza Seuphor con los elementos de la escritura es la base para llevar a cabo obras de carácter imperativo en diálogo con la imagen. Como se ha expuesto en este apartado, las distintas puestas en página sugieren una dimensión performativa-visual al tiempo que hacen un guiño a otros modos de representación de lo sonoro, como la escritura musical, estableciendo un puente entre disciplinas. La concepción de los textos-partituras, de la mano de su indeterminación, permite múltiples transformaciones de los poemas y la expansión de su campo de acción a otros medios, revelando distintos procesos de transmedialidad.

Otro elemento que justifica la importancia o el valor de lo sonoro en las creaciones de Seuphor son las lecturas en vivo y las grabaciones que realizó. Más allá de lo anecdótico, ambos actos ponen de manifiesto la intención de la vocalización de los poemas, explícita desde el inicio del poemario. A continuación se estudiarán la puesta en escena y la inscripción en soportes sonoros

---

<sup>60</sup> “The reader is encouraged to try sounding out these words internally or aloud [...] Although the end result of the experiment will probably not lead to a gramatically clear sequence of statements, specific and identifiable sound images will emerge. The poem provides a sound and visual structure for innumerabe possible variations”

como otras posibles extensiones materiales de los textos-partitura que nacen de la voluntad de apelar a la voz humana, así como a la escucha.

### 3.2. DEL TEXTO AL CONTEXTO: PUESTA EN ESCENA DE LOS TEXTOS-PARTITURAS

En este apartado los actos leer, interpretar y escuchar se proponen como actos continuos y como fenómenos transmediales cuyo punto de partida es un texto-partitura. El ímpetu por poner en escena la poesía no fue exclusivo de Seuphor, tanto futuristas como dadaístas lo compartieron. Basta mencionar las veladas dadaístas en el Cabaret Voltaire o las reuniones en la Casa Futurista en Berlín, lugar donde Seuphor conoció a Marinetti en 1922. Los futuristas, preocupados por dar vida a los sonidos contenidos en la escritura de las palabras en libertad, lo cual formaba parte de un programa renovador de todas y cada una de las disciplinas artísticas en aras de experiencias multisensoriales, publicaron en 1916, dos años después del *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, el manifiesto de *La declamación dinámica y sinóptica*, en donde se lee:

Ayer, Settimelli, Bruno Corra, Remo Chiti, Francesco Cangiullo, Boccioni y yo alentábamos al público florentino a la guerra mediante nuestro teatro sintético, violentamente patriótico, antineutral y antigermánico. Hoy quiero liberar los ambientes intelectuales de la vieja declamación estática, pacifista y nostálgica, y crear una nueva declamación dinámica, sinóptica y guerrera.

Mi indiscutible primado mundial de declamador de versos libres y de palabras en libertad me ha permitido constatar las deficiencias de la declamación tal como ha sido entendida hasta hoy. Esta declamación pasadista, aun cuando esté apoyada por los más maravillosos órganos vocales y por los temperamentos más fuertes, siempre se reduce a

una inevitable monotonía de altos y bajos, a un vaivén de gestos que inundan de tedio reiteradamente la pedregosa imbecilidad de los públicos de conferencias (en Saénz, 276).

Entre los preceptos incluidos en este manifiesto también se mencionan la mezcla o alternancia de voces, el desplazamiento del declamador en el escenario, la manipulación de instrumentos generadores de ruidos para producir onomatopeyas, entre muchos otros. Una diferencia notable frente al Merz<sup>61</sup> de Schwitters es que el papel del texto era prescindible, aunque como muchos otros preceptos tanto de dadaístas como, futuristas y del mismo Seuphor, los lineamientos de cada proyecto poético, de cada manifiesto, no son dogmas incuestionables sino conjuntos de reglas e instrucciones en mutación. Así, el papel del texto-partitura en el caso de la *Ursonate* de Schwitters y de muchos otros poemas suyos, del resto de los dadaístas y de Seuphor, funciona como una partitura o guión que indica los gestos o acciones a realizarse en el momento de la ejecución.

Se comentó en el capítulo 2 que muchos de los elementos de la puesta en página guardan la intención, no sólo en el caso de Seuphor, de llevar el texto al escenario, de hacerlo sonar. Puede así concebirse al poema como una partitura, una prescripción de lo que más tarde será su puesta en escena a través de la voz. Si bien Seuphor no se refiere a la realización acústica de sus poemas con el término de *performance*, éste resulta pertinente para acercarse a las manifestaciones poéticas de carácter oral, en las que puede o no intervenir un texto, debido a una

---

<sup>61</sup> En la práctica este concepto se componía de collages de palabras dispuestas como dibujos, o bien de cuadros y dibujos que formaban palabras. “Esto lo hacía para mezclar los límites de los géneros artísticos. Sin embargo la 'obra de arte total', Merz, es el espacio escénico del Merz, que hasta ahora sólo he elaborado de un modo teórico”. Schwitters concibió la puesta en escena del Merz como una forma abstracta de arte, diferenciada del teatro y la ópera gracias a la ausencia de texto; consideraba que en estas disciplinas el escenario, la música y la actuación servían únicamente para ilustrar la acción; mientras que en el Merz todas las partes estaban atadas de modo que no pudiese ser escrito, leído o escuchado, sino sólo producido en el teatro. (González García, 200).

serie de características que veremos a continuación expuestas por el lingüista, crítico e historiador literario suizo Paul Zumthor; la teórica Johanna Drucker; el artista y poeta francés Julien Blaine y el poeta y traductor estadounidense Jerome Rothenberg.

Señala Drucker, que “la poesía sonora consiste en una presencia, un hacerse presente en la locación espacial y temporal del performance”<sup>62</sup> (Drucker, 132). Por su parte, Zumthor sugiere que “el performance puede considerarse como un elemento y, a la vez, como el principal factor constitutivo de la poesía oral”(155) pero también como una obra en sí misma puesto que se compone de códigos y elementos simbólicos propios, muy distintos de los elementos que la escritura pone frente a nuestros ojos. Es decir que, como se señala desde el título de este trabajo, la *música verbal* es una manifestación en transformación: de la página estática pasa a su efímera escenificación, es pronunciada y escuchada en un lugar y tiempo determinados y aun con su registro escrito o grabado conserva su carácter performático, permanece susceptible a ser interpretado de nuevo.

El poema *La performance*<sup>63</sup>, del poeta francés Julien Blaine es otro ejemplo de hibridación entre la teoría y la poesía que funcionará aquí para ubicar los elementos de la puesta en escena de los poemas-partitura como un acto en vivo que también proviene de una intención poética en quien lo enuncia, y detona un goce poético en quien lo percibe. En su poema de cuarenta versos fechado en octubre de 2002, cuerpo, espacio y sonido aparecen como las piezas fundamentales del performance. A lo largo de sus versos breves contruidos con frases simples y con listas de

---

<sup>62</sup> “sound poetry consists of a presencing, a bringing into being in a spatial and temporal location of the performance”

<sup>63</sup> Fechado en octubre del 2002, el poema puede consultarse en la página siguiente: <http://www.lesofa.org/julienblaine3.html> (Consultado el 22 de julio de 2016).

sustantivos, sitúa al cuerpo en el espacio y al sonido emitido y percibido por un cuerpo como piezas que se conjugan en el escenario.

Haremos énfasis en el elemento sonoro con ayuda de los versos siguientes: *et c'est un son/ dans un corps,/ ce son est celui de mon corps/ ou celui de cet espace,/ c'est un son de nature :/ voix, viande, &c./ ou un son d'artifice :/ musique, bruits, &c.*<sup>64</sup> Es importante resaltar este último elemento, pues dentro de las prácticas sonoras<sup>65</sup> fue y es bastante común el uso de instrumentos tradicionales e inventados, empleados con técnicas experimentales, y cualquier clase de objeto que produzca alguna sonoridad. Blaine, como muchos otros teóricos dedicados al estudio del sonido, clasifica los sonidos según la fuente que los emite: cuerpo, naturaleza y artificios. Aunque en el prefacio a *La Vocation des Mots* Seuphor no menciona la inclusión de otros elementos sonoros ajenos a la voz, como veremos en el apartado siguiente en las puestas en escena que se conocen de sus poemas llegó a contar con la participación de terceros que aportaban ya sea sonidos de otros dispositivos o movimiento.

En la tercera estrofa de su poema, Blaine se refiere al acto de enunciación como un acto intermedial en el que conviven distintos elementos de manera simultánea: “*Puis c'est un geste/ du corps/ et un mouvement/ de cet espace/ et comment jouent ensemble/ le geste du corps/ et le mouvement de l'espace*”<sup>66</sup>. Lo más significativo de este fragmento es el énfasis que se hace en que el performance consiste en *cómo juegan en conjunto* el gesto y el cuerpo en el espacio. Se puede entonces deducir que el performance de los textos-partitura constituye fenómenos de inter-

<sup>64</sup> y es un sonido / en un cuerpo / ese es el sonido de mi cuerpo / o el de este espacio, / y es un sonido de la naturaleza: / voz, carne, &c. / o un sonido de artificio: / música, ruidos, &c.

<sup>65</sup> No sólo en la poesía sonora, sino también en la práctica musical experimental y el llamado arte sonoro considerados igualmente como fenómenos culturales que datan de las vanguardias y cuya materia prima es el sonido es sus múltiples soportes.

<sup>66</sup> Pues es un gesto / del cuerpo/ y un movimiento / de este espacio / y cómo juegan juntos / el gesto del cuerpo / el movimiento del espacio.

y de transmedialidad, esta última en tanto que el performance deriva de un texto previo, mientras que lo intermedial es perceptible en la interacción de distintos sistemas de códigos en el escenario: la voz, la gestualidad y, naturalmente, la misma estructura lingüística del poema que se enuncia.

En su texto *Algunas notas hacia una poética del performance*, Jerome Rothenberg propone al performance como un nuevo paradigma en la práctica poética y enlista siete suposiciones que funcionan en relación con la *representación*” (202). En su punto número dos se refiere a la “ruptura incuestionable y de gran alcance de frontera y géneros: entre ‘arte y vida’, entre diferentes artes definidas convencionalmente” (202), y entre las consecuencias de ello afirma:

- que existe una continuidad más que una barrera entre la música y el ruido; entre la poesía y la prosa (el lenguaje de la inspiración y el lenguaje común y el discurso especial), entre la danza y la locomoción normal (caminar, correr, brincar, etcétera);

- que no hay jerarquía de medios en las artes visuales, no hay jerarquía de instrumentación en la música y que las distinciones cualitativas entre los géneros y modas altas y bajas (ópera y vodevil, alta retórica y jergas) ya no son operativas;

- que ni la tecnología avanzada (sonido e imágenes producidos electrónicamente, etcétera) ni los recursos supuestamente primitivos (el pulso y la respiración, el sonido de piedra sobre piedra, de la mano en el agua) están vetados para el artista que desee utilizarlos.

La acción de aquí en adelante está “entre dos” o “entre muchas” formas híbridas y vigorosas que siempre empujan hacia una integridad real y nueva (Rothenberg, 202-203).

Así, cada performance sucede en un contexto único e irrepetible en que los textos-partituras pasan de ser secuencias de signos impresos dispuestos en la página a ser secuencias de sonidos con una duración específica en un nivel temporal anclado en el presente de su enunciación y de su escucha. Es así que Blaine dice: “Et la rencontre sera / ou s’évaporerá” (Y el encuentro será o se evaporará), ese momento de intercambio entre el intérprete que presta su voz al poema y el público que presta sus ojos y oídos es un único momento de realización durante el cual se establece una relación espacio-temporal distinta de aquella que existe entre los textos-partitura en su nivel iconotextual en formato de página, libro o lienzo, como vimos en el capítulo dos. Dicho de otro modo:

La enunciación de la palabra adquiere de este modo, en sí misma, el valor de un acto simbólico; gracias a la voz, la palabra es exhibición y don, agresión, conquista y esperanza de consumación del otro; interioridad manifestada, liberada de la necesidad de invadir físicamente el objeto de su deseo; el sonido vocalizado va desde el interior al interior, une, sin otra mediación, dos existencias (Zumthor, 15).

