

# ALGUNOS GRITOS MÍSTICOS<sup>1</sup>

## SOME MYSTICAL SCREAMS

**FELIPE CUSSEN**

Instituto de Estudios Avanzados  
Universidad de Santiago de Chile  
Román Díaz 89  
Providencia  
Santiago de Chile  
Chile  
felipe.cussen@usach.cl

### RESUMEN

En este ensayo estudio el rol de los gritos en el contexto de las experiencias místicas de distintas culturas, y que propongo como una distorsión del lenguaje verbal en pos de una potencia expresiva que intenta traspasar los límites de lo real. A partir de esa definición, establezco una relación con algunas prácticas

---

<sup>1</sup> Este ensayo es una versión ampliada de la ponencia presentada en el Coloquio Internacional “El cuerpo en sus variaciones” (Universidad de Chile, 2 de mayo de 2012), y forma parte de mi proyecto “Mística, poesía y música”, incluido en el Proyecto Inserción de Capital Humano Avanzado en la Academia: “Fortalecimiento de las Humanidades en el Instituto de Estudios Avanzados y el Doctorado en Estudios Americanos de la Universidad de Santiago de Chile (CSA-USACH) (79100004)”, financiado por Conicyt.

de la poesía sonora contemporánea. Para ello, me enfoco en la obra de Michael McClure y Joachim Montessuis como ejemplos particularmente llamativos de esta poética del grito.

*Palabras claves:* Gritos, mística, poesía sonora, Michael McClure, Joachim Montessuis.

### ABSTRACT

In this essay I study the role of screams in the context of the mystical experiences within different cultures, proposing them as a distortion of verbal language towards an expressive power that tries to go through the boundaries of reality. From this definition, I establish a relationship with some contemporary sound poetry practices, and then I focus on the work of Michael McClure and Joachim Montessuis as particularly striking examples of this scream poetic.

*Key words:* Screams, Mysticism, Sound Poetry, Michael McClure, Joachim Montessuis.

---

Recibido: 28/06/2013

Acceptado: 03/09/2013

*¡El grito, el grito!*

(Marcelo, en *Cachureos*)

Es una lástima que no hayan existido las grabadoras el año 1291, cuando Ángela de Foligno, frente a la Basílica de San Francisco de Asís, sintió que el Espíritu Santo la dejaba tras haberla acompañado en su procesión. En su lugar, solo contamos con el relato que ella le transmitió a su confesor:

Fue entonces, al ausentarse, cuando comencé a lanzar voces y gritos, y sin ningún pudor vociferaba y clamaba, repitiendo esta frase: “Amor no conocido, ¿por qué me abandonas?”. No era capaz de decir otra cosa, ni añadir palabra. Solo sabía gritar sin pudor la frase anterior: “Amor no conocido, ¿por qué? ¿por qué? ¿por qué?”. Pero la frase estaba tan cubierta por el grito que no se entendía. Entonces me dejó con la certeza y sin ninguna duda de que él era a todas luces Dios. Y yo gritaba por el deseo de morir. Estaba aplastada por un gran dolor que no moría y me quedaba. Entonces todas mis junturas se desenchajaban. (48)

Aunque no los podamos escuchar, valdría la pena tratar de interpretar qué nos dicen esos gritos acerca de la posibilidad de transmitir una experiencia mística. Como señala Victoria Cirlot, corresponden a la “quizás necesaria manifestación de un acontecimiento interior” (194), la respuesta a “un vacío insoportable sucedido en el espíritu aunque con intensas repercusiones corporales” (196). En efecto, esta expresión espontánea e impúdica no involucra exclusivamente al cerebro o al corazón, sino al cuerpo entero que se rompe; “[T]ambién gritan los miembros cuando se desligan” (Foligno 66). La misma Foligno recalca la inefabilidad de lo vivido: “[N]o hay palabra que pueda comunicar o expresar esta experiencia” (129), pero su respuesta pareciera ser que, cuando el lenguaje no sirve, cuando ya no tienen sentido las lecciones de la retórica, solo cabe la reiteración continua del grito.

