

ARTIUM

Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo
Vitoria-Gasteiz

Exposición

Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)

Sala Este Baja, desde el 30 de mayo hasta el 20 de septiembre

UTOPIÍA, TRANSGRESIÓN, NEOVANGUARDIA Y RADICALISMO

La poesía experimental en el Estado español

Fernando Millán

La denominación «poesía experimental» responde en primer lugar a un periodo histórico, en segundo lugar a unos planteamientos teóricos, estéticos y sociales, y en último lugar a unos autores que dentro de ese periodo cronológico han producido unas obras intencionalmente estéticas, que se agrupan en tipologías, modelos y formas de producción concordantes. Ese periodo histórico es en Europa, América del Sur y América del Norte, el de la década de los sesenta y setenta, dentro de lo que en Italia se bautizó como las neovanguardias, para diferenciarlas de las primeras vanguardias. Es también el periodo del nacimiento y consolidación de las sociedades de masas, la cultura como industria, y la popularización de las tecnologías de la información y la comunicación. En el Estado español, a pesar del control asfixiante y empobrecedor del franquismo y la Iglesia católica, las neo-vanguardias, en paralelo con lo sucedido en Europa y América, alcanzan en ese mismo periodo, un considerable desarrollo, especialmente en el campo de la poesía experimental. En esos años, la poesía experimental comparte escenario con otras manifestaciones artísticas que desde la música, la pintura, el cine y el teatro ponen también su acento en la experimentación, e incluso producen obras que, por adentrarse en las formas «abiertas», coinciden llamativamente con las que la poesía experimental considera propias. Es el momento del cuestionamiento de los géneros tradicionales, y la aparición y consolidación de nuevos géneros intermedia. La poesía experimental comparte con el arte de neo-vanguardia de las décadas sesenta-setenta una serie de características fundamentales: La utopía como motor de cambio y transformación; la radicalidad como sistema vital y guía de las producciones estéticas; y la transgresión como fórmula para superar las contradicciones vitales, culturales y sociológicas. Este repertorio se complementa con la referencia constante a los modelos iniciados por algunos movimientos de las primeras vanguardias (futurismo, dadaísmo...), y el rechazo de otros (surrealismo), así como por la presencia destacada de varias figuras consideradas arquetípicas: Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, John Cage... Escrito está es una exposición que busca mostrar el nacimiento y desarrollo de la poesía experimental en esos años en el Estado español, apoyándose tanto en documentos (prensa, fotografía, tarjetas de actos...), como en producciones estéticas editadas o dadas a conocer en ese contexto, así como obras originales e inéditas.

Poesía experimental

Con el paso de las décadas, la denominación «poesía experimental» ha llegado a convertirse en un término difuso y a menudo contradictorio. (Algo parecido sucede con denominaciones históricamente próximas, como arte sonoro o arte conceptual, que en los medios periodísticos se utilizan asiduamente). Para unos es intercambiable por «poesía visual», y para otros es un paño para cubrir las vergüenzas de cualquier artista con pretensiones. Lo mismo que para los otros términos nacidos con la modernidad, y adoptados por los postmodernos, esta denominación se utiliza de forma sobrevenida, tanto para referirse a manifestaciones muy anteriores a su época, o simplemente como el referente de una cierta modernidad.¹

Otros autores, con una intención claramente descalificadora, utilizan sofismas argumentales dignos de la mejor escolástica contra la propia existencia de la poesía experimental: «El rótulo experimental abre en la práctica un enorme flanco conservador, pues admite de modo tácito que puede haber poesía que no lo sea, que no busque de continuo la ruptura de las convenciones y esa palabra distinta enterrada en el lenguaje». (Casado, 1994)

¹ Un ejemplo notable de esta forma de utilizar e interpretar la denominación «poesía experimental», es la exposición comisariada por el profesor de la Escuela de Bellas Artes de Cuenca, José Antonio Sarmiento: *Escrituras en libertad. La poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. (Madrid, sede del Instituto Cervantes, marzo del 2009). En un prólogo de 225 páginas, Sarmiento no desciende en ningún momento a definir ni deslindar el término. La confusión entre términos es constante, porque se consideran sinónimos «poesía visual», «poesía experimental», «poesía de vanguardia»..., y él se los aplica por igual a Ramón Gómez de la Serna y al grupo Zaj.

Desde otro planteamiento más riguroso se ha defendido la identificación de poesía experimental con poesía «concreto-visual», porque con el paso del tiempo «quedó el discurso poético experimentalista casi únicamente reducido a la construcción de un lenguaje adecuado para una poesía que se acomodara a los nuevos tiempos de la era de la imagen», y para señalar su origen en la poesía concreta de los años cincuenta (Fernández Serrato, 2003).

Esta visión reduccionista del movimiento de la poesía experimental es una lectura hecha desde los años noventa, y con innegables déficits documentales e informativos, debido a la propia marginalidad de muchas de las manifestaciones y publicaciones del movimiento de poesía experimental. Con todo es válida en tanto se centra en la aparición y acreditación de los nuevos géneros: poesía visual, arte sonoro, poesía textual, performance, libro-objeto etc..., que a partir de los años ochenta son polos de atracción y en cierto modo de división de las producciones estéticas originadas por las neovanguardias. Y en tanto hay suficientes argumentos para concluir que muchos poetas visuales nunca han interiorizado los planteamientos experimentales, ya sea por su incapacidad para salir de las formas simbólicas del pensamiento o por conservadurismo, y sólo han practicado las distintas formas de la poesía visual de forma imitativa. Este planteamiento deja, sin embargo, fuera del foco experimental a producciones plásticas y semióticas que, sensu stricto no son poesía visual, pero han nacido en su contexto. Más adelante hablaremos de ellas, englobándolas bajo la denominación de «iconopoesía», y al revisar esos nuevos géneros.

En 1981, intenté acotar lo que algunos pretendíamos las personas que creíamos en la experimentación: «Para los poetas experimentales, experimentación no sólo tiene el sentido de empresa audaz hacia lo desconocido, con todos los riesgos que ello conlleva, sino que además pretende designar fenómenos que se mueven en el mundo de las cosas tangibles y materiales» (Millán, 1981a). Es muy posible que hoy no escribiera estas mismas palabras, pero suscribo el impulso que se adivina en ellas: El de la pasión que se alimenta de lo radical, de lo transgresor y de lo utópico.

Todos estos usos y abusos tienen en común el ser una respuesta (desde distintos frentes) a un fenómeno que ha superado todas las pruebas, todos los ataques y todas las censuras, para convertirse en un referente cultural e incluso social. Un fenómeno que, convertido en movimiento ha participado en la acreditación de nuevos géneros, y especialmente el de la poesía visual, que hoy en día cuenta en el Estado español con miles de practicantes; y que se ha constituido en un componente fundamental de las prácticas más vigorosas del arte contemporáneo: Las que tienen como sujeto y como objeto a la escritura.

El término «experimental» aplicado a la literatura empezó a utilizarse en paralelo con la aparición en Francia de los primeros «ismos», es decir de lo que desde el primer momento se llamó «la vanguardia». Ya Honoré de Balzac escribió un folleto sobre «La novela experimental», aunque él se refería fundamentalmente al realismo que pretendía alimentarse de los conocimientos científicos. Esa relación con el positivismo filosófico, con el racionalismo y con el radicalismo de izquierdas, se mantuvo durante todo el siglo XX para esta denominación, que como el término vanguardia describía más una posición o una voluntad que un método de trabajo o una visión artística. En este sentido puede rastrearse el «espíritu experimental» como una parte del «espíritu abstracto», tan característico del siglo XX.