De esta manera, el acto de enunciación corresponde a cada ocasión en la que un texto-partitura es interpretado en su dimensión sonora frente a un público. Se tiene registro de al menos dos lecturas en vivo por parte de Seuphor, cuyos programas contemplaron poemas que también pasaron a la cinta. A continuación presentaremos cada uno tratando de conectarlos con el contexto en el que sucedieron y ubicando los elementos hasta aquí descritos.

### 3.2.1. LA MÚSICA VERBAL EN DIÁLOGO CON *EL ARTE DE LOS RUIDOS* (1930)

Sobre la presentación en público de ciertos poemas sonoros, Seuphor recuerda en particular la ocasión en la que se animó a realizar una lectura en el marco de la exposición colectiva del grupo *Cercle et Carré*, realizada del 18 de abril al 1º de mayo de 1930 en la *Galerie 23* en la calle La Boétie de la capital francesa. A propósito del cierre de la exposición Seuphor relata:

La prensa fue deprimente. Irónica o cruel. Pero el 30 de abril, día del cierre, hubo una afluencia completamente inesperada para asistir a mi conferencia sobre la “música verbal”, con acompañamiento del ruscófolo. Yo estaba muy intimidado y tuve que tomarme una buena copa de ron. Entonces me atreví a afrontar el brillante grupo que tenía delante de mí: Tzara, Arp, Cendrars, Cocteau, Marinetti, Sophie Tauber, los Delaunay, Mondrian, Pevsner, Dermée, Céline Arnaud, y aún muchos más. Russolo, a tres pasos de mí, sacaba de su instrumento (una especie de ropero con intestinos) los sonidos más inesperados, más amenazadores, y los bajaba apenas para permitirme recitar, a través de la máscara porta-voz que Cueto<sup>67</sup> había construido para la ocasión y que yo llevaba sobre un bastón como una alabarda, los poemas que me servían de ejemplo: *tout en roulant les rr*, *Sardaigne* o *Erreur brevetée* (Seuphor, 1970: 124).

---

<sup>67</sup> Seuphor se refiere al escultor mexicano Germán Cueto que fue participante de *Cercle et Carré* y también miembro del citado movimiento estridentista.

La presentación de Russolo y Seuphor se inserta dentro de un contexto parisino en donde las presentaciones de poesía en vivo eran parte del cotidiano artístico.<sup>68</sup> Llama la atención que se haya tratado de una conferencia acompañada con sonidos del russófolo y ejemplificada con los poemas citados, pues se deja ver que esta clase de encuentros con el público tenían la intención de dar a conocer las obras acompañadas de su programa poético ideológico. Además de este relato, en la sección de “Références bibliographiques” (Referencias bibliográficas), en la primera edición de *La Vocation des Mots* se incluye la siguiente consideración respecto a la faceta histriónica de Seuphor: “«tout en roulant les rr» est le plus typique et le plus connu de la série des poèmes que Seuphor appelait «musique verbale» et qui furent récités par lui-même, à des soirées littéraires, en 1927 et 1930.” (Hanc, 148)<sup>69</sup>

Por lo anterior, podemos inferir que aquella velada en 1930 no fue la única ocasión en la que Seuphor participó con la puesta en escena de sus textos-partitura. En el relato de Seuphor es posible identificar distintos elementos de la puesta en escena de poemas descritos en el apartado anterior de esta tesis. El espacio: una galería parisina en donde se exponían las obras de un grupo de artistas que compartían no sólo las paredes del recinto sino todo un programa poético e ideológico, basado en la búsqueda del orden, con modos únicos de materializarse según estilos y técnicas personales. Los cuerpos: Seuphor y Russolo, cada uno con sus gestos particulares. El primero ocultando su rostro tras la máscara elaborada por el escultor mexicano Germán Cueto, quizá un gesto para centrar la atención del público en su voz más que en su gestualidad corporal o en la persona. Una voz que cumple la tarea que le demandan los poemas presentes también en

---

<sup>68</sup> Se expusieron 130 obras de cincuenta artistas entre ellos Hans Arp, Vasily Kandinsky, Fernand Léger, Piet Mondrian, Pierre Daura, Luigi Russolo y Georges Vantongerloo.

<sup>69</sup> “tout en roulant les rr” es el más típico y el más conocido de la serie de poemas que Seuphor llamaba “música verbal” y que fueron recitados por el mismo, en veladas literarias, en 1927 y 1930”.

el escenario en su soporte en papel —“recitar, a través de la máscara porta-voz que Cueto había construido para la ocasión y que yo llevaba sobre un bastón como una alabarda, los poemas que me servían de ejemplo” (Seuphor, 1970: 124)—. Russolo, por su parte, en su faceta de músico de acompañamiento, introduciendo otro elemento sonoro además de la voz, bajando la intensidad de su instrumento para crear así un ensamble de voz y russófolo, ambos elementos indisolubles al momento de su realización en ese contexto determinado. Rothenberg apuntaba que en el performance no existe jerarquía entre los elementos; sin embargo con la alternancia que refiere Seuphor entre su voz y el instrumento de Russolo podemos inferir que la regla no se cumple en todos los casos.

Más allá de esa única presentación del ensamble en un acto en vivo frente a un público, es posible establecer un paralelismo entre las poéticas del futurista y de Seuphor, puesto que cada uno concibió distintas dicotomías de las que se sirvieron para articular su propia concepción artística: musical y poética, respectivamente. Como ya sabemos, durante las vanguardias las artes compartieron —tanto en la teoría como en la práctica— la búsqueda de libertad y de nuevas formas. El dominio musical no fue la excepción: como se deja ver en la narración antes citada, los músicos y no músicos se interesaron en incorporar nuevos sonidos producidos por nuevos instrumentos acompañados de nuevas técnicas vocales. En su carta-ensayo a Balila Pratella titulado *El Arte de los ruidos*, Russolo expone lo siguiente:

Nosotros los futuristas hemos amado profundamente las armonías de los grandes maestros y hemos gozado con ellas. Beethoven y Wagner nos han trastornado los nervios y el corazón durante muchos años. Ahora estamos saciados de ellas y disfrutamos mucho más combinando idealmente los sonidos de tren, de motores de explosión, de carrozas y

de muchedumbres vociferantes que volviendo a escuchar, por ejemplo, la “Heroica” o la “Pastoral” (Russolo, 9-10).

La cita anterior nos revela que los sonidos producidos por los instrumentos tradicionales se empezaron a considerar restrictivos y con una variedad finita de timbres. Es por ello que los futuristas, en busca de mayor libertad y de nuevas experiencias acústicas, emprendieron la tarea de “romper con este círculo de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los ruidos” (Russolo, 9).

Para comprender lo que Russolo quiere decir con *sonido-ruido* hace falta diferenciar al sonido del ruido. Es cierto que, como también lo afirma el teórico y músico francés Michel Chion, el término *ruido* es muy relativo (215). En algunas lenguas como el español, el francés y el italiano, la palabra *ruido* (*bruit*, *rumore*) tiene una carga peyorativa en oposición al término *sonido* (*son*, *suono*); el término *ruido* designa además un tipo de manifestación que comprende ondas sonoras no regulares y en esa medida ha respondido a cualquier sonido que resulta molesto para el oído. Así también para Russolo “el ruido se diferencia del sonido sólo en tanto que las vibraciones que lo producen son confusas e irregulares, tanto en el tiempo como en la intensidad” (12). Su concepción musical expuesta en *El arte de los ruidos*, consistió en entonar y regular armónica y rítmicamente los variadísimos ruidos. Para esto tuvo que inventar aparatos “entonadores de ruidos” que llamó *intonarumori* (entonaruidos).

En un sentido similar a la oposición sonido-ruido, Michel Seuphor fundó parte de su poética en la dicotomía del estilo y el grito, de la que se sirve para sostener que la labor del artista consiste en conciliar grito y estilo, sin sentido ni razón, sin tomar partido por uno u otra, sino

procurando un equilibrio a partir de la búsqueda de estructuras ordenadas que permitan en un punto la convergencia. Las oposiciones propuestas por Seuphor se resguardan y se complementan unas a otras, tal como el nombre del movimiento que fundó, *Cercle et Carré*, y que justifica en el punto número 7 de las “Treinta y una reflexiones en torno a un tema” incluidas en el libro *El estilo y el grito*:

Cuando trazo un cuadrado, efectúo una composición de cuatro líneas a las que detengo voluntariamente en los puntos de contacto [...] El cuadrado es un orden. Es totalmente distinto cuando dibujo un círculo [...] no utilizo sino una sola línea, una línea ininterrumpida cuyo final se une al comienzo [...] Haciendo un círculo creé una soledad. Pero una soledad en rotación que, de hecho se irradiará. El círculo es una potencia. Un orden y una potencia [...] El antagonismo entre estilo y grito se establece ya en el interior de la geometría más elemental (El estilo y el grito, 266).

Así como Russolo se empeñó en *entonar* los ruidos para convertirlos en sonidos e integrarlos en composiciones, Seuphor buscaba *modular* y *estabilizar* el grito a través del estilo, para convertirlo en *canto* y prolongar su eco en el tiempo. Una vez más su escritura parece referir tanto al acto poético como a la existencia misma, defendiendo la idea de que arte y vida deben ser la misma cosa: “Lo que arde por dentro debe transformarse en bronce por la acción moderadora del hábito creador. El grito contenido debe transformarse en un lento silabeo. La contención cambia a la llama fogosa en un ballet disciplinario” (Seuphor, 1970: 146). Estos fragmentos nuevamente permiten vislumbrar no sólo el interés interdisciplinario de Seuphor y los ecos de cada quehacer en su escritura, sino también permiten identificar un rasgo común entre los artistas polifacéticos de la época, al cual Henri Chopin se refirió en 1985 frente al

público del Coloquio de la Universidad de Nantes en torno a Michel Seuphor en los siguientes términos:

Tous ces poètes dits « expérimentaux » de la première moitié du siècle étaient finalement de grands classiques. Pourquoi ? Parce qu'ils sont structurés. Mais ce qui les a rendus déconcertantes, c'est qu'ils étaient tout à la fois poètes, sculpteurs comme Arp —dont la poésie est très importante— graphistes et typographes, comme Pierre Albert-Birot, écrivains, dramaturges. Ils pratiquaient le pluralisme, les alternances dans tous le sens. (Chopin, 1985: 27)<sup>70</sup>.

Como señala Chopin, y como hemos podido distinguir a lo largo de esta tesis, un punto central en las creaciones vanguardistas es la estructura. A menudo se suele menospreciar la valoración de esta clase de obras híbridas o experimentales por la creencia de que no contienen significado ni intención alguno. Sin embargo, ya hemos demostrado que, al leer y observar de cerca y con una actitud crítica, estas obras aparentemente espontáneas o disparatadas, y con ayuda de las poéticas que los sostienen, es posible desentrañar la intención o el andamiaje con el que están construidas. Antes de pasar a la parte fundamentalmente sonora en la que nos apoyaremos de grabaciones inéditas de algunos poemas para contrastarlas con su dimensión escrita, presentaremos el segundo ejemplo de puesta en escena de poemas de Seuphor de los que se conoce el registro.

### 3.2.2 “LECTURE – SPECTACLE” EN EL COLOQUIO DE LA UNIVERSIDAD DE NANTES (1985)

---

<sup>70</sup> “Todos esos poetas llamados “experimentales” de la primera mitad del siglo eran finalmente grandes clásicos. ¿Por qué? Porque son estructurados. Pero aquello que los ha vuelto desconcertantes, es que eran a la vez poetas, escultores como Arp —cuya poesía es muy importante— grafistas y tipógrafos, como Pierre Albert-Birot, escritores, dramaturgos. Practicaban el pluralismo, las alternancias en todos los sentidos.”