La potencia del grito también ha sido muy fuerte en distintas experiencias místicas de otros contextos culturales, tanto en casos individuales como en rituales colectivos que llevan a los participantes a estados de éxtasis o trance.<sup>2</sup> Tal como señala Gilbert Rouget en *Music and Trance*, “the trance cry merits a book-length study” (111). Es frecuente, por ejemplo,

---

<sup>2</sup> Rouget establece una serie de diferencias entre éxtasis y trance (11). En este caso no consideraré dichas distinciones, así como aquellas entre diversos tipos de rituales o tradiciones religiosas, pues me interesa destacar los elementos comunes del grito en cuanto modo de expresión.

que dentro de las ceremonias sufies algunos de sus participantes se pongan a gritar y rasgar sus vestiduras (259), del mismo modo que los aullidos son frecuentes en los rituales del tarantismo o en los cultos orisha (111). También es posible escucharlos dentro de ritos chamánicos, como los de los bosquimanos ‘Kung del suroeste de África: “Cuando ha transcurrido cierto tiempo de la curación, los curanderos alcanzan el estado de frenesí. Entonces ya no asisten más a los presentes, sus espasmos de gritos y chillidos se hacen más frecuentes y más violentos, padecen náuseas, titubean y se tambalean” (Marshall 131), o los chamanes en Nepal: “Sakrante empieza a resoplar ruidosamente, gritando sílabas incomprensibles y gruñendo. A medida que la posesión se hace más profunda, sacude bruscamente el tambor con los brazos extendidos y se oye el repiqueteo de sus anillas y el tintineo de un pequeño cascabel atado en su interior. De repente Sakrante cae al suelo, sacudiendo los brazos, la cabeza y las piernas con espasmos” (Hitchcock, 193).

La entrada de “grito” en el Diccionario de la Real Academia Española se quedaría bastante corta para referir estos sucesos; apenas dice: “Voz muy esforzada y levantada”. Solo subraya una subida del volumen de la voz, pero no se refiere a los efectos que provoca en el contenido de las palabras. Estudiosos como Neumark (xxvii) y Kahn (345) destacan que el grito se sitúa en el límite o más allá del significado, y a ello debemos sumar que quien lo emite se deja ver como alguien histérico, infantil, fuera de control o incivilizado (Neumark xxviii). Así ocurre, por ejemplo, en momentos de peligro, dolor o rabia. Estas características negativas, sin embargo, se comprenden de un modo distinto desde la perspectiva de la mística, pues la transmisión de una experiencia de ese tipo necesariamente debería superar las convenciones del lenguaje, la racionalidad y la formalidad. Es más: los padecimientos del cuerpo humano corresponderían a la exposición visible y audible de la potencia sobrenatural que está actuando. Y, al mismo tiempo, es la fuerza de esos desgarros la que demanda una atención urgente y hace creíble a los demás humanos el testimonio de lo vivido.

Serían necesarias muchas contextualizaciones y precisiones para establecer un análisis comparativo entre Ángela de Foligno y los rituales y

tradiciones que aludí anteriormente, pero al menos es posible determinar que todos ellos conciben su cuerpo como un canal abierto para la manifestación divina. En los momentos de mayor intensidad de la experiencia mística, el lenguaje articulado soporta una presión tal que su contenido semántico se torna irreconocible y su materialidad se triza, para transformarse en pura energía. El efecto es muy similar al de la distorsión de una onda sonora: a medida que se aumenta su amplitud, la señal se deforma. Propongo, entonces, definir estos gritos místicos como la distorsión del lenguaje verbal en pos de una potencia expresiva que intenta traspasar los límites de lo real, como si las ondas sonoras destruidas aquí pudieran escucharse en un más allá.

Esta definición de grito puede ser entendida no solo como una expresión mística, sino como una poética.<sup>3</sup> Desde esta perspectiva, es posible considerar que testimonios como los de Ángela de Foligno no tienen un valor únicamente histórico o religioso, sino además estético, en la medida que implican una reflexión sobre el lenguaje. Por este motivo, considero que más allá de la enorme distancia temporal y cultural, la concepción del grito en las tradiciones que he referido nos puede ofrecer una matriz de comprensión para algunas de sus manifestaciones artísticas contemporáneas.