El comienzo de la poesía visual del siglo XX, y el primer antecedente de lo que llegaría a ser el arte de ideas, tiene lugar como es bien sabido en el siglo XIX: En 1897, Stéphane Mallarmé publica su poema *Le coup de dés*. Como ha señalado Paul Valéry, es el comienzo de la abstracción poética, o mejor aún su concreción: «Creí ver la figura de un pensamiento por primera vez colocada en nuestro espacio... La extensión hablaba allí verdaderamente, soñaba, engendraba formas temporales. La espera, la duda, la concentración eran cosas visibles. Mi vista entraba en contacto con silencios que se habían materializado» (Valéry, 1995: 195).

Dos décadas después, Vicente Huidobro, el poeta chileno que trajo a España las nuevas formas de poesía que dieron lugar al ultraísmo, continuaba con esta nueva forma de entender la poesía. En su poética escribió: «El vigor verdadero reside en la cabeza» (Huidobro, 2001: 85).

Ya en los años treinta, Theo van Doesburg describía con precisión el programa de la corriente racionalista de las vanguardias: «La obra de arte no se crea ni con los dedos ni con los nervios. La emoción, los sentimientos, la sensibilidad nunca hicieron que el arte avanzara hacia su perfección. Sólo el pensamiento (intelectual) crea con una velocidad superior, sin duda a la de la luz» Esta forma de ver la producción de lo estético, fue la que le hizo re-bautizar a las obras más radicales del arte del siglo XX: «Pintura concreta y no abstracta, porque nada es más concreto, más real que una línea, un color, una superficie» (van Doesburg, 1985: 158-159).

Esta línea de pensamiento, se retoma tras la Segunda Guerra Mundial como una alternativa al triunfante surrealismo. Así nace primero la pintura concreta, de Max Bill, la música concreta de Pierre Schaeffer y, unos años después, ya en la década de los cincuenta, la poesía concreta.

En el nacimiento de la poesía concreta, se da ya una característica que va a ser clave en las neovanguardias: el internacionalismo. En efecto, en tres países distintos, y separados por miles de kilómetros, personas que no se conocían de nada, deciden utilizar la denominación “poesía concreta” para sus propias producciones: Oyvind Fahlstrom en Suecia, Eugen Gomringer en Suiza y el grupo Noigandres (Augusto y Haroldo de Campos, y Decio Pignatari) en Brasil. (Millán et al., 1975)

Lo más lógico en un caso así, es que las diferencias de concepto y de práctica hubieran sido tan acusadas, que habrían impedido cualquier tipo de entendimiento o colaboración entre ellos. Y eso fue lo que sucedió con Fahlstrom, pero no con Gomringer y el grupo Noigandres. En efecto, en un viaje a Europa, Pignatari contacta con Gomringer (que a la sazón era secretario de Max Bill, en Ull) y acuerdan utilizar esta denominación para sus respectivas formas de poesía.

El entendimiento era lógico, porque objetivamente considerados, los productos coincidían en lo fundamental: Abandono de la discursividad por una sintaxis visual.

Estas coincidencias, no significaban sin embargo que no hubiera diferencias (que no eran necesariamente disentimientos) entre el suizo-boliviano Gomringer, y los concretos brasileños. Estas diferencias residían en la elaboración teórica y crítica desde la que cada parte había llegado a la poesía visual. Gomringer, en su manifiesto «Constelaciones» (Gomringer, 1969). El grupo Noigandres, en la elaboración final de su teoría, el «Plano-piloto para poesía concreta» (de Campos et al., 1965) ofrecía todo un programa para una nueva forma de poesía.

El plano-piloto, si juzgamos por su repercusión, por su impacto a nivel mundial, por el número de poetas de todo el mundo que desde el primer momento hicieron poesía concreta, e incluso por su actualidad, puede compararse con los manifiestos más decisivos de la poesía del siglo XX: los dos primeros manifiestos futuristas, los manifiestos dadá de Tristan Tzara, o el primer manifiesto del surrealismo de André Breton.

En España, Julio Campal hizo que Ignacio Gómez de Liaño lo tradujera en 1965, y se hicieron cientos de copias en multicopista que se repartieron en los actos y las exposiciones organizadas por Campal.

Para los más jóvenes, las tres páginas de escritura sin mayúsculas, con frases sintéticas («espaço cualificado: estructura espacio-temporal, en vez de desenvolvimiento meramente temporístico-linear»), con términos científicos, con nombres míticos, y argumentos redondos, irrefutables..., se convirtieron en arsenal para coloquios y discusiones de café. Era la demostración palpable de que la vanguardia había revivido y lo había hecho para ofrecer una forma de pensar acorde con el nuevo tiempo.

Ya a comienzos de los años sesenta, la poesía concreta se había convertido en un «movimiento». Y no sólo por la fuerza del grupo Noigandres y Gomringer (aunque ellos fueron los principales responsables). Otros poetas, como Franz Mon en Alemania, Emmet Williams en EE.UU., el benedictino Dom Pierre Sylvester Houedard en el Reino Unido, E. M. de Melo e Castro en Portugal, y un largo etc..., fueron pioneros y propagadores decisivos en aquellos años.

En Francia e Italia, aunque existió la contaminación concreta, sus poetas trabajaron por crear una nueva poesía visual a partir de su propia historia. En el caso de Francia a partir del letrismo y sus diversas subdivisiones (ultraletrismo, situacionismo...); y en Italia desde las últimas evoluciones del futurismo, con un autor como Carlo Belloli, y sobre todo, a partir de 1962, con el nacimiento del grupo 63, que dio lugar al desarrollo de dos tendencias propias: la de la poesía visual, y la de la poesía visiva.

Desde el punto de vista teórico, Abraham Moles fue el que elaboró un discurso más completo sobre la poesía experimental como entidad con vida propia: «En estado de ruptura con la tradición, la poesía experimental se fija objetivos que están ligados de manera explícita con la comunicación...» (Moles, 1971: 52). Más adelante, Moles se refiere a los nuevos mecanismos: «El universo lúdico del creador, que se apoya sobre la gratuidad, es aceptado por el poeta de manera consciente y deliberada. Esta conciencia del “mecanismo” de la creación y del papel que en ella juega el azar se hace explícito, en lugar de disimularlo púdicamente...» (Moles, 1971: 53).

La poesía experimental tal como existió históricamente, tiene una serie de componentes que es imprescindible estudiar si queremos alcanzar un cierto grado de comprensión del fenómeno. Me refiero a que en primer lugar existieron los autores y las tendencias de vanguardia, bajo la influencia o no de los movimientos anteriores, dentro de la línea que sucintamente hemos dibujado. Después viene la actividad vanguardista propiamente dicha, que promociona las nuevas formas y busca adeptos.

Cuando esta actividad alcanza un cierto nivel, y aparece un liderazgo con suficiente reconocimiento e impacto en la sociedad que transforma en movimiento lo que sólo era un conjunto de iniciativas particulares. Ese movimiento es el de la poesía experimental que progresa, evoluciona y se transforma desde finales de los años sesenta hasta la actualidad.

