LA PRODUCCIÓN DE RITMO EN LA OBRA DE GHERASIM LUCA

THE ELEMENT OF RHYTHM IN THE WORKS OF GHERASIM LUCA

Antonio ANSÓN

Universidad de Zaragoza
aanson@unizar.es

Resumen: En este trabajo proponemos un análisis del ritmo en la obra poética de Gherasim Luca. Situamos al poeta en las tradiciones históricas del surrealismo y de la poesía fonética. Consideramos la interpretación de los textos por el propio autor como un rasgo de estilo. Sus poemas reúnen un elemento estructural, un elemento sonoro, y un elemento rítmico. En este trabajo nos ocupamos especialmente del elemento rítmico fundamentado en la combinación de sílabas breves y largas.

Abstract: This paper will analyse rhythm in the poetic works of Gherasim Luca and place the poet within the historical traditions of Surrealism and Phonetic Poetry. It will consider the interpretation of the texts by the author himself as a stylistic feature and the three elements present in his poems: structure, sound and rhythm. We will be paying particular attention

to the rhythmic element based on the combination of short and long syllables.

Palabras clave: Gherasim Luca. Poesía francesa. Poesía fonética y sonora. Ritmo.

Key Words: Gherasim Luca. French Poetry. Phonetic and Sound Poetry. Rhythm.

La información biográfica sobre Gherasim Luca, pseudónimo de Salman Locker, es escueta: nace en Bucarest en 1913. Vinculado con el surrealismo desde antes de la guerra, Luca es un fenómeno literario en sí mismo que supera escuelas y corrientes. En 1952 se instala definitivamente en París, donde desarrolla lo más significativo de su obra poética, indisociable de su dimensión sonora y de la personal e inimitable interpretación que el poeta hace de sus textos, filmados en 1988 por Raoul Sangla y recogidas en 2001 en grabación sonora. En 1994 pone fin a su vida tirándose al Sena. Como señala Petre Raileanu en su aproximación a la obra y la vida de Luca «los poetas no tienen biografía, su obra es su vida» (2004: 11).

Gherasim Luca es uno de los motores del surrealismo rumano en los años que preceden a la segunda guerra mundial, participando en la gestación de grupos artísticos y en contacto con otros artistas y escritores afincados en París (Raileanu (2004: 22-45). En la base de su trabajo poético identificamos el principio de asociación como uno de sus recursos principales, que remonta, como procedimiento poético, a la definición que Lautréamont hace de la belleza en sus *Chants de Maldoror* a finales del siglo XIX, constituyendo de este modo uno de los principios clave del arte que se generaliza con las vanguardias históricas:

> *Il est beau —escribe Lautréamont— comme la rétractabilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille ; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie* (Lautréamont, 1953 : 327)[1].

[1] [Bello como la retractilidad de las garras en las aves de rapiña; o, incluso, como la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blandas de la región cervical posterior; o más bien, como esa ratonera perpetua, siempre tensa por el animal atrapado, que puede cazar por sí sola, indefinidamente, roedores y funcionar, incluso, oculta bajo la paja; y, sobre todo, como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección.]

Del mismo modo, la poesía de Gherasim Luca acoge la inclinación de los surrealistas por las combinaciones sorprendentes y la irrupción de objetos inesperados sin otra justificación que el azar y el deseo de construir una atmósfera enigmática:

Est-ce une femme pliée en deux
dans un sac à charbon
ce poids ce poisson sec et heureux
qui nage sous l'eau
sous le rieur écho
de l'haleine de l'autre.
(Luca, 1987b: 41)[2]

La estética de Gherasim Luca comparte con el surrealismo la búsqueda de una belleza inquietante, siguiendo las pautas y las directrices que ya asentaba Lautréamont en el texto citado más arriba. Lautréamont echa abajo los cánones de belleza decimonónicos, atribuyendo cualidades positivas desde un punto de vista estético a objetos y circunstancias hasta entonces ajenos a los estereotipos del arte como «las garras en las aves de rapiña» o a «la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blandas de la región cervical posterior». Del mismo modo, Luca construye el enigma del saco de carbón, cargado de simbología, que tal ven contenga «una mujer doblada por la mitad».