No es difícil encontrar en el siglo XX numerosas obras famosas que buscan representar esta manifestación humana, desde “El grito” de Edvard Munch, “El aullido” de Allen Ginsberg, la famosa escena del grito en la ducha en *Psicosis* de Alfred Hitchcock, la *performance* “AAA-AAA” de Ulay y Marina Abramovic y, por supuesto, los innumerables alaridos que han poblado la música punk y heavy metal de las últimas décadas. Pero resulta

---

<sup>3</sup> En “Un ensayo sobre mística y poesía contemporánea” propongo considerar los textos místicos en cuanto poéticas, es decir, como reflexiones críticas acerca de las posibilidades del lenguaje y como ejemplos radicales de experimentación con su materialidad en pos de una mayor potencia expresiva. Es a partir de ese punto que considero posible establecer una comparación con otras obras contemporáneas que, aunque no respondan a las mismas motivaciones, coinciden a nivel de sus estrategias formales.

particularmente atractivo enfocarnos en el ámbito de la poesía sonora, esa zona en la que se cruzan la literatura, la *performance* y las técnicas de manipulación del sonido. Philippe Boisnard enfatiza la diferencia que ella representa respecto a otras formas de la lírica gracias al uso de la corporalidad: “La poesía sonora . . . es la tentativa de hacer surgir la singularidad del cuerpo por medio de la voz” (Web s/n). Y Steve McCaffery señala que es necesario considerar estas formas no como contenidos semánticos, sino como una descarga de energía: esa sería la información que, en efecto, se intenta comunicar (72).<sup>4</sup>

La evolución de estas prácticas muestra cómo, a partir del uso de onomatopeyas y las palabras fragmentadas en el futurismo y el dadaísmo, se ha llegado a obras que desdeñan hasta la más mínima carga semántica, como los “Cri-rythme” de François Dufrêne, algunas de las “Danger Music” de Dick Higgins u otras piezas de Henri Chopin y Bob Cobbing, entre muchos otros. Los gritos que se escuchan en estas obras no están ligados necesariamente a una experiencia mística; podrían asimilarse, más bien, a un cierto estado de angustia propio de las décadas de la guerra y postguerra, tanto como al simple deseo de experimentar con todo el rango de posibilidades de la voz.

Sin embargo, habrían algunos autores para cuyas propuestas sí se torna más relevante una comparación, en la medida que sus exclamaciones nos acercan de manera más directa a la problemática de los cuerpos asediados por las fuerzas espirituales o ultramundanas. Uno de los casos más conocidos es el de Antonin Artaud. La descripción que de él hace el poeta argentino Aldo Pellegrini calza perfectamente con los presupuestos de McCaffery:

---

<sup>4</sup> Un buen ejemplo de sus propios gritos es “Assasin” de The Four Horsemen, formado por McCaffery, bpNichol, Paul Dutton y Rafael Barreto-Rivera. En youtube puede verse un video perteneciente al documental *Poetry in Motion*, de Ron Mann, donde se muestra la propuesta de este grupo: <http://www.youtube.com/watch?v=843O0bTVKHQ>.

La fuerza de la palabra no reside para Artaud en sus virtudes semánticas. Las palabras no buscan comunicar significados, sino que están cargadas de intencionalidad. Las palabras de Artaud son llamaradas, latigazos, descargas eléctricas, furibundas sacudidas. Más que significados transmiten fenómenos físicos, fulguraciones de la pasión, chisporroteos de furor, productos de la combustión subterránea. (49)

En la grabación de “Pour en finir avec le jugement de Dieu”, podemos escuchar cómo sus chillidos acompañados por instrumentos manifiestan dramáticamente un estado de posesión y de dolor. En momentos de clímax de su escritura, Artaud también recurre a la glosolalia. Sus palabras inventadas son marcadas gráficamente por el uso de la negrita, lo que sugiere, si lo consideráramos como una partitura, la necesidad de aumentar su volumen de emisión. Este tipo de términos, como explica Fiorenza Lipparini, “se prestaban muy bien para expresar aquellos ‘gritos intelectuales, que vienen desde la fineza de las médulas’ . . . que reflejaban el dolor del cuerpo imposibilitado de entender un espíritu que lo sobrepasaba sin agotarlo”.<sup>5</sup>