A la hora de escribir la historia de ese movimiento, y teniendo en cuenta su componente estético-social, es necesario distinguir el contexto (el vanguardismo y la figuras aisladas que sólo participan tangencialmente en el movimiento; o autores que se mantienen dentro del comportamiento de los artistas tradicionales, dedicándose tan sólo a la producción de su obra); los compañeros de viaje, que participan en algún momento, para después desaparecer; los protagonistas directos de las elaboraciones teóricas, los análisis críticos, la organización de actividades, ediciones etc..., y en definitiva de la construcción del discurso experimental; y por último, los herederos de ese discurso (en todo o en parte), que han continuado el movimiento hasta la actualidad.

En líneas generales, el abordaje histórico realizado hasta el día de hoy, tanto en España como en la mayor parte de los países participantes en este movimiento, tiende a seguir esta línea de interpretación, aunque no en todos los casos se identifican con claridad esos componentes. Habitualmente se mezclan con los arquetipos de la historiografía académica (personalización, agrupamiento por generaciones, búsqueda de influencias ...etc) y suelen producir una considerable confusión, e innumerables malentendidos.

A riesgo de caer en síntesis excesivas y en interpretaciones demasiado simples, voy a dibujar la línea fundamental que lleva desde las actividades de la neovanguardia hasta la acreditación de nuevos géneros dentro del movimiento de la poesía experimental. Estoy convencido de que estamos ante una aportación esclarecedora a la vez que necesaria para hacer justicia con las personas (vivas y muertas), con los hechos y sobre todo con la cultura de unas décadas cuyo reconocimiento histórico sigue pendiente.

Década radical

Vamos a centrarnos en lo sucedido en el estado español

La década de los sesenta es el primer periodo después de la Guerra civil en España, en el que la confluencia de nuevas generaciones (poco o nada implicadas en la contienda) junto con una serie de cambios políticos, económicos y sociológicos (sobre todo dentro del propio Régimen franquista) permiten la aparición de prácticas estéticas cercanas a las que se estaban desarrollando en Europa. En la pintura, el nacimiento del Equipo 57 de tendencia formalista, y el Grupo El Paso, informalista, dan la pauta para la aparición de músicos dodecafónicos, serialistas (L de Pablo, R Barce, T Marco...) y de una intensa actividad cultural y editorial a través de publicaciones como Aulas, Cuadernos para el diálogo, etc...

La idea de una integración en Europa (apoyada por los sectores contrarios a la Falange del propio Régimen), vivida por los más jóvenes como algo incuestionable, vertebró todos estos años, para sobrepasar a la propia muerte del dictador, y contribuir a la transición democrática.

Mediante viajes privados, becas de estudio, contactos postales, acceso a publicaciones editadas en Sudamérica, etc..., esos jóvenes hacen su particular tour cultural. Gracias al despegue económico pilotado por los ministros del Opus, y al aperturismo que le acompaña.

Un joven músico canario, es uno de los primeros españoles en viajar a finales de los cincuenta a Europa, para formarse, primero a Alemania y después a Italia: Estoy refiriéndome a Juan Hidalgo. De vuelta a España, en compañía de su pareja, también músico el italiano Walter Marchetti, se instalan en Barcelona. Pero ante la falta de interés de los ambientes culturales en sus propuestas, en 1964 viajan a Madrid, y en compañía del también músico Ramón Barce fundan el grupo Zaj (Sarmiento et al., 1996).

Muy cercanos a los planteamientos de John Cage (al que Hidalgo había tratado en Milán), y coincidente con la línea básica de Fluxus, Zaj aunque se niega rotundamente a teorizar, analizar ni criticar, da por finalizada la historia de las manifestaciones artísticas y sólo admite como lícita la acción (con o sin público). Una forma de arte de acción (que en esos años se denomina happening) que se distingue de otras corrientes por su cercanía a la vida cotidiana, sobre todo en sus aspectos más anodinos.

En 1965 se incorpora al grupo el diplomático José Luis Fernández de Castillejo y Taviel de Andrade. Hasta 1968, fecha de su expulsión del grupo por las diferencias teóricas con Hidalgo, Castillejo es el financiador del grupo, su editor y su promotor. En 1968 publica en la editorial de Enrique Tierno Galván un libro excepcional en el panorama cultural español. En él se recogen

dos extensos ensayos de análisis y hermenéutica de artistas españoles del momento (Tàpies, Genovés, Pablo Serrano) dentro del contexto internacional. Y un tercer ensayo, que es el que abre el libro, escrito para presentar al grupo Zaj junto a los artistas claves de ese momento: «La sensibilidad de lo actual». Este ensayo, supera con mucho su objetivo, y aún hoy día es uno de los textos más valiosos para comprender el arte del siglo XX escrito por un español.

La relación del grupo Zaj con la poesía experimental, la vamos a estudiar en un apartado posterior.

Entre mediados los años sesenta y la muerte del dictador en 1975, las transformaciones culturales y artísticas que vive la sociedad española, son excepcionales. Se trata desde luego del esfuerzo colectivo por «ponerse al día», pero con una voluntad por parte de los más jóvenes de ir lo más allá que fuera posible.

Y lo cierto es que, a pesar de todos los controles del régimen y de la jerarquía de la Iglesia católica, en el conjunto de la sociedad se fue generando un consenso que favoreció a todo lo que fuera nuevo. Una peculiaridad del propio régimen franquista favoreció la promoción y el conocimiento de las nuevas ideas: Debido a la estricta y tajante prohibición que pesaba sobre los medios de comunicación a propósito de cualquier cosa que tuviera que ver –aunque fuera lejanamente– con la política, el espacio disponible para la cultura era excepcional. La prensa diaria, la radio incluso la televisión, y no digamos las revistas especializadas seguían puntualmente la actualidad cultural, e incluso desplazaban redactores a cubrir los actos.

Todas las manifestaciones neovanguardistas de los años sesenta y setenta (hasta la implantación de la democracia) tuvieron acceso a los periódicos con mayor tirada. Este fue un proceso que, iniciado tras la Ley de prensa e imprenta de Fraga no dejó de crecer. Músicos de vanguardia, con Alea, la entidad creada y dirigida por Luis de Pablo, bajo la protección de los constructores Huarte;² grupos de teatro radical e incluso experimental, como el Teatro Estudio, cine de vanguardia (Castro, 2001); cine experimental, como el de Javier Aguirre (1972), convirtieron a esos años sesenta en un acercamiento a Europa sin precedentes.

Problemática-63

Problemática-63 nació en el comienzo de esa época, en 1962. Fue un proyecto colectivo de músicos, intelectuales y poetas, que utilizaron el paraguas de una organización internacional, Juventudes Musicales, para organizarse.

Esta asociación tenía como fuente de ingresos, aparte de los pocos socios que pagaban, la venta de entradas para los conciertos de la Orquesta Nacional y otros organismos estatales. El conservatorio de música le cedió un semisótano en su sede de la calle de San Bernardo, en el cual se instalaron una diminuta oficina, un pequeño salón de actos (para unas veinte personas, y una segunda habitación en la cual estaba la multicopista, el magnetofón de bobina abierta, etc...