Ya hemos hecho alusión a la poca atención que ha recibido la obra poética de Seuphor por parte de la crítica o la tradición literaria, además de la ausencia de una aproximación que conjugue todos sus quehaceres o que busque unirlos bajo una misma poética. Una de las primeras tentativas para llevar a cabo esa labor fue el Coloquio Internacional de la Universidad de Nantes “Entretiens sur Michel Seuphor (L'Écrivain – L'Artiste – Le Poète)” que se realizó del 13 al 15 de marzo de 1985 bajo la dirección de los franceses Yves Cosson y Daniel Briolet. En las actas publicadas en 1986 figuran artículos y testimonios libres en torno al personaje y la obra de Michel Seuphor. Su estructura deja ver, una vez más, la dificultad que representa la categorización de una figura multifacética y fuera de los márgenes. La publicación está dividida en tres apartados: “Points de repère historiques et libre témoignages” (“Puntos de referencia históricos y testimonios libres”), “Le poète et le moraliste” (“El poeta y el moralista”) y “Michel Seuphor dessinateur, peintre et critique d'art” (“Michel Seuphor dibujante, pintor y crítico de arte”). En el segundo apartado, además de artículos con aproximaciones temáticas a una obra específica o en general a las creaciones de Seuphor, se incluye como documento anexo el facsímil del programa del recital poético que se llevó a cabo en el Museo de Bellas Artes de Nantes el 13 de marzo de 1985.

En el primer capítulo de esta tesis aludimos a las peripecias teatrales que Seuphor experimentó con *l'éphémère est éternel*, su único texto teatral escrito en 1926, cuyo subtítulo es *démonstrations théâtrales en trois actes et deux intermèdes avec chœurs et ballets*<sup>71</sup>. Si bien no

---

<sup>71</sup> En la edición de Rougerie, el texto teatral está precedido de una reflexión de Seuphor sobre el teatro donde es evidente que este creador tenía una sólida concepción del espacio teatral y un interés por integrar los diversos lenguajes artísticos en el escenario. Se puede entonces considerar que Michel Seuphor fue un gran “metteur en scene” de sus textos, del papel los llevaba a los dibujos y también al escenario donde adquirirían una dimensión

se tiene registro de alguna otra experiencia teatral, las didascalias que indican con mucho detalle el movimiento de los personajes y el tono que deben imprimir a su voz, sumadas a la exigencia de cancelar las puestas en escena luego de mirar una cinta de una presentación realizada en Washington, dejan ver que Seuphor tenía una noción del espacio escénico bien definida. No es de sorprender entonces que le resultara natural o que buscara llevar sus poemas al escenario acompañado por otros elementos escénicos que ayudan a estructurar un espectáculo en torno a la voz.

En la ficha de la puesta en escena de 1985 en Nantes, el evento se denomina como “Lecture - spectacle”, la unión de estas dos palabras afirman lo que ya se ha expuesto anteriormente a propósito de la poesía sonora: que se escribe con la voluntad de ser pronunciada, de transitar del papel al escenario, una poesía que puede ser leída en silencio pero cuya estructura quiere que se le lea en voz alta, incluso frente a un auditorio. Las menciones del grupo teatral “Théâtre Équipe de Nantes” y de la Comédie de Rennes como parte de los créditos, permiten reafirmar el vínculo que había entre esa poesía sonora y las artes performáticas<sup>72</sup>. Como en buena parte de los folletos de puestas en escena, al centro del programa se puede leer el nombre de Michel Seuphor; debajo se incluye una lista de cuatro nombres: Patrick Even, Anne Gralepois, Pierre Gralepois y Jacques Guillou, miembros del citado grupo de Nantes y más abajo Émilien Tessier, representando a la Comédie de Rennes.

El programa es una lista de treinta y ocho poemas agrupados bajo el título de “Choix des

---

corporal, temporal y espacial que los colocaba cuerpo a cuerpo con el público.

<sup>72</sup>

Existe otro proyecto que llevó al escenario los textos de Seuphor. Una puesta en escena de Karim Troussi, quien descubrió los textos del autor a través de su nieta, Sophie Berckelaers. Con música de Michel Tabarand y cuadros de Seuphor como escenografía. Un dossier de la producción está disponible en el siguiente sitio web: <http://www.mplf.be/UserFiles/File/dossier%20seuphor2006.pdf> (Consultado el 22 de julio 2016).

poèmes et extraits de textes dans: [SIC]” de los cuales tres fueron publicados en *La Vocation des Mots*: “Intimes étendues”, “La dordogne dort”, y “Discours politique”; un elemento de la lista indica “poèmes extraits de Musiques”, sin embargo no se puntualizan los poemas de donde se tomaron los fragmentos que en dicho apartado del compendio fueron incluidos.

Ante la imposibilidad de describir en qué consistió el evento o qué rol jugaron las personas mencionadas, situaremos en cambio el recital en el contexto académico con el que estuvo en diálogo. El hecho de que un programa de actividades en su mayoría académico haya incluido un evento como la denominada lectura-espectáculo nos habla de los nuevos modos de aproximación que este tipo de creadores exigen. Con ejemplos como los que propone Seuphor es posible aventurarse a realizar lecturas que minimicen la brecha que separa a la teoría de la práctica o que por su misma naturaleza exigen otro tipo de acercamiento. El evento recuerda también una modalidad institucionalizada de las ya mencionadas veladas dadaístas o aquella exposición de *Cercle et carré*; encuentros en los que, aunque así lo parezca a la distancia, no se trataba únicamente de reunirse a recitar poemas sin sentido, sino a proponer, dialogar y construir con toda seriedad nuevas lecturas y nuevas formas de crear dirigidas a todos los sentidos y realizadas con ingredientes de las disciplinas más variadas. Esta clase de encuentros se vuelve al mismo tiempo una manera de legitimar discursos, parte de los procesos de erigir nuevos clásicos o nuevos cánones a partir de la discursividad que los une.

### 3.3 LO QUE SE QUEDÓ EN LA CINTA: SEUPHOR Y EL REGISTRO SONORO

En el recorrido que hemos trazado hasta ahora, partimos de las extensiones visuales y las posibles maneras de representar visualmente la dimensión sonora de las creaciones seuphorianas, luego hicimos una breve pausa en sus puestas en escena. En el capítulo uno ya nos referíamos a los lazos que existen entre las transformaciones tecnológicas que permiten realizar importantes cambios en los modos de producción artística. En específico se mencionó la posibilidad de la fijación sonora como una vertiente más de las prácticas poéticas, no sólo en la obra de Seuphor sino en la de muchos otros.

En la tradición literaria el corpus de un autor, escuela o movimiento, suele estar arraigado en el soporte del libro; sin embargo, al estudiar a creadores como Seuphor, la inclusión de otros soportes extiende las posibilidades de acceso y exige a su vez otros modos de recepción y de análisis. La existencia de la tecnología de preservación y reproducción del sonido permitió que los poetas cuyas poéticas de experimentación se basaban en la dimensión acústica del lenguaje encontraran otras técnicas y otros soportes para jugar y proponer reglas diferentes. Como bien señala el poeta, ensayista e investigador francés Jean-Pierre Bobillot en su artículo “Poesía sonora: una visión desde Francia”:

[E]l libro, la página y la editorial han dejado de ser los límites propiamente dichos de la publicación de la poesía, puesto que pronto el disco (el disco flexible, el disco de vinilo, el disco compacto), la cinta magnética, el audiocassette, el vídeo, el CD-ROM y la Internet ocuparán el lugar que éstos tenían. Por otra parte, el medio de difusión y realización, que es la preocupación más apremiante –y su especificidad más intrínseca– sigue siendo la lectura/difusión/acción, sin importar qué porcentaje de cada una de ellas esté o no representado en la obra, una versión en vivo o una grabación de la obra que se

trate. (Bobillot, 193).

Como vimos en el apartado dedicado a las puestas en escena de las creaciones seuphorianas, sin la existencia de archivos sonoros o audiovisuales resulta complejo abordar la dimensión acústica de los poemas, en ese caso su análisis está limitado a otras cuestiones. Al tomar al archivo sonoro como forma legítima de interpretación literaria, en primer lugar, hay que partir de otros soportes, si es que los hay, o bien de la misma experiencia de escucha en la lectura o enunciación en vivo. Al ser el sonido un fenómeno perceptible tan efímero, su análisis requiere de procesos distintos a los de la interpretación de textos impresos en papel. Peter Quatermain, poeta y teórico, sintetiza esta problemática del siguiente modo:

Las cintas magnéticas han confirmado la intuición de que dos lecturas de un mismo poema nunca son iguales; el sonido es la parte menos constante del poema, la menos durable, y posiblemente la más elusiva. El hábito visual de la impresión ha enseñado incluso a los lectores profesionales a ignorar largamente la naturaleza temporal de la escucha profunda, atrapada en el instante, y a olvidar que cada vez que leemos un poema éste suena diferente en esa voz que todos (excepto aquellos que nacen sordos) tenemos en nuestra cabeza. (Quatermain, 221)<sup>73</sup>

Más allá de que un poema siempre se actualice en su lectura/exposición en voz alta y en ese sentido presente siempre variantes, mediante su registro sonoro se estabiliza la ocurrencia y nos

---

<sup>73</sup> “Tape recordings have confirmed the intuition that no two readings of a poem are ever exactly the same; sound is the least constant part of the poem, the least durable, and possibly the most elusive. The visual habit of print has taught even professional readers to ignore by and large the momentary nature of close hearing, caught in the instant as it is, and to forget that each time we read the poem it sounds itself differently in that voice we all (except perhaps those of us born deaf) have in our heads.”

permite tratar este modo de inscripción como una manifestación estable a la que se puede recurrir para un acercamiento más detallado y analítico. Así, la fijación de los poemas en soportes como la cinta, el disco o los archivos sonoros digitales propone otros rasgos para ser descritos e interpretados, incluso si se trata del mismo poema que está en el papel. Su existencia sonora, y por tanto temporal, ofrece elementos como el tono, la duración, la intensidad, el ritmo perceptibles a través del sentido del oído. Algunos teóricos de la poesía sonora refieren a este fenómeno de difusión en soportes sonoros como una emancipación del papel. Sabemos que en el caso de Seuphor se trata más bien de obras que encontraron en el registro sonoro una continuidad, ya que, hasta donde sabemos, su exploración con los medios de inscripción de la voz siempre estuvo vinculada con la escritura.

Al considerar los materiales sonoros como parte de la exploración poética-vocal de Seuphor, es posible ir más allá de las anécdotas de su faceta histriónica que abordamos antes. Los registros sonoros con los que se cuenta proporcionan además un recurso adicional para entender la poética del poema como aquella “notación musical” expuesta, como ya se vio en apartados anteriores, en *La Vocation des Mots*. En la edición de Hanc de dicho poemario se refiere a otras compilaciones sonoras en donde se incluyeron algunos poemas :

« Du haut en bas de l'échelle » et « chant toltèque » ont été publiés, avec d'autres poèmes et un enregistrement sur disque, par les soins de Gottfird Honegger dans *Hommage à Cercle et Carré*, à Zurich, en 1964, tiré à 40 exemplaires.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> “Du haut en bas de l'échelle” y “chant toltèque” fueron publicados, junto con otros poemas y un registro en disco, bajo los cuidados de Gottfird Honegger, en *Hommage à Cercle et Carré* (Homenaje a Círculo y Cuadrado), en Zúrich, en 1964, con un tiraje de 40 ejemplares.

Además, existen grabaciones inéditas de treinta y siete poemas<sup>75</sup>, de los cuales once se incluyen en *La Vocation des Mots*. A continuación, haremos un contraste entre las experiencias de lectura y de escucha de algunos ejemplos extraídos de dicho poemario, cuyo registro sonoro se incluye en la antología *Poésie Sonore Internationale*.

### 3.3.1. “TOUT EN ROULANT LES RR” Y “DISCOURS POLITIQUE” EN LA ANTOLOGÍA *POÉSIE SONORE INTERNATIONALE* DE HENRI CHOPIN

Dentro de la ya referida primera antología de poesía sonora compilada por Henri Chopin se incluyen lecturas de dos poemas del compendio *La Vocation des Mots*. El primero “tout en roulant les rr” de 1927, nos ha servido de apoyo a lo largo de esta tesis como muestra de la diversidad de manifestaciones y contextos en los que es posible apreciar la obra de este autor sin fronteras. El segundo poema se titula “discours politique”, fechado el 1º de enero de 1962 e incluido en el apartado “Musiques” del citado compendio.