Quisiera dedicar un poco más de atención a dos autores posteriores que también han desarrollado sus propias poéticas del grito estableciendo puntos de contacto con la mística. El primero es el norteamericano Michael McClure, quien además de formar parte de los poetas beat, se acerca a Jim Morrison y The Doors, se consideraba a sí mismo como un hermano menor de Artaud (*Lighting the Corners* 21). Su poesía está evidentemente inserta en el contexto contracultural de esa época, en el que se mezcla el uso de drogas, el activismo político y ecológico, y la cercanía

---

<sup>5</sup> Un homenaje contemporáneo que está a la altura es “Litany, Pt. 4”, compuesta por John Zorn e interpretada por Mike Patton. Está incluida en el disco *Six Litanies for Heliogabalus*, dedicado a Antonin Artaud, Aleister Crowley y Edgard Varèse, y que remite al emperador romano a quien Artaud dedicó su ensayo *Héliogabale, ou, L’anarchiste couronné*. En youtube puede verse una versión en vivo: <http://www.youtube.com/watch?v=qPsXRiV6yo4>.

con diversas religiones. Uno de sus intereses primordiales es la necesidad de que el hombre se reconozca como un animal y asuma plenamente su dimensión física y material:

For artist or animal there is but one religion. . . . The religion is being itself. Being is the creature's contact with its surrounding and the accumulation of instinct and experience-information. An animal's contact with its environment is obviously physical. Storage and circulation of information is material (atomic, molecular, chemical). (McClure 318)

Dentro de esta concepción, también las palabras son consideradas como una acción del cuerpo: "EMOTIONS and DESIRES, like words, are physical parts of the body composed of infinities of tissues and nerves and actions of the body-physical" (*Meat Science Essays* 64). Su expresión más definida es lo que él denomina "beast language", plenamente conceptualizada en su libro *Ghost Tantras*, publicado en 1964. Según explica, esta surge de una experiencia visionaria:

In the early sixties, I discovered within myself a ball of silence, and in that ball of silence there were many mammalian noises, and I wanted to hear and create those sounds. And I've been practicing in my own way Kundalini Yoga, and I've been taking psychedelics, and I realized that it was going to be a devotional act, that I was going to write 99 poems in a language other than english. ("Intro to Ghost Tantras", track 9 CD Ghost Tantras, Poems 1955-1991).

El breve texto en la contratapa de *Ghost Tantras* explicita aún más esta vinculación entre animalidad, corporalidad y espiritualidad que trasciende la razón y el lenguaje normado:

Poetry is a muscular principle and a revolution for the body-spirit and intellect and ear. Making images and pictures, even when speaking with melody, is not enough. There must be a poetry of pure beauty and energy that does

not mimic but joins and exhort reality and states the daily higher vision. To dim the senses and listen to inner energies a-roar is sometimes called the religious experience. It does not matter what it is called.

El movimiento “muscular” de esta poesía se refleja en la intención por obviar los filtros de la sintaxis; como bien señala Kevin Power, son “emociones concentradas, expulsadas y comunicadas por el cuerpo en su estado más puro y directo” (138). La lectura del primer poema, compuesto casi exclusivamente por rugidos, nos enfrenta sin dilaciones a este tipo de comunicación:

GOOOOOOR! GOOOOOOOOO!  
 GOOOOOOOOOR!  
 GRAHHH! GRAHH! GRAHH!  
 Grah goooooor! Ghahh! Graaarr! Greeeeer! Grayowhr!  
 Greeeeee  
 GRAHHRR! RAHHR! GRAGHHRR! RAHR!  
 RAHR! RAHHR! GRAHHHR! GAHHR! HRAHR!  
 BE NOT SUGAR BUT BE LOVE  
 looking for sugar!  
 GAHHHHHHHHH!  
 ROWRR!  
 GROOOOOOOOOOH!

*(Ghost Tantras 7)*

El poema nº 49, en cambio, está estructurado por una especie de invocación que luego da paso a la repetición indefinida de gritos casi idénticos, como si quisiera ir probando los nuevos vocablos de este lenguaje animal. Es cierto que podemos considerarlo como una emulación onomatopéyica, pero también se asemeja al intento propio de los chamanes, que imitan los gritos de los animales para aprender la lengua secreta que les permitirá comunicarse con los espíritus (Eliade 93).

## SILENCE THE EYES! BECALM THE SENSES!

Drive drooor from the fresh repugnance, thou whole,  
thou feeling creature. Live not for others but affect thyself  
from thy enhanced interior — believing what thou carry.  
Thy trillionic multitude of grahh, vhooshes, and silences.