Aunque la importancia de Juventudes Musicales para la música en aquellos años es innegable, y muchas personas colaboraron en sus diversas actividades, Problemática-63 no hubiera conseguido un protagonismo destacado en la cultura española si no hubiera sido por Julio Campal: «El papel demiúrgico de J. Campal en estos años transicionales puede cifrarse primeramente en la tarea informativa y animadora» (Domínguez, 1987: 107).

La importancia de Julio Campal en el nacimiento de una poesía de neovanguardia en el Estado español, radica en su capacidad de liderazgo, y en su estrategia de trabajar no sólo en los ámbitos estrictamente literarios o del comercio del arte, sino también utilizando los medios de comunicación de masas.

Esa capacidad de liderazgo estaba basada en un discurso inédito en el mundo intelectual de los años sesenta: Lo primero y más valioso para un poeta era la información. Y por eso la información no era una propiedad privada, sino algo público que se debía compartir con todas las personas interesadas. «Un poeta actual, no tiene derecho a prescindir de nada que necesite, especialmente si se trata de saber lo que está sucediendo en el mundo de la poesía», solía repetir.

Aunque había nacido en Montevideo y se había formado intelectualmente en Buenos Aires, Campal, se presentaba como un heredero de la España republicana, y afirmaba que su objetivo era retomar la cultura de la España anterior a la guerra civil, para continuarla con los nuevos medios y la nueva mentalidad de los años sesenta.

² «Alea, una magnífica realización de la iniciativa privada, es posiblemente la serie de conciertos de más seriedad y altura actualmente en España. Su inauguración tuvo lugar en 1965, y más propiamente que un grupo es una serie de conciertos dirigidos artísticamente por Luis de Pablo, amén del estudio de música electrónica...» (Marco, 1970: 39-40). Alea se auto-inmoló, víctima de la organización de los Encuentros de Pamplona, y con ello alejó a la familia Huarte de cualquier patrocinio del arte contemporáneo.

Campal no sólo trabajaba para Problemática-63 en Juventudes Musicales de Madrid, sino que su actividad se extendía a muchos niveles. Fue el encargado de la sección de poesía de la revista AULAS, y gracias a ello se publicó en español una serie de poemas de Joan Brossa, traducidos por el pintor Manolo Viola (que por ser de Teruelo era bilingüe. En esa misma revista se publicó un extenso artículo de Pierre Garnier. Y organizó dos ciclos de conferencias, una de ellas sobre las vanguardias artísticas en la que participaron Gerardo Diego y Francisco Umbral entre otros. (Dominguez, 1987; Millán, 1971; Millán Domínguez, 1999; Sarmiento, 2009).

Campal era un hombre de mundo y se relacionaba con gran facilidad. Como además era muy trabajador, incluso en su época más bohemia, desarrollaba varios proyectos a la vez. Así, en 1966, cuando ya era el director de la galería Barandiarán de San Sebastián, comisarió una Exposición Internacional de Poesía de Vanguardia en la galería Juana Mordó de Madrid (justo en el tiempo de mayor prestigio de esta galería).

Este trabajo en el País vasco se lo debió a Jorge Oteiza, con el cual había contactado a través de Enrique Uribe, el primer poeta español en participar en publicaciones internacionales de poesía visual, al cual había conocido a su vez por la intermediación del poeta francés Pierre Garnier.

Campal tenía a Oteiza en gran consideración, tanto como artista como intelectual y poeta. Incluso después de tener que abandonar San Sebastián por las presiones (e incluso amenazas) de varios pintores del grupo Gaur, creado por Oteiza, y sobre todo de Sistiaga, siguieron colaborando de cara a futuros proyectos que, desgraciadamente, su temprana muerte impidió. Lo mismo que impidió otros proyectos en curso o ya elaborados: Exposiciones, libros, y sobre todo su propio trabajo creativo.³

El grupo N.O.

A la muerte de Julio Campal (19 de marzo de 1968) algunos de los poetas que habíamos trabajado con él en Problemática-63, firmamos una carta circular que yo redacté, y que distribuimos en tres idiomas entre los corresponsales habituales dentro y fuera de España del propio Campal (unos trescientos). (Millán, 1993)⁴

El texto se compone de dos partes bien diferenciadas. En la primera se reivindica el trabajo realizado por Campal, e incluso se relacionan las exposiciones por él organizadas y comisariadas; en la segunda, se sintetiza un programa de actuación basado en tres puntos: promocionar el trabajo en equipo para «llegar a obras auténticamente integrales»; continuar con la labor informadora iniciada por Julio Campal; y a trabajar en el terreno creativo en un plano experimental.

Al año siguiente, ya con nuevos miembros (Millán, 2008) el grupo N.O publica su primer manifiesto propiamente dicho: Hacia una visión objetiva de la poesía n.o. Y en 1970, dentro del catálogo de la exposición Situación cinco, un segundo manifiesto. Paralelamente se organizan las exposiciones colectivas, las conferencias, publicaciones, etc.

La importancia histórica del grupo N.O. radica en las repercusiones que, a través de los medios de comunicación de masas, consiguió entre un amplio espectro de poetas, intelectuales y periodistas. Su apuesta por un neo-dadaísmo radical, y su defensa de la experimentación como un programa estético transgresor, produjo un cambio cuantitativo y cualitativo: Lo que hasta entonces había sido un ámbito de relaciones entre individualidades o pequeños grupos, cambia de sentido y pasa a ser un movimiento (en el sentido con el que hablamos de «movimiento ecologista» o «movimiento surrealista») tal como sucedió en países como Francia e Italia.

Es decir pasa del ámbito de intereses personales, de ideas propiedad de un grupo a ser un campo de juego de personas que no se conocen entre sí, e incluso que tienen ideologías, formaciones e intereses contrapuestos. Sólo les une el convencimiento de que una nueva forma de ver y entender lo estético, les afecta y les obliga a replantearse sus propios principios y con ellos sus producciones.

Alrededor de los años 1968-1971, una serie de poetas de las generaciones anteriores, ya conocidos por sus obras editadas bajo una directa influencia del surrealismo francés, dan a conocer producciones más radicales y muy cercanas a la poesía visual, o al menos se ponen en contacto y colaboran con el grupo N:O. Este es el caso de Miguel Labordeta, de Carlos

³ Entre los proyectos abortados estaba el que estaba preparando junto con Eusebio Sempere (y al cual se iba a sumar Cristóbal Halfter cuando estuviera terminado), por encargo de la empresa IBM España. Se trataba de una máquina de hacer arte, destinada a funcionar en el hall de la nueva sede empresarial en la Castellana de Madrid.

⁴ Ver también en esa publicación el manifiesto *La poesía N.O. ante su propia imagen*, escrito como el resto de los manifiestos por Fernando Millán, y que permaneció inédito hasta 1993.

Edmundo de Ory, de Joan Brossa,⁵ de Francisco Pino, de Gabriel Celaya, de Antonio Fernández Molina y de Juan-Eduardo Cirlot.⁶ Inmediatamente después, estos autores inician su participación en las publicaciones, y exposiciones colectivas de la poesía experimental.