En el primer capítulo ya hemos detallado que la antología *Poésie Sonore Internationale* consistía en dos cassettes que incluían una selección de grabaciones de poemas en voz de sus autores, que datan de entre 1926 y 1979. Este apartado es una tentativa de análisis basada en la premisa de que los archivos de voz, en particular de lecturas de poesía, permiten considerar al sonido como un texto. En el caso de la poesía de Seuphor lo anterior se justifica nuevamente con su premisa de los textos-partitura cuya unidad mínima es la palabra, considerada como un ser

---

<sup>75</sup> Grabaciones posibilitadas por la investigadora Elisa Luengo, quien a su vez las recibió de Sophie Berckelaers, nieta y heredera de los derechos de la obra de Michel Seuphor.

sonoro; en el prefacio a *La Vocation des Mots* expone:

Construit avec des mots, autour des mots, les éléments d'apparence disparates qui composent le poème convergent vers un même centre et tendent à la somme. Si le poème est insensé pour l'esprit c'est qu'il lui suffit d'être évident pour l'oreille. Même sensé pour l'esprit il est bon qu'il le surprenne, il a tout loisir de le choquer, de le dérouter. Soliloque, il porte en lui l'écho de mille voix. Voix de la rue et voix intimes, murmures secrets, clameurs. La plus grande candeur sera la plus grande éloquence (1966: 12)<sup>76</sup>.

Como veremos, la superficie en apariencia elocuente de los poemas “tout en roulant les r” y “discours politique” contiene ese candor y espontaneidad característicos del juego con las palabras. Concebidas como seres sonoros, las palabras generan un efecto de sorpresa en quien las escucha. ¿Pero qué significa para un poema ser sonoro, ser sonido? En el caso de Seuphor –y no sólo de él– significa que los signos lingüísticos que habitan la página clamando por su vocalización transitan desde la inscripción en papel a la voz en vivo y a su eventual fijación en un soporte sonoro. Ello implica no sólo cambios en la producción, sino también en su difusión y su percepción: el lector se convierte así en espectador y además en escucha que atiende a las ondas sonoras que viajan desde su origen en las cuerdas vocales o en la carga electromagnética contenida en la cinta magnetofónica hasta penetrar en las cavidades sus oídos.

Al ser la percepción sonora una experiencia de la inmediatez, coloca a los individuos en una situación espacio temporal específica. En el presente de la escucha se detonan códigos colectivos

---

<sup>76</sup> Construido con palabras, alrededor de las palabras, los elementos de apariencia disparatada que componen el poema convergen hacia un mismo centro y tienden a sumarse. Si el poema es absurdo para el espíritu es porque le basta ser evidente para la oreja. Incluso razonable para el espíritu es bueno que la sorprenda, tiene toda la tranquilidad para impactarla, desconcertarla. Soliloquio, lleva consigo el eco de mil voces. Voces de la calle y voces íntimas, murmullos secretos, clamores. El más grande candor será la elocuencia más grande.

y simbólicos, así como datos y memorias individuales, es decir, el acto de escucha –aunque se realice en colectivo– es una experiencia individual, subjetiva. Cuando el lectoespectador-escucha se somete a la experiencia auditiva de poemas que desde su producción rechazan la generación de sentido, la mente humana no puede escapar a su tendencia interpretativa, de modo que busca llenar esos vacíos o elipsis aurales con información previa o nueva. Como ya lo señalábamos con apoyo de Nick Piombino, el fenómeno de la escucha es la dimensión más subjetiva del poema:

El escucha tiende a “llenar” o hilar cualquier acto de habla elíptico con ciertos elementos de su experiencia interna. Esta nueva formulación, que sólo existe dentro del, como lo llaman Jakobson y Pomorska, “subjetivismo” del escucha, funciona momentáneamente como un “objeto transicional” o como un área de espacio potencial entre el escucha y el orador (54)<sup>77</sup>.

Dicho lo anterior, es turno de aventurarse a ofrecer una interpretación de los registros incluidos en la antología de Chopin a partir del contraste de su materialidad sonora con la materialidad escrita. En este ejercicio de lectura y escucha se ha procurado convertir las intuiciones y la experiencia de escucha en argumentos, entrelazando algunas nociones que hemos introducido y definido a lo largo de toda la tesis. Este breve recorrido nos llevará a perfilar a Michel Seuphor como un exponente más de la poesía sonora.

Centrémonos para empezar en el poema que ha vertebrado muchas de las reflexiones de esta tesis, “tout en roulant les rr”. El audio que corresponde a su lectura fue extraído de la antología *Poésie Sonore Internationale*, recogida por Henri Chopin y publicada por Jean-Michel Place en

---

<sup>77</sup> The listener tends to “fill in” or weave into any elliptical speech act certain elements of his or her internal experience. This new formulation, at that point existing only within, as Jakobson and Pomorska term it, “the subjectivism” of the listener, functions momentarily as a “transitional object” or area of potencial space between the listener and the speaker.

1979. Como ya hemos comentado, la antología estaba contenida en dos cassettes; sin embargo, el archivo de audio consultado para esta tesis se extrajo de un sitio de internet<sup>78</sup> en un formato mp3 que contiene en una misma pista de audio las lecturas de nuestro ya conocido “tout en roulant les rr”, seguido de “discours politique”<sup>79</sup>.

Aunque no se sabe con certeza en qué condiciones fue realizada la grabación, es posible imaginar que se registró en un espacio cerrado. Lo anterior debido a la ausencia de sonidos incidentales como voces, murmullos o carraspeos; elementos que permiten situar la enunciación de los poemas fuera del escenario y en un lugar pensado especialmente para llevar a cabo el registro, fuese éste un estudio profesional o uno improvisado para la ocasión. Si bien podría parecer un detalle coyuntural, si nos remontamos a la época, resulta más significativo de lo que parece, pues revela que Seuphor estaba consciente de que su lectura respondía a dos diferentes condiciones y espacios: el del público y el del registro.

En el audio, que en total dura tres minutos con cuarenta y seis segundos, pueden distinguirse dos voces distintas, la primera, que se limita a presentar el nombre del autor<sup>80</sup>, y la segunda, que se encargará de la lectura completa. Se trata de una voz masculina, de un sujeto de mediana edad, que presenta el título del poema. Por el tono enunciativo relativamente inexpresivo, reconocemos que su lector asume esta parte como un elemento paratextual, que no

<sup>78</sup> <http://www.artpool.hu/Al/hang/seuphorhang.html> Consultado en octubre de 2010.

<sup>79</sup> Aunque los archivos de audio digitales permiten almacenar información sobre el dispositivo empleado para su fijación y otros detalles técnicos, éste no es el caso, la metadata sobre las condiciones de su producción debió perderse en alguna de las mudanzas de un soporte a otro. No obstante, al escucharlo se percibe algo de ruido como si fuera la suciedad de la cinta o el acetato que lo contuvo, una pista de la escasa fidelidad que presentaba por entonces la tecnología.

<sup>80</sup> Es probable que esa primera voz corresponda al propio Henri Chopin y que posiblemente haya sido grabada posteriormente para la edición de la antología. Ambos poetas se conocieron en 1958 en una exposición de *dessins à lacunes* en París, tiempo por el cual Chopin se dedicaba a recopilar archivos tanto sonoros como audiovisuales relativos a las vanguardias. Véase: Henri, Chopin, “Libre témoignage sur la situation de Michel Seuphor au XXè siècle”. en Yves Cosson y Daniel Briolet (eds.). *Entretiens sur Michel Seuphor (L' écrivain, l' artiste, le poète)*. París: Méridiens Klincksieck, 1986.

merece todavía una interpretación sonora y por tanto tampoco se percibe una intención performativa. Como tal, el título además parece anunciar y prescribir lo que le sigue, como si fuera el instructivo que da la clave interpretativa.

Después de una breve pausa, Seuphor empieza la lectura con la pronunciación de las sílabas espaciadas “co rro bo rer” en un ritmo lento y un registro medio, pero que poco a poco comienza a acelerarse con la introducción de otras sílabas como “car car car car” y “ra ra rra...”, enunciándolas cada vez más rápido, más juntas las unas de las otras y aumentando también su intensidad, de modo que se crea un ritmo percetivo a partir de las consonantes. Lo que prometía iniciar como una lectura normada por el texto, se transforma en una recitación aparentemente improvisada, no dominada por la solemnidad, sino llena de contrastes y efectos cromáticos derivados de la variación entre el tono juguetón y uno más plano y menos emotivo. Cabe mencionar que Seuphor no parece usar el micrófono para generar efectos adicionales, sino que todo lo escuchado es generado por su propia voz.

Esa primera parte se interrumpe de forma abrupta con un “shhhut”, creando una nueva sorpresa y expectación en el escucha, que para entonces ya asume un estado de constante atención, preparado para la siguiente sorpresa. De la parte contrastiva pasa a una sección que nos invita a dejarnos llevar por un flujo sonoro estable e hipnótico. En este episodio la voz parece envolvente y genera una sensación de circularidad por la repetición de la palabra “hollowighe”, que crea un efecto de loop casi mántrico.

Como es evidente por lo que anuncia el título, aun a pesar de secciones como la antes mencionada, a lo largo del poema se hace énfasis en la sonoridad provocada por la letra “erre”, tal como en la sección que le sigue. Después de un silencio se entona una prolongada vocal

“ooooo”, que hace su aparición con un efecto de apertura espacial logrado con la pura expresividad vocálica que se extiende y aumenta de velocidad y de tono paulatinamente. Le sigue una serie de repeticiones que regresan al juego consonántico con las sílabas “ramm-ramm”, conformado de variaciones en su duración y su intensidad, de tal suerte que resulta en una evocación del gesto infantil que imita con la voz el sonido de un motor en aceleración: “ram ram”. A lo largo de todo el poema es posible identificar ese juego que va de menos a más y que alterna con elementos que incluyen otras consonantes, a manera de contraste, como el sibilante y luego palatal oclusivo: “shuuuut”, que es repetido, pero de forma más corta: “shut”, con un efecto que bate al final. La progresión sonora en esta sección parece componerse de temas que alternan entre la repetición y la variación.

Le sucede a esto una sección más juguetona, donde incluso la voz adopta una entonación más aguda. Con variaciones entre “hollowigüe” y “kolowigüe”, seguidas de las vocales que progresivamente aumentan en su duración “iiii... eee... ooo...”, el juego concluye con un malabar rítmico en donde la voz pareciera saltar a la vez que se vocaliza: “mirti mirti mirti... ma”. En este fragmento se juega nuevamente con el patrón de ir de menos a más, incluso se escucha un feedback que parece haber sido incidental, es decir un efecto de eco por la saturación del espacio sonoro, resultado de la enunciación ahora puramente vocálica de “iiiiii eeeee oooo”, en la que se imprime una creciente emoción y, diríamos, el gesto se exagera hasta el límite.

Hay motivos que podrían llamarse “temáticos” (*Leitmotive*) en esta sucesión sonora, como el “hollowigüe” que reaparece una vez más, y que contrasta con la articulación silábica previa, pues aquí no parece haber un espacio que separe el compuesto verbal. Pareciera como una sola palabra que vuelve sobre sí misma a partir de su repetición, creando un ritmo

envolvente, en el que poco a poco se pierde la orientación al no saber cuál es el comienzo y cuál el principio de la palabra. Este acto performativo, que requiere una gran destreza articulatoria y una dosis histriónica por parte de quien la enuncia, no es maquínico, de ahí que se le pueda calificar como un loop orgánico, un efecto de repetición al infinito generado con las cuerdas vocales. Incluso en algunas pausas se le puede escuchar a Seuphor pasando saliva o respirando para recobrar el aliento.