También Lautréamont pone en práctica desde finales del siglo XIX la poética surrealista del «objet trouvé», que corresponde a la fascinación que los objetos de la vida cotidiana despiertan y sobre los que basta detener mirada para convertirlo en interesante. Este concepto de «objet trouvé» como principio estético, encierra en sí una actitud esencialmente visual. El «objet trouvé» como rasgo comunicativo es de naturaleza fotográfica. La fotografía es un ejercicio de la mirada que selecciona y descontextualiza una parte de realidad sobre la que centra su atención. Este fenómeno se llama fotogenia. La fotogenia es la capacidad de la mirada para interesarse y hacer interesante.

Con la fotografía, y la fotogenia en particular, se produce un desplazamiento en el centro de gravedad del arte, acentuando no el objeto sino la mi-

[2] [Es una mujer doblada por la mitad / en un saco de carbón / ese peso ese pescado seco y feliz / que nada bajo el agua / bajo el eco que ríe / del aliento del otro].

rada. Lo visual desplaza el acento de la cosa a la voluntad. Es la decisión del que mira lo que convierte el asunto en interesante, y no al contrario. El «objet trouvé» es la ejemplificación de este ejercicio visual. El «objet trouvé» es, en definitiva, la plasmación de un concepto fotográfico.

Cuando los surrealistas reivindican los escaparates de Atget van más allá de la intención del fotógrafo para subrayar el efecto fotogenia de las imágenes de Atget sobre los objetos de la vida cotidiana fotografiados. Los *ready-mades* de Marcel Duchamp responden igualmente a este mismo proceso de significación. En su celebérrima «Fontaine» de 1917 subyace una actitud fotográfica.

De cualquier modo, el rasgo más trascendental que aparece formulado en los *Chants de Maldoror* plantea uno de los conceptos clave que sientan los pilares del arte moderno y que se corresponde con la definición de belleza propuesta por Lautréamont como «el encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones». Esta descripción será ejemplificada en 1933 de manera literal en una célebre fotografía de Man Ray exactamente con el mismo título.

La gran innovación en la propuesta de Lautréamont, que va a generalizarse constituyendo uno de los fundamentos de la poética moderna, es que la imagen renuncia al vínculo construyendo su significado sobre la descarga que de ese encuentro, deliberado o fortuito, tiene lugar entre dos elementos dispares. No hay otra justificación para ese encuentro que la estricta sorpresa y la emoción estética que de ello se deriva. Esta misma idea propuesta por Lautréamont se repite en el *Arte poético*, de Max Jacob, cuando afirma en 1915 que la nueva poesía está hecha de «conclusions imprévues» y «associations de mots et d'idées» (Jacob, 1987: 16)[3], y de forma explícita en la definición de imagen poética que Pierre Reverdy publicó en 1918 su revista *Nord-Sud*:

> *L'image est une création pure de l'esprit.*
>
> *Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.*
>
> *Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique* (Reverdy, 1975: 73)[4].

[3] [conclusiones imprevistas y asociaciones de palabras e ideas].

[4] [La imagen es pura creación del entendimiento. No puede nacer de una comparación sino de la aproximación de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más alejada y certera sea la relación entre las dos realidades reunidas, más intensa será la imagen, más fuerza emotiva y realidad poética tendrá.]

Esta misma definición de *imagen* es reproducida, con el azar como elemento novedoso, en el manifiesto surrealista de 1924 firmado por Breton:

> *Il est faux, selon moi, de prétendre que «l'esprit a saisi les rapports» de deux réalités en présence. Il n'a, pour commencer, rien saisi consciemment. C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image* (Breton, 1985: 48-49)[5].

Cuando Max Ernst propone su definición de *collage* o Eisenstein en 1923 la técnica del montaje de choque para el cine están haciéndose eco de este planteamiento que remonta al concepto de belleza propuesto por Lautréamont desde finales del XIX.

Nos encontramos ante uno de los aspectos clave en la articulación del lenguaje del arte desde esa definición de Lautréamont, la asociación de elementos heterogéneos sin un vínculo necesario que hace saltar la emoción de la poesía en su más amplio sentido de la palabra. Se trata de imágenes, no en el sentido icónico del término, sino como herramienta de producción de sentido, recurso que encontramos igualmente en la poesía de Gherasim Luca:

> *L'atome, la tomate, une simple tomate sur une tige en rage atomique et on peut, si, on le peut si cela vaut vraiment la peine debout, de bouger une bougie dans la bouche de l'homme et la paix, la peine de mettre le feu au bout, un tout, un tout petit peu et on peut de nouveau bru brûler au vol, au volcan où le père, perpetuellement à l'affût d'une canne, fut à jamais tué d'un coup d'aile, ainsi que la colle, l'acolyte du bourreau, son accolade, mais tout cela délimiterait un peu trop les trois héros de la boue natale et le mythe de la proie et de la pomme* (Luca, 1953: 33)[6].