Un caso aparte es el de Felipe Boso, residente en Bonn (Alemania) que en 1970 al iniciar su actividad como poeta, se pone en contacto con I. Gómez de Liaño y Fernando Millán gracias a la intermediación del poeta austriaco Ernst Jandl.

En ese mismo espacio de tiempo, jóvenes y menos jóvenes poetas se organizan en grupos y se ponen en contacto con el grupo N.O. para trabajar en proyectos comunes, coordinarse y publicar en medios propios o de comunicación de masas, poemas, artículos, manifiestos etc... El primero en hacerlo fue José María Montells, que había formado un grupo universitario en Madrid que editaba una revista ciclostilada: Poliedros (25). Por su mediación se inicia la relación con el grupo que editaba la revista Artesa, de Burgos.

A partir de 1972, en que Felipe Boso publica, con la colaboración de Ignacio Gómez de Liaño, una antología de poesía experimental en la revista alemana Akzente (Millán, 2001), se suceden las publicaciones colectivas, así como las exposiciones, las publicaciones en revistas, periódicos, las conferencias, etc...

En este contexto, el nacimiento del Grup de Treball en Barcelona en 1973, puede verse como una respuesta a la poesía experimental, un intento de superación, o una voluntad de escapar del campo poético hacia el del arte, pero en manera alguno como ajeno o sin relación con ella. Lo que diferencia a autores como Carles Santos o Carlos Pazos de la poesía experimental es, en una primera etapa, su politización, y después su profesionalización.

Esta etapa puede decirse que culmina con la aparición del libro *La escritura en libertad* en Alianza editorial de Madrid (con una tirada de cinco mil ejemplares), en el otoño de 1975, coincidiendo con la muerte del dictador Francisco Franco. Aunque en el subtítulo se presenta como una «antología internacional de poesía experimental», se trata más bien, por el tipo de autores y obras seleccionadas, de una muestra de artistas de los diferentes campos expresivos del arte contemporáneo, que coinciden con los poetas experimentales en una utilización «expandida» de la escritura.⁷ Esta tesis se ha confirmado con el paso de las décadas y, aunque sin citar el libro, se han hecho fastuosas exposiciones centradas en la misma idea (Chevrier, 2004).

Movimiento

En los años finales de la década de los setenta puede establecer el nacimiento de lo que podemos denominar «movimiento de poesía experimental». En esos años las características que la experimentación poética había heredado de las neovanguardias, como el radicalismo, la transgresión y el utopismo se han desactivado total o parcialmente, y sólo se conserva la imagen de modernidad y ruptura, fácilmente asimilables por la postmodernidad.

Aunque aún se dan los grupos (como el fundamental Texto Poético, y el mallorquín Neón de Suro) son ya las personalidades las que pasan a liderar las labores de promoción, difusión y edición. Las nuevas generaciones que a lo largo de los setenta han ido apareciendo en el panorama experimental, se plantean (salvo las excepciones de las que hablaremos más adelante) la poesía experimental como «poesía visual», ajenos ya a la voluntad totalitaria que llevó a Adriano Spatola a hablar de «poesía totale» en 1969.⁸

Socialmente, estos poetas que pertenecen a la segunda y tercera generación de poetas experimentales mantienen posiciones integradoras, casi siempre acriticas con las organizaciones e instituciones propias del mundo de la cultura. Varios de ellos se convirtieron en profesores universitarios, otros en críticos de arte, etc...

⁵ Joan Brossa, en una nota biográfica escrita por él mismo: «En 1970 toma parte en la *Exposición internacional de vanguardia* en la Galería Dánae de Madrid, sucediéndose desde entonces numerosas muestras nacionales e internacionales» (Brossa, 1991).

⁶ Juan-Eduardo Cirlot no realizó hasta 1973 (el año de su muerte) sus primeros poemas visuales, aunque ya en los dos Homenajes a Bécquer, la espacialización de la escritura era obvia. El editor de estos poemas no tuvo inconveniente en reconocer su relación con la poesía experimental: «Desde 1967 Juan-Eduardo Cirlot (Barcelona 1916-1973) entra en contacto con los grupos de poesía experimental» (Granell, 1996). En realidad, el primer contacto de Cirlot con la poesía experimental fue la carta que me dirigió (fecha el 8 de julio de 1968) para darme las gracias por la referencia que yo había hecho a su poesía permutatoria en un artículo sobre la poesía de Julio Campal aparecido en la revista *Poesía Española* en su número del mes de junio de 1968.

⁷ «Antología internacional de poesía experimental» era el título que figuraba en el contrato firmado con la editorial en 1972, pero en el curso de la preparación del libro, comprendí que no podían diferenciarse objetivamente las producciones de músicos, pintores y poetas cuando utilizaban la escritura como materia. Sin embargo, el responsable editorial, Jaime Salinas, se negó a eliminar el título original, y sólo permitió que se le sumara el de *La escritura en libertad*. Esta solución de compromiso ha dado lugar a muchos malentendidos, seguramente insuperables.

⁸ En el libro *Verso la poesía totale*. Este breve libro ha sido citado a menudo en España, aunque llamativamente, sólo se ha reproducido la cita que figura (traducida) en el prólogo de *La escritura en libertad*.

El concepto de «movimiento» o de organización compleja, pero abierta y sin controles, es típico de los sesenta, y a través del mail art, en los ochenta, y de internet en los noventa ha pervivido hasta convertirse una característica definitoria de la postmodernidad.

El movimiento de la poesía experimental, iniciado en los años sesenta, ha contado con la participación de miles de autores en el Estado español, con un crecimiento constante desde sus inicios hasta la actualidad, en que la nómina de autores que hacen poesía visual supera los 2.500.

Componentes que convierten al movimiento de poesía experimental en un fenómeno de características excepcionales en la historia del Estado español en el siglo XX:

La participación activa, tanto por grupos como por individuos, en el movimiento internacional, y de forma muy especial en exposiciones colectivas, publicaciones (catálogos, revistas, periódicos, antologías...) y otras actividades en Francia, Italia y Alemania, y en menor medida en Portugal, Bélgica, Holanda, Yugoslavia, EE.UU., URSS y Uruguay. Esto fue posible por el contacto personal establecido mediante relaciones personales y por vía postal con líderes y promotores como Julien Blaine, Adriano Spatola, Mary Ellen Solt, Sarenco, Clemente Padín, Eugenio Miccini etc...

El conocimiento y la consiguiente repercusión tanto de obras creativas como de teorías, actividades, ideas y propuestas a través de los medios de comunicación de masas, especialmente de la prensa de información general, con el consiguiente impacto incluso sobre personas no versadas en literatura ni arte. Impacto multiplicado por la reutilización de los descubrimientos visuales por la publicidad gráfica.

La continuidad de actividades públicas, publicaciones, exposiciones (colectivas e individuales) y actos públicos (conferencias, talleres, seminarios, mesas redondas, etc...) desde su inicio a mediados de los años sesenta hasta la actualidad, utilizando desde comienzos de los años setenta la denominación «poesía experimental».

La acreditación de nuevas fórmulas artístico-literarias hasta convertirlas en nuevos géneros: Este es el caso de la poesía visual, el poema sonoro y el poema-objeto, y en menor medida, la performance y el libro-objeto.

La utilización de nuevas tipologías retóricas, como la repetición, la redundancia y la tautología, hasta convertirlas en parte fundamental del repertorio estético de la postmodernidad, sobre todo a través de su apropiación y reutilización por la publicidad gráfica.