Además de las alternancias, se perciben efectos de ecos contruidos con la articulación, y gestos que nos hacen evocar el, por Seuphor tanpreciado, aspecto del grito, en chillidos que aparecen en la segunda mitad de la ejecución (minuto 1:20). Hacia el final del poema, reconocemos nuevamente gestos tipificados como onomatopeyas que retratan el doblar de unas campanas “diiiiin daaaaaaa”, en donde las vocales se extienden más allá de lo esperado, generando efectos de tensión, misma que es modulada por un tono descendiente en la voz. Paulatinamente los sonidos agudos van en descenso y volvemos a escuchar una voz media, la emoción se degrada hasta pronunciar la sílaba “don”, cuya repetición evoca un reloj: “dinnge dannge don / dinn dann don / dinn.... dann.... don / (2 temps) / don / (3 temps) / don”. Antes de cerrar el poema con el mero flujo de juegos vocálicos, se escucha de forma inesperada y casi abrupta una frase plenamente articulada, sencilla, pero gramaticalmente bien construida y comprensible: “dout don je fais” (los cuales yo hago). El uso de la primera persona puede aquí ser interpretado como la voz poética, la voz entendida desde una dimensión conceptual, la que dicta las reglas del juego en el propio “hacer”, y la que decide en esa afirmación también concluirlo. Pero también es una voz humana, reconocible por las aspiraciones de Seuphor, una voz que se presta como vehículo de los sonidos, es decir, como portavoz no de un sentir

subjetivo sino del sonido objetivado, del sonido en sí mismo, que es producto de un “aparato” u órgano vocal que lo hace sonar. Si traemos a colación la presentación de 1930, recordaremos que Seuphor utilizó una máscara del escultor mexicano Germán Cueto, dicha máscara reforzaría el propósito de dar libre salida al juego estructurado de sonidos, sin importar la identidad del enunciador.

Tras una pausa, en el minuto 2:35 de la pista de audio se escucha nuevamente la voz neutra y seria de Seuphor introduciendo el título del poema “discours politique”, el cual se incluye en el primer apartado de *La Vocation des Mots*, “Musiques”, sugiriendo de modo paratextual su extensión hacia lo sonoro. Luego de unos segundos de silencio se emite con un tono serio y solemne el nombre “france”, seguido de una frase absurda que parece decir “le quart de l'heure et le bain quotidien” (el cuarto de hora y el baño cotidiano); sin embargo al contrastar con el texto escrito, lo que está impreso son las siguientes palabras: “le quart de leurre et le bain quotiyen”, un verso completamente carente de una lógica gramatical entre sus componentes. Lo anterior deja ver la intención de lectura en voz alta de Seuphor: si el lector se limitara a la lectura en silencio, los juegos de palabras serían más difíciles de adivinar e incluso podrían pasar desapercibidos. Se confirma que la intención del texto surte efecto: se trata de una lectura para el oído, cuya intención juguetona se materializa en la vocalización y se percibe ante todo durante el acto de escucha. La anáfora creada con la repetición de la palabra “france” seguida de sustantivos o grupos nominales se repite dos veces, pero con complementos cada vez más cortos, lo que genera un efecto rítmico que aumenta de velocidad progresivamente.

Más adelante es posible escuchar la interjección “oh!”, pronunciada con un tono más dramático que sugiere la exaltación del orador, pero sin llegar a los tonos agudos y alegres que se

pueden escuchar en “tout en roulant les r”. Le sigue una lista de sustantivos que refieren a ciertos órganos del cuerpo y a su función interna: *glandes, endocrines, poitrines*, entre los cuales también se escucha el adjetivo *doctrinaires*, que en este contexto tiene una pertinencia sonora, aunque semánticamente parece fuera de lugar. Después viene una sección más juguetona en donde la interjección “*oh!*”, pronunciada con mayor apertura y duración del sonido vocálico, se convierte en la primera sílaba de una serie de adverbios: *automatiquement, autoritairement, audacieusement*. Esta parte concluye de forma abrupta con el adjetivo “*beau*”, emitido casi como un grito.

En el poema predominan las listas de palabras sin una sintaxis gramatical ni una lógica clara, varias de ellas intervenidas además en su morfología, por lo cual generan un efecto de sinsentido e incoherencia. Sin embargo, hay estructuras rítmicas construidas a partir de los sonidos consonánticos y de las series de terminaciones de palabras coincidentes. Las primeras secciones con adverbios y adjetivos evocan sonoridades percutivas debido a las aliteraciones que generan las consonantes oclusivas “p” y “t”. La última parte es la más veloz, con sonoridades guturales y nasales, rasgos que suelen identificarse como los más significativos de la lengua francesa. Además, la repetición y la variación del adjetivo *galle*, que se convierte en *gouille* o *gaulle* sugiere un tono de burla hacia los discursos e incluso a la gestualidad misma de la lengua francesa, desprovista aquí de su función comunicativa.

En esta segunda extensión sonora, el color de la voz de Seuphor permanece oscuro la mayor parte del tiempo, generando un efecto irónico. Las sonoridades sobrias y reflexivas de la voz contrastan con el contenido vacío, tal como puede ocurrir en los discursos políticos —no olvidemos que es éste el guiño que Seuphor nos ofrece desde su título— cuya estructura prosódica

despierta una emoción en los escuchas, aun cuando el contenido de lo enunciado no sea precisamente el más rico. Este juego de vacío semántico con el lenguaje se logra con una estructura irregular generada a partir de la división silábica y la figura del calambur. En contraste con “tout en roulant les rr”, éste es un poema menos abstracto, en el cual es posible identificar algunas palabras que poco a poco se descomponen. También se deja ver (o escuchar) una retórica oral, similar a la de los discursos políticos, con estructuras que pueden llenarse con una serie intercambiable de palabras, pero que en el fondo resultan vacíos.

Como hemos mencionado, el arsenal de recursos de los que echa mano Seuphor no fueron exclusivos. Compartió ciertos usos e ideas con otros creadores vanguardistas mencionados con anterioridad, dadaístas y futuristas sobre todo. Más allá de la interpretación de los poemas, su inclusión en la antología de Chopin permite claramente ubicarlo como uno de los artistas y poetas sonoros de los movimientos vanguardistas de la primera mitad del siglo XX. El catálogo de la antología se compone de autores, poetas, artistas y músicos que o bien sembraron raíces con sus inquietudes o bien, son quienes continuaron o heredaron la práctica de este género híbrido denominado poesía sonora. La compilación de Chopin, quien recordemos fue el responsable de acuñar el género, establece nuevas posibilidades y nuevas reglas. Incluso cuando en su época los grupos dadaístas, futuristas y otros luchaban enardecidamente por romper con la tradición y las instituciones, vistos desde la perspectiva actual, representan el incipiente corpus de un posible canon de la poesía sonora.

Lo anterior permite concluir que a lo largo de esa primera antología –y al igual que sucede en la antología *HOMO SONORUS*– se reexaminan los movimientos y autores vanguardistas reconociendo sus trayectorias, tanto artísticas como teóricas o académicas, como las pioneras de

los discursos contemporáneos cuyo principal motor es la práctica de una escritura poética que trasciende el papel hacia lo sonoro y en la que el lenguaje se vacía de su expresividad y referencialidad para dejar la interpretación lo más amplia posible. En el caso de la poesía sonora este proceso es llevado a sus máximas consecuencias, al buscar exaltar las fuentes originarias de la poesía : la expresividad, el lirismo, etc. (introducidos a través de la voz poética) se sustituyen por el carácter sonoro del lenguaje, la poesía se vuelve entonces un lugar para el juego y la experimentación con el lenguaje. El interés de Seuphor por los significantes sonoros permite despojar a las palabras de sus raíces semánticas para dirigirse al oído, se genera sentido con sonidos que suenan como adjetivos y adverbios franceses o con onomatopeyas que pueden detonar distintas imágenes para asignarles un referente. Su tendencia a la simplificación, como lo señala en el prefacio a *La Vocation des Mots*, se basaba en el ritmo:

Et si la langue la plus proche ne peut, sur le champ, lui donner ce qu'il lui faut, il doit, sur le champ, inventer le mot requis, le son requis, il peut, sur le champ, inventer une langue nouvelle. Aucune des lois qui régissent la prose n'a cours, sauf le rythme, devenu souverain. (11)<sup>81</sup>

Al escuchar los registros sonoros de los poemas se crea una experiencia poética distinta a la que se tiene al leer y observar esos mismos poemas en el papel. Así, sus lecturas también son múltiples, su experiencia de lectura despierta otra clase de sorpresas. Desde su materialidad

---

<sup>81</sup> Y si la lengua más cercana no puede darle de inmediato aquello que le hace falta, debe inventar de inmediato una nueva lengua. Ninguna de las leyes que rigen la prosa es vigente, excepto el ritmo, convertido en soberano.

sonora los poemas de Seuphor nos hablan de la transitoriedad del sonido y de la vida misma, un cúmulo de instantes efímeros.

### 3.3.2. GRABACIONES INÉDITAS EN VOZ DE MICHEL SEUPHOR: “LE NAGEUR” Y “LES VIEUX AMIS”

Como mencionábamos al inicio de este último capítulo, además de los registros sonoros de Seuphor que fueron editados en distintas antologías, existen grabaciones inéditas de otros poemas de *La Vocation des Mots*. De las treinta y siete pistas de audio incluidas en el CD proporcionado por Elisa Luengo, once corresponden al compendio en cuestión<sup>82</sup>. Aquí nos abocaremos a hablar de la experiencia de escucha de « le nageur » y « les vieux amis ».

La pista veintitrés es la correspondiente al poema de 1960 “le nageur” que figura en la tercera parte de *La Vocation des Mots* titulada “Pensifs”. El archivo tiene una duración de un minuto con diez segundos y también parece una grabación datada en el pasado por un ruido

---

<sup>82</sup> Cabe mencionar que entre los archivos también se incluyen grabaciones de “tout en roulant les rr” y “discours politique”. Al escucharlos y luego de compararlos con ayuda de software de edición de audio, es posible descifrar que se trata de lecturas distintas. La duración es uno de los rasgos que permite diferenciarlos, el incluido en la *Anthologie de Poésie Sonore Internationale* tiene un ritmo más lento que el de las grabaciones inéditas. Asimismo el archivo mp3 descargado de Internet se escucha más sucio, un efecto posiblemente derivado de una mala compresión. Desafortunadamente no se tiene información adicional que permita identificar la fecha ni el equipo con el que se realizó la grabación.

áspero que se percibe como huella del soporte técnico en el que fue grabado. Se escucha una voz madura, posiblemente de más edad que la de las grabaciones anteriores.

Como en aquellos casos, lo primero que se escucha es el título del poema seguido de un breve silencio. Al inicio del poema la voz es suave e íntima, Seuphor habla en tono casi dulce y en volumen bajo. Se le escucha decir “parfois et souvent comme l'amour”, para luego hacer una pausa y enunciar con mayor énfasis “je prends un bain chez toi, poésie”. De este modo se entiende que el poema es un llamado a la poesía, una apelación o exaltación de la labor poética o bien de la práctica de su escritura. Luego de esa palabra el ritmo va acelerándose paulatinamente. Seuphor se refiere a la poesía metafóricamente como a un “océano”, una palabra que se pronuncia pausadamente y luego de manera más rápida añade una serie de oxímorones en los que hace énfasis en las primeras sílabas de cada palabra, sobre todo en “juste assez”. Este océano *encendido justo lo suficiente*, que se desborda y es inaprensible, es al mismo tiempo la medida justa de aquel que lo enuncia. Además Seuphor dibuja una imagen llena de luz con la frase “juste assez enivr  de lumière” (embriagado de luz justo lo suficiente). Lo anterior sugiere la imagen de alguien que corre hacia el mar y se detiene a observarlo un instante.

En la siguiente parte el yo poético se decide a nadar en él. La voz vuelve a emitirse en un volumen bajo, sintiéndose más íntima, pausada y con un ritmo mucho más marcado gracias a la repetición de la palabra “nage”, que recuerda el sonido del cuerpo al ir nadando. La palabra puede funcionar como la onomatopeya de las brazadas que se dan en el agua, como si la voz fuera el cuerpo adentrándose en el océano, en la poesía. Se genera un ritmo que sube y baja, en un vaivén que comienza con la sílaba abierta “na” y se cierra una y otra vez con el sonido fricativo de la sílaba “ge”. A diferencia de “tout en roulant les rr”, en donde la repetición de

algunas palabras sugiere estructuras o ritmos circulares, en “le nageur” se genera una sensación de horizontalidad y de calma, que sin embargo no deja de ser cíclico.