Imágenes como «una vela en la boca de un hombre» o «los tres héroes del barro natal y el mito de la presa y de la manzana» son algunos ejemplos de cómo el *tropo* que domina el panorama literario hasta finales del siglo

[5] [Es falso, en mi opinión, pretender que el pensamiento ha relacionado dos realidades juntas. Para empezar no ha asociado nada de forma consciente. Es por el acercamiento más o menos fortuito de dos términos de donde surge una luz particular, la luz de la imagen].

[6] [VIA LACTEA. El átomo, el tomate, un simple tomate sobre una rama en rabia atómica y si se puede, si, se puede si ello vale realmente la pena en pie, mover una vela en boca de un hombre y la paz, la dificultad de prender fuego a la punta, un poco, un poquito y se puede de nuevo nuera quemar al vuelo, en el volcán donde el padre, perpetuamente al acecho de un bastón, fue por siempre matado de un golpe de ala, así como la cola, el acólito del verdugo, su abrazo, pero todo esto delimitaría demasiado a los tres héroes de barro natal y de mito de la presa y de la manzana].

XIX deja paso a la *imagen*. Ya no se trata de «A es como B», o «A es B», sino que «A + B» reunidas sin otro lazo de unión que la simple concomitancia o asociación hacen saltar lo que Pierre Reverdy define como el chispazo de la poesía, y que posteriormente el surrealismo va a poner en práctica y desarrollar mediante múltiples lenguajes de forma sistemática.

No obstante, lo más relevante de la obra de Luca no corresponde a la estética surrealista de las asociaciones, el gusto por lo macabro y los objetos de la vida cotidiana descontextualizados desde una óptica que les imprime un nuevo significado. Hay que considerar su trayectoria poética, tal y como señala Petre Raileanu, «comme un énorme palimpseste où plusieurs strates de significations et registres de style subsistent dans une déconcertante simultanéité» (Raileanu, 2004: 11)[7]. El rasgo fundamental de ese palimpsesto que distingue la obra de Gherasim Luca y le concede una identidad incomparable es la materia sintáctica y fonética de la que está constituida en su realización específica a través del cuerpo y la voz del propio autor.

Lo que hace Gherasim Luca no es una simple lectura de sus poemas, sino que los interpreta. Aquello que diferencia su manera de poner en escena de una lectura tradicional es que la dicción misma forma parte del sentido y de la forma de aquello que desde un punto de vista literario está ocurriendo en escena. Porque se trata de eso, de una puesta en escena sonora.

En el caso de una lectura convencional, se puede prescindir de la voz del poeta para comprender su obra. El registro dominante es el de la escritura. Con Gherasim Luca no sucede así. Luca y su manera de interpretarse son indisolubles. La clave en la comprensión de la obra de Luca no es tanto la escritura propiamente dicha sino su realización sonora. El estilo poético de Gherasim Luca es su interpretación.

El modo de decir, porque Luca no lee, sino que dice sus poemas, los interpreta como se interpreta una música, es consustancial a la materia poética que les hace ser lo que son. La poesía de Luca es el modo en que la voz del poeta da sentido a la compleja, y en ocasiones angustiosa, articulación y desarticulación de una sintaxis poética que se dice al tiempo que se desdice. Construir y deconstruir son en este caso sinónimos.

Al escuchar a Gherasim Luca decir sus poemas, o cuando lo vemos y oímos balbucear una lengua que parece estar naciendo por momentos, sobre un

[7] [como un enorme palimpsesto donde diferentes estratos de significación y registros de estilo subsisten en una desconcertante simultaneidad].

fondo blanco, sin nada que estorbe, en la austera, casi estricta e impecable puesta en escena de Raoul Sangla, se impone una mezcla de fascinación y angustia por una lengua tullida que avanza renqueante. Su trabajo se obsesiona en torno a una materia poética en descomposición, una búsqueda espasmódica a través de laberintos que recorren tartamudeos, tropezones, frases renqueantes. Escucharlo y verlo despierta una gran emoción.