Una última consideración: No todos los siglos se acredita un nuevo género artístico como la poesía visual (o para ser más exactos, un género literario-artístico).

Poetas, líderes y organizadores

Las neovanguardias, en todos los países en los que alcanzaron un desarrollo significativo, dieron lugar a la aparición de un nuevo tipo de artista. Esto es especialmente visible en el caso de la poesía. Me refiero en concreto a personas que han sido durante muchos años, poetas (con obras de considerable extensión), líderes (por su capacidad analítica, teórica y de opinión), y simultáneamente organizadores y promotores de las más variadas actividades y producciones poéticas (ediciones, exposiciones colectivas, reuniones etc...)

En el caso español, la nómina de autores que reúnen la mayor parte de las características, es muy parecida a lo de los grandes países de nuestro entorno, como Francia o Italia.

En la primera generación, Julio Campal y Juan Hidalgo, conservan características propias de los artistas creadores de ismos, presuntos maestros, y dirigentes revestidos de genialidad y de capacidad omnívota. Ninguno de los dos se planteó nunca la

idea de lo experimental, aunque al trabajar al límite (cada uno en su terreno) fueron pioneros indiscutibles de la experimentación.

La prematura muerte del primero, nos ha privado de su evolución en este terreno, aunque su apuesta por una «evolución» de las formas estéticas, frente a la ruptura que en la práctica supone la experimentación, nos podría llevar a considerar que se habría opuesto a la idea de la experimentación.

En el caso de Hidalgo, su cercanía al modelo de gurú o maestro de sabiduría zen, le alejan indudablemente de lo científico y de lo experimental. Sin embargo su nihilismo estético, y su negativa a teorizar, le han permitido ir variando sus prácticas con el paso de los años, llegando incluso a producir poemas-objeto.

Su compañero de grupo, José Luis Castillejo (que es como empezó a firmar a finales de los sesenta) es un caso diametralmente opuesto. Tras sus dos primeros libros, Castillejo inició con *El libro de la i*, la producción de una serie de obras minimalistas, siempre en forma de libro, estrechamente conectadas con una elaboración teórica que bautizó como «escritura no escrita» (Castillejo, 1996). Teoría que, de hecho, es también una producción estética, ya en su primera versión, tendencia aumentada con el paso de los años. Sin embargo, ni su teoría ni sus producciones han alcanzado repercusión ni siquiera dentro del propio ámbito de la poesía experimental, debido al rechazo de Castillejo de ninguna práctica vanguardista, ni mucho menos experimental.

De las personas que trabajamos con Julio Campal, sólo Ignacio Gómez de Liaño y yo mismo aceptamos responsabilidades dirigentes, aunque con voluntades diferentes. Gómez de Liaño creó la Cooperativa de Producción Artística como una entidad comercial, en la que él dirigía y el resto de los miembros trabajaba. Prácticamente todas sus producciones fueron financiadas por el Ministerio de Información y Turismo, en colaboración con el Instituto Alemán. La Cooperativa fue en la práctica una empresa proveedora de servicios, sin ninguna actividad analítica, crítica o artística. Fue desde luego una pionera de las empresas de gestión artística nacidas muchas décadas después en España.

El propio Ignacio Gómez de Liaño, sólo mantuvo una breve actividad creativa, y su aportación teórica se reduce a su propuesta de “abandonar la escritura”, de la que nos ocupamos más adelante.

En mi caso, la aceptación de responsabilidades organizativas y de liderazgo, se produjo por accidente (la muerte de Campal). Sin embargo, puesto en esa disyuntiva acepté íntegramente lo que podríamos denominar la ideología experimental sin excepciones (con un paréntesis en los años ochenta) hasta la actualidad. Lo cual me ha dado a conocer como «personalidad polémica» y me ha enriquecido con un considerable número de amigos, y en contrapartida un pequeño número de enemigos (muy constantes, eso sí).

En páginas anteriores he hablado de Felipe Boso, como organizador y promotor. Fue también una persona con gran capacidad de análisis, y en lo teórico, un estudioso de la semántica, como se refleja en su distintas «poéticas». En este mismo catálogo de reproduce su lúcido artículo sobre «La absolutización del lenguaje en España». Con todo, el mayor valor que aportaba a las actividades colectivas era su seriedad, rigor y bonhomía. Después de la pérdida que supuso la muerte de Julio Campal, la de Boso fue también irreparable.

Otra persona parecida a Felipe Boso por su capacidad de comprensión, fue Carlos de la Rica, que en Cuenca creó con jóvenes poetas, un grupo de poesía experimental, y publicó en su editorial Toro de barro a José María Iglesias y a esos mismos jóvenes.⁹

El inicio de la neovanguardia poética en Cataluña, fue totalmente independiente del resto del Estado. Y no tuvo signos vanguardistas salvo por la producción de obras de poesía visual y de acciones (en el caso de Brossa). Esa falta de actividad pública y de promoción hizo que la única exposición colectiva en los primeros años, se realizara en Lleida en 1971, con obras de Guillem Viladot, Joan Brossa y Josep Iglesias del Marquet, bajo el título «Poesía concreta» (cuando ya hacía años que esa denominación se había abandonado en todo el Estado por la de poesía experimental). Y la primera exposición de poesía experimental internacional, se celebrara en el Colegio de Arquitectos de Barcelona en 1973, organizada por Ignacio Gómez de Liaño.

⁹ Además de la antología *20 poemas experimentales* (con obras del propio de la Rica, A. Gómez, Jesús A. Rojas, y Luis M. Muro), el Toro de barro había publicado en 1969 el libro de José María Iglesias *Poemas visuales*, y editó en 1972, *Y por qué no si aún queda margaritas*, primer libro de Antonio Gómez.

Después de esa primera exposición cada uno de estos tres poetas siguió su propio camino (aunque Viladot publicó tres libros de Iglesias del Marquet en su editorial Lo pardal, de Agramunt.

El primer líder y organizador de la poesía experimental en Cataluña fue J M Figueres, que organizó varias exposiciones colectivas, y fue coeditor de la antología Literatura europea de vanguardia, junto con Manoel de Seabra, editada en Lisboa en 1975 por la editorial Futura, incluyendo una amplia nómina de poetas franceses, italianos, portugueses y españoles. Su abandono después de toda actividad artística ha hecho desaparecer su figura de forma injusta.

Pertenecientes como Figueres a la segunda generación de poetas experimentales,¹⁰ son Antonio Gómez, Pablo del Barco, J M Calleja, José Antonio Sarmiento, Rafael de Cózar, Rafael Gutiérrez Colomer y Xavier Canals que desde finales de los setenta, son los responsables del progreso de la experimentación poética, con sus trabajos de organización, sus artículos y sus publicaciones. Cada uno de ellos tiene detrás un amplio currículum de liderazgo, con sus propias características, al mismo tiempo que una obra personal que les convierte en poetas experimentales definitivos. Sus aportaciones son ya historia aunque se mantengan en plena actividad con el mejor espíritu de la radicalidad experimental.