Luego de la sección de brazadas, termina de forma abrupta con la palabra “loin” (lejos). La voz poética parece de este modo sugerir el avance dentro del mar, el distanciamiento paulatino de la orilla, como si la voz poética ya no participara de la acción misma, sino sólo de la contemplación. La lectura continúa con la frase “on peut aller si loin” (se puede ir tan lejos) en donde la vocal “i” de la palabra “si” (tan) se extiende y aumenta de intensidad, también cambia de tono pues la voz se vuelve más aguda. Nuevamente hay un juego de repetición con esta palabra, en este caso hay más variación en la sílaba. En cada repetición, el sonido vocálico se sostiene y, luego de la subida de tono e intensidad, se llega a un clímax donde el sonido vocálico va disminuyendo, como si desapareciera en el horizonte, con un efecto de “fade out” que recuerda el sonido de un auto que llega desde lejos y al seguir su trayectoria se desvanece. El sonido de la “i” se proyecta, se extiende en el tiempo y en el espacio y se aleja como cuando el nadador se aparta de la orilla de la playa queriendo llegar a otro lugar. La sección termina nuevamente con la palabra “loin”.

Tras un silencio, el poema concluye con el complemento circunstancial “d’ici” (de aquí), es un cierre abrupto en el que la imagen de movimiento en el agua, creada a lo largo de las secciones anteriores, se esfuma, resultado del juego con los opuestos *lejos* y *aquí*. El final es una vuelta a la orilla que nos recuerda que no nos hemos ido, que el poema es tan sólo una evocación de la experiencia poética, ese consuelo que uno encuentra en el mar, al escuchar el vaivén de las olas y al nadar en él. Es también un (re)encuentro con uno mismo, tras haber vuelto de haber escuchado únicamente el ritmo de las brazadas, luego de que la emoción se mitiga para volver a

la orilla. El poema nos coloca en los límites de la voz y su enunciación, tematiza también el alcance de la voz, capaz de llegar mucho más lejos del cuerpo que la emite.

Nuevamente Seuphor logra una obra con múltiples niveles de interpretación que van de lo más concreto a lo abstracto, a una experiencia casi espiritual y con un final contundente y sorpresivo. Con “le nageur” hace pensar en esa situación concreta que es el nadar, inserta al escucha en un contexto con un paisaje sonoro íntimo, muy distinto a lo que ocurre con “tout en roulant les rr”, que es de orden más abstracto y, si bien también hay onomatopeyas que pueden despertar imágenes o referentes concretos –como el “run-run” del automóvil o el “din-don” de las campanas–, es a todas luces más abstracto. En “le nager” hay algo de reflexivo y contemplativo, también en el acto representado que incluso adquiere un toque narrativo. El sujeto poético se retrata a sí mismo no como un atleta de competencia, sino como un nadador cualquiera enfocado en su soledad, en su acto. La emoción desbordante de este sujeto se equilibra al nadar dentro de la poesía, al desplazarse de manera rítmica y pausada dentro del mar de palabras, de sonidos. En el segundo 00:28 se escucha un sonido incidental, como el que se hace al pasar una página, lo cual permite imaginar a un sujeto leyendo en voz alta, con libro en mano, frente a un micrófono y nos hace ver que a pesar de la espontaneidad del “juego”, existe un programa, una instrucción, una regla que se sigue.

Finalmente, la última grabación a comentar, corresponde al poema “les vieux amis” incluido en “Lyromanies”, la última sección de *La Vocation des Mots*, apartado al que Daniel Briolet refiere con estas palabras: [C]ohabitent cinq poèmes en prose parfois entrecoupés de brèves sequences versifiées, et succesivement datés: « octobre 1963 », « novembre 1963 »,

«septiembre 1964», «noviembre 1964» (Briolet, 102)<sup>83</sup>.

Además de su extensión sonora este poema de Seuphor también tiene un vínculo visual, pues está dedicado al pintor israelí Marcel Janco y apareció como parte del catálogo de una de las exposiciones del mencionado pintor dadaísta. En la sección “Références bibliographiques”, el editor añadió al respecto:

La première des lyromanies –«les vieux amis»– a été éditée par Denise René sous forme de feuille volante pour accompagner le catalogue d'une exposition d'œuvres de Marcel Janco, en novembre 1963. Précédemment, la même galerie parisienne avait utilisé le poème «intimes étendues» en guise de préface à un album de sérigraphies d'après des œuvres de Seuphor, paru en juin 1961<sup>84</sup>.

Como hemos visto, no es el único texto poético de Seuphor que acompañó alguna edición o catálogo de obra plástica ya sea propia o ajena. Ya se ha referido a la última lyromanie incluida en el poemario *La Vocation des Mots*, “De l'interrogation”, un texto que sirvió de prefacio a una publicación de *dessins à lacunes*. Lo anterior reafirma el carácter transitorio de los textos poéticos de Seuphor, muchos de ellos cuentan con múltiples realizaciones o contextos de publicación, los cuales permiten explorarlos desde distintas disciplinas y dimensiones.

En esta extensión sonora, el poema “les vieux amis” tiene una duración de cinco minutos, lo cual lo ubica entre los más largos de los registros de poemas seuphorianos conocidos. La pista comienza como las anteriores: con el título seguido de una pausa, salvo que en esta ocasión no

---

<sup>83</sup> “Cohabitan cinco poemas en prosa a veces entrecortados por breves secuencias versificadas, y sucesivamente fechados “octubre 1963”, “noviembre 1963”, “septiembre 1964”, “noviembre 1964”.

<sup>84</sup> “La primera de las lyromanies –“les vieux amis”– fue editada por Denise René a modo de hoja suelta para acompañar el catálogo de una exposición de obras de Marcel Janco, en noviembre de 1963. Anteriormente, la misma galería parisina había utilizado el poema “intimes étendues” como prefacio de un album de serigrafías de la obra de Seuphor, aparecido en 1961.

continúa con el poema propiamente, sino con un segundo elemento paratextual: la dedicatoria “une lyromanie pour Marcel Janco”. Luego de una segunda pausa, la voz de Seuphor inicia muy juguetona con una serie de palabras creadas a partir del apellido Janco :

Janco hincó yinco colo

Janco hincó tajmahal

Janco colomayo trogo

Janco calamistero (121).

En un primer momento el ritmo y la intensidad de la voz van en aumento creando una sensación de brincos y saltos, para luego generar un efecto sostenido con vocales que se alargan y paulatinamente disminuyen su intensidad hasta que hay un silencio. Es entonces cuando la voz de Seuphor comienza su canto a la amistad con frases simples que despiertan imágenes disparatadas sugeridas por una voz pausada en un tono medio y relativamente serio. En este poema Seuphor recurre una vez más al recurso de la repetición generando un efecto de acumulación que deviene en un ritmo.

En la primera parte se añaden una serie de atributos al sujeto “los viejos amigos” que van desde los más largos como “les vieux amis sont de vieux crocodiles qui traînent un peu partout dans la maison et qui de temps en temps vous mangent un membre cru” (los viejos amigos son viejos cocodrilos que vagbundeán por toda la casa y que de vez en vez te comen un miembro crudo), intercalados con atributos que sólo cuentan con un sustantivo, ya sea inventado como en el caso de “tobogans”, “hirondelles” o inventado como “topinambours”. En esta segunda parte, las frases atributivas encadenan narrativas poco coherentes, pero gramaticalmente posibles, con un efecto humorístico en su escucha. El cúmulo de frases que inician con el sujeto “les vieux

amis sont” dibujan en la mente de quien escucha el poema un conjunto de retratos abstractos de lo que para Seuphor era la amistad: “cocodrilos que vagabundean por la casa” o “casas muy altas que esconden una parte del cielo pero que hacen muy bien al paisaje”, “naranjas blancas que guardamos para la sed y que ellas mismas tienen sed de sal”. Una vez más Seuphor recurre a lo concreto para hablar de lo abstracto, simboliza sentimientos y experiencias, tiempo y espacio compartidos a través de imágenes concretas que aunque parezcan fuera de este mundo refieren a objetos cotidianos.

A lo largo de esta parte la voz no registra muchas variaciones, aunque sí hay algunas palabras en las que se percibe un énfasis particular como en el caso de las locuciones “pique à vif” (irritar) y “paient de mine” (tener un aspecto poco atractivo) dentro de la frase “Les vieux amis sont de princes que l'on sort à Pâques et à la Trinité. Alors on les pique à vif pour qu'ils paient de mine et enfantent des onomatopées”. Es notorio que el significado de las palabras fue dejado de lado para privilegiar el juego con las sonoridades de las consonantes “p” y “q”. Más adelante hay otros juegos con la entonación que parecen buscar una correspondencia semántica con las palabras pronunciadas. Tal como sucede en “Les vieux amis ont les yeux tour à tour lisses et pluvieux”, donde Seuphor marca el sonido fricativo de la consonante “s” al enunciar “lisses” o bien, el calificativo “bourrés d'échos” en “Les amis sont des lacs [...] entourés de silence, bourrés d'échos” que vocaliza en un tono notablemente más fuerte y con las sílabas más marcadas, quizá como un gesto con el que la voz busca complementar esa imagen sonora de lagos atiborrados de ecos. Lo anterior parece anunciar el cambio que viene a continuación, luego de la frase “Et les torrents bavards n'en savent rien” pronunciada con un tono melancólico, se escuchan las interjecciones “Ch...” y “Oh ! La-laa ! ” en un tono alegre seguidas de un abrupto

silencio.

En el minuto 2:20 hay un cambio de ritmo y de entonación con la pregunta “Comment vont les enfants?”. De ahí en adelante los atributos que califican al sujeto “les vieux amis” parecen ser más cortos, quizá un efecto de una pronunciación más veloz, pero también de la alternancia de frases simples y yuxtapuestas con listas de adjetivos: “coïncidents, concomitants, collatéraux, Kirghizes et polyglottes”, elementos que generan un efecto de acumulación de cualidades.

Las atribuciones a los viejos amigos continúan intercalándose con frases que refieren a los sentidos del olfato y de la vista, por ejemplo: “Les vieux amis sentent bon le terroir, le terreau, la terre fraîchement remuée, la fosse”. En esta secuencia, la voz se sirve de dos pares de aliteraciones para generar un efecto sonoro. Más adelante, la definición de los viejos amigos como cumbres y testigos oculares construye una imagen abierta con un efecto panóptico que se interrumpe por una nueva lista de adjetivos de diccionario, cuya morfología da la pauta para otro juego de sonoridades fricativas. Los adjetivos son introducidos cada uno por la preposición “pour cela”, este encadenamiento de consecuencias se escucha en un ritmo mucho más rápido debido a una progresión de vocales que comienza con la “e” cerrada, se abre hasta una “i” casi chillante para concluir en un tono nuevamente serio con la palabra “ficelés” que produce un efecto irónico, pues este último adjetivo puede significar “atados” o “mal vestidos”. Lo anterior sucede en un periodo de unos quince segundos, estos breves instantes son los que presentan mayor variación de recursos sonoros en todo el poema.

El recurso de la repetición se retoma con una lista de sustantivos introducidos cada uno con la negación “ni”, como objetos de la frase “Les vieux amis ont tout en vrac et rien ne

manque à l'appel” (Los viejos amigos tienen todo a granel y nada brilla por su ausencia). Los complementos directos de la locución “manquer à l'appel” componen un ritmo que se acelera y aumenta también de intensidad hasta alcanzar su máximo con los nombres del filósofo místico alemán Jacob Boehme y el emperador Carlomagno, acaso como un par de referencias de las variadas temáticas que se daban cita en las tertulias a las que Seuphor acudía con sus amigos y donde tampoco faltaban “ni el vino, ni la camaradería buena como el vino” enlistados enseguida con la misma intensidad, la cual es interrumpida cuando se enuncia el complemento “ni l'eau”. Los atributos siguientes se vocalizan de modo más serio, incluso melancólico, en consonancia con su contenido semántico: “ni le lustre des jours passés et à venir, ni la garantie sur facture, ni l'ombre sèche de l'été”.