Oh you are heavier and dimmer than you knew  
and more solid and full of pleasure.

Grahhr! Grahhr! Grahhr! Grahhr. Grahhr.  
Grahhr-grahhr! Grahhr. Grahhr. Grahhr.  
Ghrarr. Ghrarr! Ghrarr. Ghrarr. Ghrarr.  
Ghrarr. Ghrarr. Grahhr. Grahhr. Grahhr.  
Grahhr. Grahhr. Gahr. Ghrarr. Grahhr.  
Ghrarr. Grahhr. Grahhr. Ghrarr! Grahhr.  
Ghrarr. Ghrarr. Ghrarr. Ghrarr! Grahhr.  
Ghrarr. Ghrarr! Ghrarr. Ghrarr. Ghrarr.<sup>6</sup>

(*Ghost Tantras* 56)

Richard O. Moore registró la famosa escena en que McClure lee este poema a unos leones en el zoológico de San Francisco, y ellos le responden con sus gruñidos.

---

<sup>6</sup> Esta grabación está disponible en youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=djtmpdLXKEA>. En el disco *Ghost Tantras, Poems 1955-1991* existe otra versión de este mismo poema leída con el acompañamiento musical de Terry Riley, en piano y percusiones (crótalos, platillos, gong). Aquí el carácter es bastante distinto, pues se produce una atmósfera que remite a la música oriental, y la voz de McClure suena calmada, más cercana al gruñido que a los gritos. Esta grabación también está disponible en el sitio *PennSound*: [http://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/McClure/Rockdrill-9/McClure-Michael\\_14\\_Ghost-Tantra-49-Riley\\_Ghost-Tantras\\_Rockdrill-9\\_2005.mp3](http://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/McClure/Rockdrill-9/McClure-Michael_14_Ghost-Tantra-49-Riley_Ghost-Tantras_Rockdrill-9_2005.mp3).



Además de sus cualidades sonoras, me gustaría apuntar que en la versión impresa de este poema también existe una preocupación paralela por la materialidad gráfica de las palabras. Según McClure, la disposición centrada de sus versos y la variación de sus longitudes corresponde a la intención de “to give body language to the poem itself” (*Lighting the Corners* 18). A ello debemos sumar que el uso frecuente de mayúsculas, tal como las negritas en Artaud, invita a subir la voz. Él mismo lo explicita en la contratapa de *Ghost Tantras*: “Read these poems as you would Lorca, or Mayakovsky, or Lawrence but **READ ALOUD AND SING THEM**”. Este libro, en definitiva, nos invita a participar en un ritual en el que la vibración sonora permitirá la conexión de nuestros cuerpos en su condición animal con el resto del universo. No es un grito por el dolor de la separación, como el de Ángela de Foligno, sino de unión.

Otro poeta y artista que también ha profundizado en las honduras del grito es el francés Joachim Montessuis, quien ha investigado los vínculos entre arte, ciencia y espiritualidad mediante obras que transitan por la poesía sonora, el arte sonoro, la *performance* y los nuevos medios. Por una parte, le interesan aquellos “sons qui demandent et provoquent une attention intense, et qui permettent aussi de s’abandonner, s’oublier”,

como el *ziker* de los sufís o los mantras tibetanos,<sup>7</sup> pero le atraen igualmente experiencias extremadamente ruidosas: “les forces dynamiques du bruitisme vocal, la voix augmentée et multipliée par l’électronique, ainsi que par les recherches sur l’au-delà du langage, ce qui tend á transcender la communication orale et lui rendre son mystère” (folleto *Errances* s/n).

Un ejemplo muy atractivo de esta tendencia es “Tearing & shouting”, de 1999, incluido en su disco recopilatorio *Errances*.<sup>8</sup> Tal como señala su título, en esta pieza asistimos al acto mismo del rasgar y del gritar. A diferencia de McClure, aquí no hay ningún contenido verbal, solamente diversas capas de gritos que se superponen: algunos ocupan el centro, otros más graves parecieran venir desde lejos, y también hay unos quejidos más agudos e intermitentes y crujidos de voces quebradas. El paneo, que mueve de un lado a otro los sonidos, aumenta la sensación de que todo se desarma a nuestro alrededor. No resulta difícil volver a pensar en el grito de Ángela de Foligno como el de un cuerpo que se está rompiendo. Pero, al mismo tiempo, los efectos electrónicos de saturación y pérdida de resolución acentúan el carácter inhumano, casi imposible, de estos gritos. Por otra parte, como el sonido está tan a tope, tan comprimido, la dinámica es prácticamente plana, y parece que fuera a sonar indefinidamente. El corte final, de hecho, es abrupto: no es que el emisor se haya cansado de gritar, sino que más bien parece que el auditor se cansó de escuchar.