Géneros y tipologías

Las neovanguardias incluyeron, entre sus utopías preferidas, la de la desaparición de los géneros artísticos y literarios. Y lo cierto es que, aunque como es previsible y preceptivo en toda utopía digna de tal nombre, tal objetivo no se consiguió, sí es cierto que desacralizó tan intensamente esos géneros, que permitió la aparición de otros nuevos, acordes con la lógica de unos nuevos tiempos.

Aunque la poesía visual, como nuevo género logo-icónico, eclipsa con su implantación a todos los demás, eso no significa en modo alguno que la poesía acción, la poesía sonora, el libro objeto y el poema objeto no tengan una entidad y una trascendencia estética al menos del mismo nivel. Y las aportaciones a la poesía textual están al mismo nivel que las de los más considerados poetas discursivos de los sesenta y los setenta.

Todos ellos dibujan un conjunto artístico-literario (por utilizar las viejas denominaciones), una de las realidades más activas en los nuevos medios de la posmodernidad, como Internet, la publicidad gráfica y el grafismo en general, el arte contemporáneo más joven, la radio e incluso la televisión. Al mismo tiempo, estos nuevos géneros conviven pacíficamente con la performance, el arte sonoro y el libro de artista, nacidos igualmente durante las neovanguardias y con concomitancias obvias.

Juan Carlos Fernández Serrato, en el ensayo de interpretación de la poesía visual española –escrito de mayor profundidad hasta el momento–, afirma a este respecto: «En el caso de la poesía concreto visual española, al menos en el tiempo en el que se interesan por formular manifiestos y difundir textos hermenéuticos, queda clara la idea de que el “operador” basa su trabajo de exploración estética en una ideología que Jürgen Habermas ha considerado como propia del “proyecto moderno”, esto es en una configuración de la obra de arte como motor productor de nuevas estructuras sociales». (Fernández Serrato, 2003: 168)

Junto al nacimiento de los nuevos géneros, el uso de un número muy determinado de tropos y tipologías retóricas por parte de los poetas experimentales es una de las características más reconocibles de estas nuevas formas poéticas. Me refiero de forma especial a la repetición, la redundancia y la tautología. Junto a la metáfora, o más bien la imagen descontextualizada propia de las primeras vanguardias, copan el campo retórico y son elementos identificables en los autores que pertenecen, sin lugar a dudas, al mundo de la poesía experimental.

Aunque, desde luego, ni las neovanguardias ni la experimentación han creado ex novo estas tipologías, es innegable que su elección dibuja un panorama radicalmente nuevo de la estética. Recordemos que la repetición, la redundancia y la tautología se consideraban en la retórica tradicional (y la lógica), como tropos vacíos o sin significado digno de consideración. La aceptación de lo estético como autorreferencial, por el contrario, las ilumina con una luz profundamente esclarecedora del estatus de la obra de arte y de la experiencia estética.

El mismo Fernández Serrato ha señalado la radical actualidad de la poesía visual: «Un análisis de la tipología de esos usos retóricos, demuestra que en el aspecto gráfico del poema concreto-visual se dan toda las posibilidades retóricas descritas como propias del signo plástico y algunas del icónico. No se observa por lo tanto ningún rasgo expresivo de naturaleza plástica

¹⁰ Cuando se estudie la historia de las neovanguardias en estado español, se podrá comprobar que la división por generaciones no responde a la edad biológica, sino a la edad de iniciación de sus actividades públicas.

que pudiera diferenciar estos objetos estéticos de otros que utilizan la imagen como sistema significante, tales la pintura o la fotografía». (Fernández Serrato, 2003: 167)

Iconopoesía

Mientras escribía este prólogo me han ido apareciendo en la memoria citas y recuerdos que pedían un lugar literalmente. La mayor parte de ellos no han conseguido un espacio, y desaparecerán hasta mejor ocasión. Pero ha habido dos que no puedo dejar fuera de este texto, porque se que si lo hago me perseguirán hasta que les ponga por escrito dentro de un discurso que, sin duda, me exigirá un esfuerzo suplementario.

El primero es una cita de Jacques Derrida: «Por un solo y mismo gesto se desprecia la escritura (alfabética), instrumento servil de un habla que sueña su plenitud y su presencia consigo, y se rehúsa la dignidad de escritura a los signos no alfabéticos» (Derrida, 1971: 144).

El segundo es el título de un acto público en un espacio tan postmoderno como el MediaLab Prado de Madrid: «Escrituras no escritas: Hacia una poética ilegible», organizado por Sandra Santana.

Estas dos interpretaciones de la escritura más allá de su función utilitaria de vehículo privilegiado del habla, insisten en la expansión que de su concepto tradicional se ha producido en el siglo XX. Por un lado de su ampliación hacia las grafías más o menos significantes, pero significantes al fin. Y por otro, la aceptación de lo no decible, por ilegible como un estatus más de la escritura.

Este es uno de los aspectos que, desde los años sesenta ha permanecido sin resolver dentro de la poesía experimental. La denominación «poesía visual», tan incómoda y tan fácil de utilizar equívocamente, ha sido muy útil mientras se trató de expandirse, porque jugar a la confusión y el malentendido es una buena táctica en la guerra de guerrillas cultural. Pero con el paso de las décadas la confusión ya sólo es útil para los arribistas y logreros.

Así, mientras esta denominación podría encuadrar sin esfuerzo a producciones que tienen su base en el ideograma o incluso el emblema, se vuelve contraproducente cuando lo icónico prima o incluso desplaza definitivamente a lo verbal. Aún en los casos en que permanece algún rasgo conocible de escrituras tradicionales, su lectura tiene que ir más allá del mensaje escritural, y entrar en la lectura de lo matérico, de lo puramente visible.

De esa forma estaríamos ante una poesía que se ve, que se interpreta desde luego, y que comunica incluso un mensaje que se puede leer, pero ya no se «dice». Postulo la denominación «Iconopoesía» para esas producciones, aunque por extensión, valdría también para cualquier otra en la que lo icónico es su componente básico: La poesía sonora, la poesía acción, las instalaciones, los videopoemas, los libros objeto, los poemas-objeto... Todo lo que escapa o se libera del discurso logocéntrico, pero sin renunciar a lo que la poesía de todas las culturas ha hecho suyo.

No sé que incierto futuro puede aguardar a un nuevo nombre, en una época en la que ya las denominaciones (poesía visual, poema-objeto, poesía sonora...etc.) han cristalizado y han conseguido un lugar propio bajo el sol de la cultura. Pero tengo la convicción de que, a pesar de todo, lo experimental, con su carga de innovación, radicalidad, transgresión y utopía sigue siendo necesario e incluso imprescindible.

Sé que en esta convicción estoy en minoría posiblemente sólo ante una indiferencia generalizada. Pero eso nunca me ha parecido una razón suficiente como para renunciar a nada. Y menos ahora que, después de tantos años de trabajar, desde luego por amor al arte, creo que me he ganado el derecho a decir lo que pienso.

Escrito está

El título de esta exposición hace una referencia directa a esta idea de una escritura expandida, pero escritura al fin. La poesía de una época en la que la oralidad está en retirada, y la escritura ha introducido en la conciencia humana una nueva visión de lo estético: El círculo que relaciona lo concreto con lo abstracto, el logo con lo icónico, siempre a través de la escritura.