Tal y como explico en *El ruido y la lira*, lo determinante en la poesía de Gherasim Luca es la dicción de los textos, la modulación de la poesía en voz del poeta Ansón (2012: 51). La manera en como Luca interpreta esos poemas forma parte del propio estilo. De prescindir de su puesta en escena sonora, estaríamos renunciando a una parte fundamental que identifica y constituye la esencia misma del valor de su creación poética.

No se trata de poesía fonética, ni de poesía sonora, pues el trabajo de Luca sobre la dimensión sonora del lenguaje no renuncia a su parte semántica, cediendo el significado a la parte estrictamente fónica de la palabra, al modo futurista o dadaísta. Muy al contrario, hace de la sonoridad del lenguaje un elemento fundamental del sentido. La poesía de Luca significa por lo que dice y por cómo lo dice.

En esa articulación de sentido intervienen tres elementos que interaccionan entre sí y constituyen el edificio poético. Un elemento estructural, un elemento sonoro, y un elemento rítmico.

Con el elemento estructural nos estamos refiriendo al modo en que Luca construye el poema en forma de mecano, partiendo de elementos matrices que constituyen un núcleo que, asociado por acumulación a otras piezas verbales, el poema crece y evoluciona, originando vericuetos, circunvalaciones, altibajos, sorpresas. De este aspecto estructural nos hemos ocupado en el capítulo que dedicamos a Luca en *El ruido y la lira*.

La dimensión sonora en la interpretación de Luca es parte constituyente del estilo y la forma de la poesía de Gherasim Luca. Su voz, el modo de hacer vibrar en francés las erres con un sonido líquido dorsal por influencia de su rumano materno. Su cuerpo a modo de instrumento con el que interpreta su poesía. Todo ello está presente cuando el poeta pone en escena sus textos tanto en la grabación sonora como en la grabación cinematográfica, que con tanto acierto consigue filmar desde la desnudez de un fondo blanco cediendo total protagonismo a la figura del poeta vestido de negro, a su rostro, sus ojos y su voz poniendo en escena la imposibilidad del lenguaje para decir pero diciendo.

Por último, una parte rítmica, que es el aspecto del que nos vamos a ocupar en este trabajo. Gherasim Luca utiliza el ritmo, mediante una combinación de sílabas breves y cortas, realización que completa los otros dos precedentes y suscita una reacción literaria en la combinación de esos tres elementos, sonoridad, interpretación y ritmo, transformando el lenguaje para convertirlo en un lenguaje nuevo, exclusivo de Gherasim Luca.

Si representamos esquemáticamente en sílabas breves y largas, atribuyendo a la sílaba breve el valor 1 y a la sílaba larga el valor 2, el primer movimiento del poema de Luca «Héros-limite» obtenemos el siguiente resultado:

1 2

1 1 2

1 2 1 1 2

1 1 2 1

1 1 2 1 1

1 1 2 1 1 2

1 1 2

1 1 1

1 1 2

1 1 1 1 1

1 1 2

Este primer movimiento se presenta compuesto de dos tiempos. El tiempo A está dedicado a la muerte como concepto. El segundo a la vida:

> *La mort, la mort folle, la morphologie de la méta, de la métamort, de la métamorphose ou la vie, la vie vit, la vie-vice, la vivisection de la vie* (Luca, 1987b: 15)[8].

Desde un punto de vista fonético, el poema se construye y avanza sobre los sonidos que van solapándose y haciendo que, desde un punto de vista so-

[8] [La muerte, la muerte loca, la morfología de la meta, de la metamuerte, de la metamorfosis o la vida, la vida vive, la vida-vicio, la vivisección de la vida].

noro, el discurrir tenga lugar de manera coherente, mientras que la parte semántica actúa de contrapunto. Por ejemplo:

/la mor/

/la mor fol/

/la mor fol lo gi/

En el segmento siguiente el esquema se repite:

/de la me ta/

/de la me ta mor/

/de la me ta mor foz/

El poema crece mediante una adición de elementos fonéticos que transforman a su vez la dimensión semántica del texto. Pero lo que despierta nuestra curiosidad, si prestamos atención al modo en que Gherasim Luca interpreta su texto, es que la progresión fonético-semántica del texto se fundamente en una cuidada utilización de las sílabas cortas y largas. En el primer tiempo de este primer movimiento son las sílabas largas las que catapultan el poema hacia delante haciendo coincidir progresión semántica y duración.