Luego de un silencio, en el minuto 4:15 se anuncia la despedida de este canto a la amistad, con una voz llena de júbilo que enuncia: “Salut vieux amis de la bonne année, de la bonne souche, de la bonne cave, du bon vieux temps, de l'image d'Épinal, du poivre de Cayenne, de la potence!”. De modo más serio se incorporan los calificativos “pleistocenos” y “de vanguardia” junto con otros. Después, se exhorta a seguir el canto a esos personajes entrañables, sin perder la ocasión de introducir un par de juegos de palabras: “Qu'on les transpense avec des chants! qu'on les guirlande ! qu'on les enhymne jusqu'aux Himalayas!”. Esta última sección de interpelaciones entusiastas concluye abruptamente con la repetición del coro del principio, en donde la primera sílaba del apellido Janco se pronuncia con tal apertura que casi parece un grito, un llamado. Este extenso y complejo poema reúne varios de los recursos que se han identificado en los anteriores: la repetición al servicio del ritmo, que parece tener una importancia vital en la exploración sonora de Seuphor.

Al atender a esta grabación, escuchándola como poesía, el aparente flujo de calificativos absurdos cobra sentido, se revelan las estructuras que en un primer encuentro con el poema parecieran ausentes. A través de su escucha, es posible intuir intenciones, “les vieux amis” no es sólo un retrato de un grupo de amigos, sino de todo un contexto de efervescencia artística que se basaba en el encuentro, la discusión y la búsqueda de coincidencias ideológicas y estéticas que derivaba en la creación.

Al mismo tiempo cada registro sonoro provoca una nueva relación de lectura con el texto que le dio origen. Luego de escucharlos permanece en la memoria el ritmo, un ritmo que desde su erosión gramatical recuerda que aun sin la intervención del lenguaje, el goce poético se encuentra en la mera vocalización. En su articulación oral cada palabra inventada o despojada de su sentido es capaz de despertar “algo”, porque todo acto de escucha es un acto de memoria.

Después de atender con el oído estas cuatro extensiones de poemas extraídos de *La Vocation des Mots*, se confirma que es posible permitirse valorar de modo poético la dimensión sonora de expresiones como estas, en apariencia desprovistas de una potencia comunicativa. La distancia temporal en la escritura de “tout en roulant les rr” –que es notoriamente el poema más arriesgado y quizá el más vanguardista dentro del corpus de esta tesis– respecto a los otros tres poemas estudiados en este apartado, deja ver el hecho de que la escritura de Seuphor conservó su interés por lo sonoro a lo largo de cuatro décadas. Un interés que plasmó en el papel de diversos modos con resultados que van desde lo más abstracto, como en el caso de “tout en roulant les rr”, hasta lo más concreto o cotidiano como en el caso de “discours politique” y “les vieux amis”, sin dejar de lado la parte espiritual atribuida al quehacer poético con “le nageur”.

Estos ejemplos evidencian la riqueza de manifestaciones poéticas que contiene *La*

*Vocation des Mots*, donde desde las primeras páginas se anuncia la intención de su tránsito hacia la enunciación. Su existencia en un contexto de publicación como la antología *Poésie Sonore Internationale* y en grabaciones inéditas revelan que estos desplazamientos han sido poco transitados y permanecen en el silencio o el olvido. Haría falta entonces hacerlos sonar y seguir adelante con su estudio.

## CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas precedentes, el recorrido trazado desde el papel a la cinta inició con la intención de mostrar los intereses intermediales de Michel Seuphor, un creador cuyas múltiples facetas despertaron una fuerte curiosidad y claras intuiciones acerca del valor que lo sonoro tiene en su obra. Como se ha podido ver, al intentar valorar la dimensión acústica de la poética de este autor, se hizo evidente que todos sus aspectos están relacionados y que para hablar de lo sonoro era necesario transitar por lo gráfico y lo verbal. Este acercamiento inclusivo e integral, obligó a elaborar un panorama histórico-contextual que permitió situar de forma más clara las intenciones y la poética de Seuphor, cuyas especificidades encuentran resonancias en variadas tradiciones filosóficas, plásticas y literarias.

Aproximarse desde los estudios literarios a un creador poco conocido y con un corpus tan amplio en géneros y disciplinas, implicó importantes retos metodológicos para su lectura, disección y análisis. En un primer momento de investigación, el reto se centró en la dificultad para ubicar y acceder a las obras; posteriormente, su apariencia simple y vacía no parecía decir mucho: había muchas preguntas y pocas respuestas. Lentamente, se dio un complejo proceso de familiarización con los poemas, con sus distintas materialidades y al mismo tiempo con las poéticas que orbitaban alrededor de la música verbal.

Uno de los términos operativos clave para poder describir y vincular esta poética con géneros como la poesía visual y sonora, fue el de las poéticas extendidas. Ello debido a que permitió anclar el quehacer literario de Seuphor como el eje central desde donde se ramificaban otros códigos como los visuales y los sonoros. Sin lugar a dudas, la dimensión material de la cinta, e incluso de los archivos de audio digitales, fue uno de los hallazgos más grandes y también el que desencadenó una mayor confrontación y puesta en práctica de métodos “empíricos” en los que hubo que sustituir la lectura atenta y la observación analítica por la escucha. Este fue uno de los retos más desafiantes, pues se trata de paradigmas que no se suelen considerar ni poner en práctica dentro de un plan de estudios en letras.

Las distintas dimensiones materiales de la poesía seuphoriana revelaron que la voz tiene distintas maneras de hacerse presente: viaja del papel al lienzo, se emite en vivo desde las cuerdas vocales y se proyecta en el espacio, en donde es susceptible de ser capturada por algún medio electrónico que puede amplificarla, retransmitirla, preservarla y/o reproducirla. Es decir, tiene múltiples materialidades: su inscripción visual y textual, su dimensión plástica y la acústica.

En conjunto, los ejemplos que permitieron articular esta tesis, así como sus herramientas teóricas sirven para extender los cánones actuales y sus modos de lectura. Quedó claro que, incluso aquello que en un principio significó ruptura y desestabilización de lo previamente establecido, es susceptible de convertirse en paradigma, en regla. Se trata de una pequeña contribución a la valoración de un autor, de géneros poéticos y métodos de análisis poco conocidos pero que bien merecen la pena conocer y llevar a la práctica, ya que, desde sus quiebres, enriquecen el campo literario e involucran el aprendizaje de distintos modos de hacer y de pensar.

Las herramientas de la literatura comparada entre artes como la inter y transmedialidad, así como el concepto del texto como partitura, resultaron convenientes para aproximarse a un creador que, desde su poética, pone de manifiesto el cruce de las disciplinas, el quiebre de las reglas o las llamadas “esposas mentales”. Una de las convicciones que resultó luego de la realización de esta tesis es que, al quebrar las gramáticas de cada disciplina, contrario a lo que se podría esperar, se revela que la experiencia poética y estética trasciende esas reglas. Las mezclas y desplazamientos entre códigos perceptibles en las creaciones de Michel Seuphor son una muestra de ello. Este creador multifacético, como muchos otros, ofrece evidencia que es posible estructurar obras capaces de comunicar, de conmover y de apelar a subjetividades a partir de la reducción de los lenguajes a sus elementos más básicos, como el caso del trazo o los sonidos no verbales. Dentro y fuera de los límites de la palabra, de los dibujos y de la música existe la expresión, la comunicación, la experiencia poética; siempre que haya la intención de provocarlas, por un lado; y por el otro la intención de descifrar aquello que parece vacío.

Hace falta decir que en una tesis como esta, como en todo quehacer humanístico, no hay resultados definitivos sino preguntas para después, debates que en las páginas anteriores no se

extendieron o asumieron con la profundidad que pueden ofrecer y no por otra cosa sino porque parte de los procesos del saber es en buena medida el priorizar unas cosas sobre otras, clasificar y reacomodar según un enfoque particular. Debido a la naturaleza intermedial de la obra de Seuphor, aunada a la riqueza de referencias que contiene, esta tentativa análisis adoptó un carácter exploratorio que, a medida en que se profundizó, no dejó de revelar nuevas interrogantes y posibles debates dentro y fuera de *La Vocation des Mots*. Son esas rutas inexploradas las que mencionaremos a continuación.

En su aparente simplicidad, la obra de Michel Seuphor resulta altamente compleja, inspirada por las más variadas fuentes, influencias e inquietudes. Entre ellas, una de las que se antoja para continuar el camino seuphoriano es el ímpetu por “traducir” la filosofía oriental a occidente, es posible que su búsqueda de la profundidad a través de la simplicidad tenga su origen en los símbolos e ideologías del taoísmo chino. Así, la obra de Michel Seuphor no sólo ofrece experiencias multisensoriales, sino también preceptos prácticos para resolver cuestiones de orden filosófico, tematizados a través de los contrarios. La temática de la dualidad expresada con el círculo y el cuadrado, el blanco y el negro, la horizontal y la vertical, el grito y el canto o la regla y el juego, articula también la práctica de un creador basada en la búsqueda de nuevas estructuras derivadas de su fractura. Este interés por las filosofías orientales se comparte con otros creadores del siglo XX como Vasili Kandinsky o John Cage, quien estuvo particularmente interesado en la filosofía zen japonesa. Con este último creador sería posible explorar sus poéticas desde una perspectiva comparada a partir de la temática del silencio y/o de la conceptualización y puesta en práctica de partituras textuales.

En este tránsito, se habló también de los medios de la literatura, sus estrategias, sus

espacios y las técnicas que se usan para la fijación y la transmisión de los discursos. De ahí deriva otra problemática teórica desde donde sería pertinente estudiar a Michel Seuphor, se trata de la noción de libro de artista, una categoría híbrida y ampliamente discutida desde los frentes de las artes visuales y literarias con figuras como el mexicano Ulises Carrión y el francés Michel Butor. Esta aproximación deriva de la aparición de las creaciones seuphorianas en tirajes cortos, en editoriales artesanales con catálogos pequeños pero seleccionados y editados con mucho esmero. Cabe aclarar que este no es un hecho aislado, pues uno de los fenómenos de las llamadas poéticas experimentales, es que han permitido y propiciado la existencia de una industria de distribución de contenidos editoriales artesanales, independientes, en una amplia variedad de soportes. Los soportes de dichos libros y de algunas antologías como el caso de *Poésie sonore internationale* revelan el vínculo entre la tecnología y las artes, confirmando que el desarrollo tecnológico repercute en el ideológico y artístico. En el caso de Seuphor se demuestra que es posible innovar o buscar otras aplicaciones de la tecnología de la escritura y el trazo ya existentes a partir de lo más simple.

Como hemos atestiguado con los ejemplos de *La Vocation des Mots*, en las obras seuphorianas existe un vaivén entre lo figurativo y lo abstracto, lo imaginario y lo concreto, así como fenómenos de expansión hacia lo visual y hacia lo sonoro. Lo anterior deja ver que los procesos de disolución de las fronteras propician el intercambio universal y la hibridación, al igual que la existencia de poéticas que resultan en nuevos actos y nuevos objetos, cada una como continuidad del anterior. Esta continuidad no sólo se manifiesta a través de los objetos, sino en la forma en que nos aproximamos e interactuamos con ellos –de la lectura a la observación y de la lectura a la escucha– así como las etiquetas que les asignamos. Las categorías de poesía visual y

poesía sonora, dentro de las cuales ha sido posible integrar las creaciones poéticas de Michel Seuphor son igualmente dinámicas. Estas llamadas nuevas estéticas presentan entrecruces culturales que operan bajo los actos de integrar, cuestionar, reinventar y remezlar. En este intercambio y yuxtaposición entre estructuras lingüísticas, visuales y sonoras es posible definir los actos de percepción como fenómenos materiales que apelan a la subjetividad y que despiertan la capacidad humana de dividir al mundo en disciplinas en aras de comprenderlo y explicarlo.