Al consultarle respecto a este tipo de prácticas, Montessuis señala que, aparte del interés por probar este tipo de técnicas, “when i do extreme vocals, i try to connect to different levels of reality and ‘channel’ informations, non rational informations, something you can feel and understand with some inner sense instead of the rational intellect” (“Re: screams”). Es interesante, en este sentido, apreciar en el caso anterior la división en

---

<sup>7</sup> En youtube puede verse su intervención en vivo del canto de los monjes tibetanos del monasterio de Gomang: <http://www.youtube.com/watch?v=WoHxAojUJu8>.

<sup>8</sup> Este CD y su folleto pueden descargarse gratuitamente desde su página web, en la siguiente dirección: <http://www.autopoiese.org/?p=1550>.

distintas frecuencias que atacan distintas zonas del espectro armónico, como si fueran distintos tipos de mensajes que se entregan paralelamente. De manera similar a lo que planteaba McClure, estas experiencias físicas transmiten una información, e incluso, como dirá Montessuis en otra parte, operan del mismo modo que una droga: “VOICE IS A POTENTIAL PSYCHOTROPIC CODE/ REPROGRAMMING REALITY AND CONSCIOUSNESS” (“Vocal codes”). Vale la pena considerar estas reflexiones a la luz de nuestra definición de gritos místicos. En estos casos, la distorsión no significa, como podría suponerse, una pérdida de la información contenida, sino todo lo contrario: solo a partir de esa ruptura es posible establecer la verdadera comunicación que se está buscando.

Una versión quizás más extrema de este tipo de experiencias la encontramos en el video de McClure, *La Danse des fous* (realizado entre 2001 y 2004 e incluido en el DVD recopilatorio *Eros<sup>3</sup> + Cosmogon + DDF*), en el que combinan las experiencias de trance de distintos artistas junto a los “Rotoreliefs” (discos en movimiento) de Marcel Duchamp. En esta obra, el caos sonoro es acentuado por la velocísima superposición de imágenes, junto con letras y símbolos ilegibles: podemos comprobar, nuevamente, que la estética del grito supera el sonido y también se representa a nivel visual. Una escena muy chocante es la que corresponde a la *performance* de Joel Hubaut, cuya voz e imagen se dividen vertiginosamente para atacar de manera simultánea a nuestros sentidos con su sacrificio.



Sería muy forzado e impreciso homologar las causas que provocaron los gritos de Ángela de Foligno y otros místicos del pasado con aquellas de poetas como Michael McClure y Joachim Montessuis. En el primer caso, se trata de manifestaciones que surgieron dentro de marcos religiosos bastante delimitados, muy distintas de las búsquedas espirituales más individuales y heterodoxas que se dan en nuestros tiempos. Tampoco sé hasta qué punto podría relacionarse la vivencia de una experiencia mística (tanto desde un punto de vista psicológico o fisiológico) con la práctica de una lectura de poesía o una *performance*, por más intensa que esta sea. Pero no me interesa ni me corresponde juzgar la autenticidad de estas motivaciones y obsesiones personales. Lo que más bien me gustaría subrayar es que estos autores contemporáneos recuperan una poética, es decir, son conscientes de la posibilidad de recurrir a una serie de estrategias verbales, gráficas, sonoras, performáticas e incluso tecnológicas para provocar efectos en sus auditores.