El segundo tiempo del primer movimiento se caracteriza por la repetición de un mismo esquema en donde las sílabas breves se revelan incapaces de hacer avanzar el decurso poético:

1 1 2

1 1 1

1 1 2

1 1 1 1 1

1 1 2

En este caso, la sílabas breves que corresponden a «la vivisection» se convierten en un intento fallido que se resuelve en la recuperación de la combinación inicial 1 1 2, breve/breve/larga.

El efecto sonoro de tartamudeo característico en la interpretación de Luca no es otra cosa que la combinación de sílabas breves y largas, y en donde la progresión tanto semántica como sonora del poema se fundamenta en la

utilización de la sílaba larga a modo de trampolín que permite catapultar el discurso hacia delante.

El poema continua estructurándose del mismo modo, organizando su progresión mediante la triple combinatoria semántica/fonética/ritmo: «étonne, étonne et et et est un nom, un nombre de chaises, un nombre de 16 aubes et jets, de 16 objets contre, contre la, contre la mort ou, pour mieux dire, pour la mort de la mort» (Luca, 1987: 15)[9]. La representación en sílabas breves y largas del primer tiempo de este segundo movimiento corresponde a un esquema que utiliza la apoyatura de las sílabas largas como estribo que permite desarrollar un discurso que va en aumento tanto en intensidad de contenidos como en intensidad sonora:

1 2

1 2

1 1 1

1 1 2

1 1 1 1 2

1 1 1 1 1 2

1 1 1 1 1 1 2

Desde un punto de vista del contenido, el germen inicial del verso «étoner» evoluciona hacia «nom» en tanto que núcleo que anuncia el concepto de «muerte» posterior: «étone, étone et et et est un nom, un nombre de chaises, un nombre de 16 aubes et jets, de 16 objets contre». El desarrollo fonético permite encontrar dentro del verbo «étoner» un sustantivo y transformarlo. Sólo gracias a la superposición sonora es posible el deslizamiento semántico de «étoner» a «est un nom», subrayado por la cadencia rítmica que imponen la combinación de sílabas largas y breves. Otro tanto puede decirse de la continuación rítmico/semántica del texto con «nom» y «nombre» y la correspondencia sonora entre «aubes et jets» y «objets».

Este segundo movimiento se cierra con un epílogo que insiste en la progresión recuperando la estructura inicial breve/larga multiplicando los tempos hacia delante una vez más: «contre la, contre la mort ou pour mieux dire,

[9] [sorpende, sorpende y y y es un nombre, un número de sillas, un número de dieciseis albas y objetos, de 16 objetos contra, contra la, contra la muerte o, mejor dicho, para la muerte de la muerte].

pour la mort de la mort», con una representación formal que correspondería al esquema indicado a continuación:

1 2

1 1 1 2

1 1 1 2

1 1 2 1 1 2

De todos los poemas de Gherasim Luca, «Passionément» es el texto que más se aproxima de los planeamientos estéticos de las primeras vanguardias. La poesía fonética de futuristas rusos e italianos, así como de los dadaístas alemanes, utilizan la dimensión sonora del lenguaje explotando su dimensión expresiva y puramente sonora, despojándolo de su referente semántico. Luca no renuncia al sentido, pero sí que en «Passionément» la dimensión estrictamente fonética cobra un protagonismo superior al de otros textos interpretados por el poeta. En «Passionément» Gherasim Luca se desliza, desde un punto de vista interpretativo, por el lenguaje como ruido capaz de decir en tanto que materia sonora.

Haciendo un poco de historia, los futurismos italiano y ruso, y el dadaísmo alemán poco después, se encargaron de dejarnos las primeras creaciones poéticas estrictamente sonoras. El ruido como elemento artístico irrumpe en el ámbito literario con la poesía fonética, que abarca por sí misma otros muchos aspectos además del ruido. La poesía fonética renuncia al sentido para poner el acento en el componente específicamente musical del lenguaje. Entre 1912 y 1914 Marinetti firma cuatro manifiestos que pueden considerarse los textos fundacionales de la poesía fonética.