## BIBLIOGRAFÍA

Ariza, Javier. *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial del sonido en el arte del siglo XX*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

Albert-Birot, Arlette. “Michel Seuphor, un poète en liberté surveillée”, en *Entretiens sur Michel Seuphor (L' écrivain, l' artiste, le poète)*. París: Méridiens Klincksieck, 1986, pp. 83-91.

Blaine, Julien. “La performance”, octubre 2002. Web. 23 julio 2016.  
<<http://www.lesofa.org/julienblaine3.html>>

Blonk, Jaap. “Some words to Kurt Schwitters' URSONATE”, en *Kurt Schwitters in Norway*. Henie Onstad Senter (ed.). Oslo, 2009. Web. 23 julio 2016.  
<<http://www.jaapblonk.com/Texts/ursonatewords.html>>

Bobillot, Jean-Pierre. “Poesía sonora: una visión de Francia”, en *Homo Sonorus. Una antología internacional de poesía sonora*. Dmitry Bulatov (ed.). México: Radio Educación, 2004, pp. 192-198.

Briole, Daniel. “Fantaisie et surréalité dans le recueil La Vocation des mots”, *Entretiens sur Michel Seuphor (L' écrivain, l' artiste, le poète)*. París: Méridiens Klincksieck, 1986, pp. 103-114.

\_\_\_\_\_. “Présentation”. *Lecture élémentaire*. Mortemart: Rougerie, 1989.

Branchet, Jean. “Du néoplasticisme aux dessins à lacunes”, en *Entretiens sur Michel Seuphor (L' écrivain, l' artiste, le poète)*, Yves Coson y Daniel Briole (eds.). París: Méridiens Klincksieck, 1986, pp. 151-161.

Casado, Miguel. *La experiencia de lo extranjero: ensayos sobre poesía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.

Chion, Michel. *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós, 1999.

Chopin, Henri. “Mutaciones poéticas”, en *Homo Sonorus. Una antología internacional de poesía sonora*. Dmitry Bulatov (ed.). México: Radio Educación, 2004, pp. 108-121.

\_\_\_\_\_. “Libre témoignage sur la situation de Michel Seuphor dans le Xxe siècle”, en *Entretiens sur Michel Seuphor (L' écrivain, l' artiste, le poète)*. París: Méridiens Klincksieck, 1986, pp. 25-29.

Clüver, Claus. “Intermediality and Interart Studies”, en Jens Arvidson, Mikael Askander (eds.), *Changing borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Media.Tryck, 2007.

Décaudin, Michel. “Lire et/ou voir Seuphor”, *Textyles*. Web. 03 diciembre 2015. <<http://textyles.revues.org/1315>>

\_\_\_\_\_. De “l'esprit nouveau” à “Cercle et carré”: deux revues de Michel Seuphor. en Yves Cosson y Daniel Briole (eds.). *Entretiens sur Michel Seuphor (L' écrivain, l' artiste, le poète)*. París: Méridiens Klincksieck, 1986, pp. 63-70.

Drucker, Johanna. “Visual performance of the poetic text”, en *Close listening. Poetry and the performed word*. Charles Bernstein (ed.), Nueva York: Oxford University Press, 1988, pp. 131-161.

\_\_\_\_\_. *Diagrammatic writing*. ubu editions, 2013.

Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. México: Conaculta, Ediciones Sin Nombre, 2002.

Gache, Belén. *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*, Guijón: Treas, 2006.

\_\_\_\_\_. “La poética visual: en las fronteras entre leer y ver”, en *Revista de lenguaje, edición y cultura escrita*, no. 2, Buenos Aires, diciembre de 2006. Web. 19 enero 2016. <<http://findelmundo.com.ar/belengache/pvisual.htm>>.

Giovine, María Andrea. “Ecfrasis y poesía visual: dos acercamientos a la iconotextualidad”, en *Entre artes: entre actos: ecfrasis e intermedialidad*. Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (eds.). México: Bonilla Artigas Editores / UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 2011, pp. 69-78.

González Aktories, Susana. “Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis” en *Acta Poética*, no. 29 (2), otoño 2008, México, IFF, UNAM, pp. 375-392.

González García, Ángel, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Turner, 1979.

Germain, Michel, “Le passant de l'impasse: itinéraire poétique de Michel Seuphor”, en *Marché des lettres*, no. 1, otoño 1988, pp. 1, 7, 13.

Grenier, Alexandre. *Michel Seuphor. Un siècle de libertés. Entretiens avec Alexandre Grenier*. París: Hazan, 1997.

Hanc, “Références bibliographiques”, en *La Vocation des Mots*. Lausanne: Hanc, 1966, pp. 148-150.

Higgins, Dick. "Intermedia", en *Leonardo*, vol. 34, no. 1, 2001, pp. 49-54.

\_\_\_\_\_. *Statement on intermedia*, publicado en WolfVostell (ed.) *Dé-oll/age (décollage)* \*6, Typos Verlag, Frankfurt – Something Else Press, Nueva York, 1967. Web. 19 febrero 2012. <[www.aartpool.hu/Fluxusintermedia2.html](http://www.aartpool.hu/Fluxusintermedia2.html)>

\_\_\_\_\_. "Cuatro puntos hacia una taxonomía de la poesía sonora", en *Homo Sonorus. Una antología internacional de poesía sonora*. Dmitry Bulatov (ed.). México: Radio Educación, 2004, pp. 27-38.

\_\_\_\_\_. "Orígenes de la poesía sonora. De la armonía imitativa a la glosolalia" Publicado en la revista *La Taverne di Auerbach*, 5/8, pp. 74-82, Alatri, Italia, 1990. Traducción al portugués: Florivaldo Menezes, para la antología *Poesia Sonora. Poéticas experimentais da voz no século XX*, 1992, Educ, Editora de la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo, Brasil. Traduc. al español: C. Espinosa. Web. 15 febrero 2012. <<http://www.altamiracave.com/dickh.htm>>

Humeau, Edmond. "De lecture élémentaire au style du cri" en Yves Cosson y Daniel Briolet (eds.). *Entretiens sur Michel Seuphor (L' écrivain, l' artiste, le poète)*. París: Méridiens Klincksieck, 1986, pp. 71-79.

Iliazd, Ilja Zdanevitch (comp.). *Poésie de Mots Inconnus. Poèmes de Akinsenoyin, Albert-Birot, Arp, Artaud, Audiberti, Ball, Beaudouin, Bryen, Derme, Hausmann, Huidobro, Iliazd, Jolas, Khlebnikov, Krutchonykh, Picasso, Poplavsky, Schwitters, Seuphor, Terentiev, Tzara*. París: Le Degré 41, 1949.

Jakobson, Roman. *Six lectures on sound and meaning*. Gran Bretaña: The Harvester Press Limited, 1978.

Lora-Totino, Arrigo. "Poesía sonora." *Homo Sonorus. Una antología internacional de poesía sonora*. Dmitry Bulatov (ed.). México: Radio Educación, 2004, pp. 120-154.

Luengo, Elisa. *Sol, Michel Seuphor, un secreto muy bien guardado de la literatura francófona*, Universidad de Extremadura, Communauté Française de Belgique, 2012.

Marinetti, Filippo Tommaso, "La declamación dinámica y sinóptica", en Sáenz, Olga. *El futurismo italiano*. México: UNAM, 2010. pp. 276-282.

Marinetti, Filippo Tommaso y Pino Masnata, "La Radio." en Sáenz, Olga. *El futurismo italiano*. México: UNAM, 2010. pp. 348-352.

McCaffery, Steve. "Cacophony, abstraction and potentiality: the fate of the dada sound poem." en *The sound of Poetry*. Marjorie Perloff, Craig Dworkin. (eds). Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

Mora, Vicente Luis. *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen (Los tres mundos)*, Barcelona: Seix Barral, 2012. Edición Kindle.

Mieko, Shiomi. *Intermedia/Transmedia*. Tokio: *Annual Report for the Museum of Contemporary Art, 2012*. Traducción al inglés y edición para publicación en línea: Midori Yoshimoto. Web. 05 mayo 2015 <[http://post.at.moma.org/content\\_items/241-intermedia-transmedia](http://post.at.moma.org/content_items/241-intermedia-transmedia)>

Mitchell, W.J.T. “Interdisciplinary and Visual Culture”, en *Art Bulletin*, no. 77, 1995, pp. 540-544.

Nattiez, Jean-Jacques. “Écrivains-compositeurs et compositeurs-écrivains”, *La musique, les images et les mots*. Montréal: Fides, 2010.

Pantini, Emilia. “La literatura y las demás artes”, en *Introducción a la literatura comparada*. Armando Gnisci (ed.). Barcelona: Crítica, 2002, pp. 215-240.

Paschen, Elise, Rebekah Presson y Dominique Raccah (Eds.). *Poetry Speaks Expanded. Hear Poets Read Their Own Work From Tennyson to Plath*. Naperville: Sourcebooks, 2007.

Pennacchia Punzi, Maddalena. “Literary intermediality: An introduction” en *Literary intermediality: the transit of literature through the media circuit*. Maddalena Pennacchia Punzi (ed.). Bern/ Nueva York: Peter Lang, 2007, pp. 9-23.

Perloff, Nancy. “Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: a Musicologist’s Perspective.” *The sound of Poetry*. Ed. Marjorie Perloff, Craig Dworkin. Chicago: The University of Chicago Press, 2009, pp. 97-117.

Pimentel, Luz Aurora. “Ectofrasis y lecturas iconotextuales” en *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, núm. 4. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003.

Piombiono, Nick. “The aural ellipsis and the nature of listening.” *Close listening. Poetry and the performed word*. Charles Bernstein (ed.). Nueva York: Oxford University Press, 1998, pp. 53-72.

Quatermain, Peter. “Sound Reading.” *Close listening. Poetry and the performed word*. Charles Bernstein (ed.). Nueva York: Oxford University Press, 1998, pp. 217-230.

Rothenberg, Jerome. “Algunas notas hacia una poética del performance” en *Homo Sonorus. Una antología internacional de poesía sonora*. Dmitry Bulatov (ed.). México: Radio Educación, 2004, pp. 199-208.

Russolo, Luigi. *El arte de los ruidos*. Cuenca: Centro de Creación Experimental, 1998.

Sáenz, Olga. *El futurismo italiano*. México: UNAM, 2010.

Scherstjanoi, Valeri. “Sobre los neologistas de la poesía futurista rusa”, en *Homo Sonorus. Una Antología internacional de poesía sonora*. Dmitry Bulatov (ed.). México Radio Educación, 2004, pp. 61-67.

Scholz, Christian. “Una revisión histórica de la poesía sonora alemana”, en *Homo Sonorus. Una Antología internacional de poesía sonora*. Dmitry Bulatov (ed.). México Radio Educación, 2004, pp. 39-60.

Servellón, Sergio. *Michel Seuphor. Catalogue raisonné*, Drogenbos: FelixArt Museum, 2014.

Seuphor, Michel. *El estilo y el grito. Catorce ensayos sobre el arte de este siglo*. Caracas: Monte Ávila, 1970.

\_\_\_\_\_. *La Vocation des Mots*. Lausanne: Hanc, 1966.

\_\_\_\_\_. *La Vocation des Mots*. Mortemart: Rougerie, 1990.

\_\_\_\_\_. “Applications techniques des 'dessins à lacunes'”, *Leonardo*, vol. 1, no. 4 (octubre 1968), pp. 373-381.

\_\_\_\_\_. “Le jeu, la règle” en *Michel Seuphor*, Amberes : Stad Antwerpen, 2001.

Vercruyssen, Jerom. “Dessiner la sagesse” en *Michel Seuphor*, Amberes : Stad Antwerpen, 2001.

Wagner, Peter. *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1996.

*Yi King: libro de las mutaciones*, trad. Charles de Harlez; presentado y anotado por Raymond de Becker (versión castellana de Esteve Serra). Palma de Mallorca: Olañeta, 2005.

Zumthor, Paul. *Introducción a la Poesía Oral*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1991.