Los gritos místicos efectivamente intentan traspasar los límites de lo real, pero en ese empeño desean arrastrarnos a todos en esa misma dirección. Las palabras deformadas y atropelladas buscan provocar sorpresa y desasosiego. Las gargantas raspadas pretenden probar los padecimientos

de una fuerza sobrenatural. Los cuerpos en trance quieren reflejar el dolor de la separación o el gozo de la unión divina. Por eso, estos gritos son más que gritos: son una aguja que perfora nuestros oídos, pues insisten en que hay algo más que debemos escuchar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Artaud, Antonin. "Pour en finir avec le jugement de Dieu". [Grabación 1947]. *UbuWeb*. Web. <[HTTP://WWW.UBU.COM/SOUND/ADIEURTAUD.HTML](http://WWW.UBU.COM/SOUND/ADIEURTAUD.HTML)>
- Boisnard, Philippe. "El cuerpo y la poesía sonora". Trad. Rodrigo Zapata Cano. *Rinoceronte* 14, 5 (2010). Web. <<http://rinoceronte14.org/ediciones/edicion5/8elcuerpoylapoesiasonora.html>>
- Cirlot, Victoria. "El grito de Ángela de Foligno". Victoria Cirlot y Blanca Garí. *La visión interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1999. 192-222.
- Cussen, Felipe. "Un ensayo sobre mística y poesía contemporánea". *Forma* 4 (tardor 2011): 13-20. Web. <[http://www.upf.edu/forma/\\_pdf/vol04/forma\\_vol04\\_03cussen.pdf](http://www.upf.edu/forma/_pdf/vol04/forma_vol04_03cussen.pdf)>
- Diccionario de la lengua española*. Web. <<http://www.rae.es>>
- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Trad. Ernestina de Champourcin. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Foligno, Santa Angela de. *Experiencia de Dios Amor: El libro de Santa Angela de Foligno*. Trad. Fray Contardo Miglioranza. Buenos Aires: Editorial Misiones Franciscanas Conventuales, 1978.
- Kahn, Douglas. *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- Lipparini, Fiorenza. "Poesía moderna y glosolalia." *Revista Laboratorio* 2 (otoño 2010). Web. <<http://www.revistalaboratorio.cl/2010/05/poesia-moderna-y-glosolalia/>>
- McCaffery, Steve. "Text-sound, energy and performance". *Sound Poetry: A Catalogue*. Eds. Steve McCaffery y bpNichol. Toronto: Underwiche Editions, 1978. 72-73.

- McClure, Michael. *Meat Science Essays*. San Francisco: City Lights Books, 1963.
- . *Ghost Tantras*. Londres: Villiers Publications, 1964.
- . *Lighting the Corners. On Art, Nature, and the Visionary*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1993.
- . *Ghost Tantras, Poems 1955-1991* [Rockdrill CD # 9]. Londres: Contemporary Poetics Research Centre, Optic Nerve for Birkbeck College, 2005. CD.
- . “Michael McClure reading poetry to lions” [Dir. Richard O. Moore, 1966]. Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=djtmpdIXKEA>>
- Montessuis, Joachim. *Errances: 1993-2005*. París: Galerie Lara Vincy / Erratum Musical, 2005. CD y folleto.
- . *Eros<sup>3</sup> + Cosmogon + DDF*. Imbsheim: Écart Production / Optical Sound, 2011. DVD y folleto.
- . “Vocal Codes”. *Antifrost*. Web. <<http://www.antifrost.gr/afro2054.html>>
- . “Re: screams”. E-mail a Felipe Cussen. 26 abr. 2012.
- Narby, Jeremy y Francis Huxley (eds.). *Chamanes. A través de los tiempos*. Trad. Ferran Mestanza i García. Barcelona: Editorial Kairós, 2005.
- Neumark, Norie. “Introduction: The Paradox of Voice”. *VOICE. Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*. Eds. Norie Neumark, Ross Gibson y Theo van Leeuwen. Cambridge: The MIT Press, 2010. xv-xxxiii.
- Pellegrini, Aldo. “Antonin Artaud, el enemigo de la sociedad”. *Antonin Artaud. Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Trad. Aldo Pellegrini. Barcelona: Argonauta, 1981. 7-70.
- Power, Kevin. *Una poética activa. Poesía estadounidense del siglo XX*. Trad. Álvaro Carrasco, Carmen García del Potro, Francisco Godoy, Jorge Guitart, Mario Hernández y Pablo Gianera. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004.
- Rouget, Gilbert. *Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession*. Trad.
- Brunhilde Biebuyck. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- Zorn, John. *Six Litanies for Heliogabalus*. Tzadik Records, 2007. CD.