Dos años más tarde el también futurista Luigi Russolo publica su famoso *El arte de los ruidos*, donde describe su sorprendente instrumento conocido como *entonaruidos* y con el que llegará a dar conciertos que van a influir de forma significativa en compositores como Stravinski, que se interesa por su trabajo en el recital que Russolo ofrece en Londres. En el célebre Cabaret Voltaire tienen lugar las primeras actuaciones de los dadaístas, entre los que se encuentra Hugo Ball. Aunque el nombre de Kurt Schwitters merece sin duda el calificativo de padre de la poesía fonética.

En «Passionément», el probablemente más emblemático poema Luca, encontramos recursos emparentados con la poesía fonética, que Luca utiliza en combinación con los tempos de dicción. Tomemos como referencia los diez primeros versos:

pas pas paspaspas pas
pasppas ppas pas paspas
le pas pas le faux pas le pas
paspaspas le pas le mau
le mauve le mauvais pas
paspas pas le pas le papa
le mauvais papa le mauve le pas
papa passe paspas passe
passe passe il passe il pas pas (Luca, 1986: 87).

En estos primeros versos del poema, las sílabas breves coinciden con el sonido /a/, mientras que las sílabas largas corresponden al sonido /o/. De este modo, la representación formal en sílabas breves y largas quedaría del siguiente modo:

1 1 111 1
11 1 1 11
11 1 121 1 1
111 11 11
12 111 1
11 1 11 111
11111 12 11
11 2 112
2 2 12 111

A partir del verso octavo, la sílaba breve pasa a identificarse con el sonido /as/ en tanto que derivación de la sílaba breve matriz /a/ que da origen al poema. Esta mutación del sonido /a/ breve al sonido /as/ largo va a dar lugar una nueva combinación de sonidos y duración que orienta el sentido del texto en una nueva dirección.

Estos versos de Luca ponen de manifiesto, igualmente, la utilización de los tempos en la combinatoria silábica breve/larga. Si observamos el primer verso, «pas pas paspaspas pas», comprobamos que la sucesión de sílabas breves está marcada igualmente por una realización sonora que agrupa las seis sílabas de este primer verso en dos tempos distintos creando un ritmo per-

cutante: 1 1 111 1. El ritmo se acelera entre la tercera y quinta sílaba, creando de este modo un efecto no sólo sonoro sino rítmico.

Para terminar, añadir brevemente que Gherasim Luca hace de la interpretación poética un modelo inimitable. Luca es artífice de una extraordinaria renovación poética. Consigue hacer de su puesta en escena un elemento estilístico identificable y reconocible. Explora, como nunca antes se ha hecho, las posibilidades expresivas del lenguaje, su dimensión sonora sin reducir, en cualquier caso, la poesía a una depurada expresión plástica. Su trabajo con la voz, las repeticiones, los bucles sintácticos, y el ritmo, forman un compendio indisoluble que significa desde la unidad y la interacción de todos esos elementos puestos al servicio de la poesía. Luca se sirve de su voz y de su interpretación como una herramienta extraordinaria altamente expresiva. Nadie como Ghérasim Luca ha sido capaz de hacer de la imposibilidad comunicativa del lenguaje su principal virtud, la más alta expresividad de un decir lírico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANSÓN, A. (2012). *El ruido y la lira*. Zaragoza: Eclipsados.

BRETON, A. (1985). *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard.

JACOB, M. (1987). *Art poétique*. Paris: L'Eloquent.

LAUTREAMONT (1953). *Les Chants de Maldoror. E*n *Ouvres complètes*. Paris: José Corti.

LUCA, G. (1986). *Le Chant de la carpe*. Paris: José Corti.

— (1987a). *Héros-limite*. Paris: Le Soleil Noir.

— (1987b). *Théâtre de bouche*. Paris: José Corti.

— (2001). *Ghérasim Luca par Ghérasim Luca*. Paris: José Corti (CD).

— (2008). *Comment s'en sortir sans sortir*. Paris: José Corti (DVD).

RAILEANU, P. (2004). *Les étrangers de Paris. Ghérasime Luca*. Paris: Oxus.

REVERDY, P. (1975). *Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*. Paris: Flammarion.

Recibido el 2 de mayo de 2012.

Aceptado el 17 de septiembre de 2012.