El catálogo de esta exposición no pretende ser un doble de lo expuesto. Sólo ha sido pensado como un complemento que quede, además como una documentación y como una aportación que pueda ser útil a los estudiosos e historiadores. En ese sentido va este prólogo, así como las colaboraciones solicitadas a Laura López Fernández y a Chema de Francisco.

Los «Textos históricos» son un conjunto, escogido entre una serie de textos ya acreditados por el paso de las décadas, que justifican la tesis de que la poesía experimental española, a pesar de desarrollarse dentro de una cultura empobrecida y económicamente subdesarrollada, alcanzó una elaboración estética y no sólo poética con características distintivas respecto a sus modelos iniciales.

Las limitaciones de espacio propias de un catálogo, han impuesto una selección muy estricta, que se ha guiado no sólo por la importancia objetiva de cada texto para esta exposición, sino también su disponibilidad. Así textos fundamentales en la historia de la poesía experimental, pero accesibles a través de internet o de otras publicaciones aún presentes en librerías, han sido excluidos..

Entre estos textos hay tendencias, ideologías y tesis bien diversas sobre cuestiones centrales, como el estatus de la obra de arte, las relaciones estética-sociedad, y sobre todo la escritura.

En este terreno hay dos líneas bien diferenciadas e incluso contrapuestas. Por un lado, Ignacio Gómez de Liaño, en su única aportación creativa destacable a la poesía experimental, firma un manifiesto (Liaño, 1969, en Sarmiento, 1990: 272-273) neodadaísta que propone “abandonar la escritura”. Al hacerlo se sumaba a una tendencia nihilista presente en muchos intelectuales y artistas a la hora de enfrentarse a los profundos cambios sobrevenidos sobre las sociedades industriales. Un ejemplo: El manifiesto dadá de André Breton, «Dejadlo todo».

Esta tendencia ha continuado estando presente en las culturas occidentales en distintos momentos. En 1967 (el mismo año de la publicación del manifiesto de Gómez de Liaño), Jacques Derrida criticaba duramente la posición de C. Lévy-Strauss a propósito de la escritura: «La nota que domina esas reflexiones es de un anarquismo que confunde deliberadamente la ley y la opresión». (Derrida, 1971: 171)

La otra línea se centra en la búsqueda de nuevas formas de escritura, o incluso de una escritura «no escrita», según la denominación de José Luis Castillejo (1981) o una escritura «expandida» o «no pobre» (Millán y García, 1975: 18; Millán, 1981b: 7-11). Esta línea se centraba, en el caso de Castillejo, en la búsqueda de una escritura no sagrada ni trascendente, al mismo tiempo que sin letras y sin signos.

En mi propio caso, la voluntad de expansión y ampliación de la escritura más allá de la escritura como vehículo del habla, pasaba por la utilización de signos semióticos: imágenes del mundo de la comunicación de masas, iconos, mitogramas, esquemas, diagramas..., y en definitiva cualquier producto socialmente semanticado, con o sin una intervención directa del autor; y por otro lado, la plasticidad.

Nota final

No puedo finalizar este prólogo sin advertir al sufrido lector de que con él, no he pretendido hacer una historia, por breve que fuera, de la poesía experimental en España. Ni siquiera una síntesis de sus principales autores y de los sus producciones más relevantes. Ni siquiera si hubiéramos dispuesto de un espacio diez veces superior hubiéramos podido cumplir con objetivos de ese tipo.

Tampoco hay ninguna referencia a las producciones puramente poéticas de los autores que más aportaciones han hecho a la poesía experimental. Y ello por varias razones. La primera tiene que ver con la propia indiosincracia experimental que renuncia a los juicios de valor, por considerar que eso es algo que compete a la experiencia directa de lo estético, y que no se pueden establecer reglas objetivas para el placer. La segunda es que, por las circunstancias en las que se ha tenido que desarrollar la poesía experimental en el Estado español, la mayor parte de los autores, por no decir todos, tenemos la mayor parte de nuestra producción inédita, y en esas circunstancias hacer un análisis o una crítica es fácil caer en opiniones sesgadas o poco objetivas.

Pero no quiero dejar de solicitar la comprensión de los autores, las ideas y las obras que merecen una atención personalizada que aquí no se les ha podido dar, y que llevan demasiados años esperando en vano. Nuestra sociedad, en su conjunto, y en las personas de sus responsables políticos y culturales, tiene con ellos una deuda que hace tiempo venció y exige ser satisfecha. Y yo, dentro de mi propia capacidad, he querido empezar a pagarla.

Ignacio Gómez de Liaño: "Abandonar la escritura". Revista OU nº 34/35, Londres 1969. Traducido al español en José Antonio Sarmiento: "La otra escritura". Colección monografías, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 1990.

Bibliografía:

Aguirre, Javier (1972): *Anticine*, Barcelona: Cuadernos Anagrama.

Brossa, Joan (1991): *Poesía visual* (cat.; comisario José Luis Martín), Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.

Campos, Augusto de, Decio Pignatari, Haroldo de Campos (1965): *Teoría da poesía concreta. Textos críticos e manifiestos. 1950-1960*, São Paulo: Edições Invenção.

Casado Miguel (1994): «Introducción» en Jose Miguel Ullán, *Ardicia*, Madrid: Cátedra.

Castillejo, José Luis (1996): *La escritura no escrita*, Cuenca: Taller de ediciones, Facultad de Bellas Artes.

Castro Flórez, Fernando (2001): «Periferias conceptuales y otro cine» en *Los setenta. Una década multicolor* (cat.; comisario Mariano Navarro), Santander: Fundación Marcelino Botín.

Chevrier, Jean François (2004): *Art i utopía. L'acció restringida* (cat.), Barcelona: Macba.

Derrida, Jacques (1971): *De la gramatología*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Domínguez Rey, Antonio (1987): *Novema versus povema. (Pautas líricas del 60)*, Madrid: Editorial Torres Manrique Publicaciones S. A.

Fernández de Castillejo, José Luis (1968): *Actualidad y participación*, Madrid: Editorial Tecnos.

Doesburg, Theo van (1985): *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Valencia: Colección de arquitectura, COAYAT de Murcia.

Fernández Serrato, Juan Carlos (2003): *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del experimentalismo español. 1975-1980*, Sevilla: Ediciones Alfar.

Gómez de Liaño, Ignacio (1969): «Abandonar la escritura», *Revista OU* (n. 34/35), Londres. (Trad. al castellano en Sarmiento, 1990).

Gomringer, Eugen (1969). «Vom vers zur konstelation» en *Worte sind schatten. Die konstellationen 1951-1968*, Hamburgo: Rowhlt.

Granell Trias, Enrique (1996): «Prólogo» en Juan-Eduardo Cirlot, *Variaciones fonovisuales*, Barcelona: La Central.

Huidobro, Vicente (2001): *En mares no nacidos*, Barcelona: Círculo de lectores.

Marco, Tomás (1970): *Música española de vanguardia*, Madrid: Editorial Guadarrama.

Millán, Fernando (1971): «Julio Campal a través de un espejo», prólogo en *Julio Campal, Poemas*, Madrid: Editorial Parnaso-70 (col. Lentes de contacto).

— (1981a): «Poesía experimental en España», *Camp de l'arpa* (nº 86, abril),

— (1981b): *Prosae*, Madrid: Garsi (Colección Metaphora).

— (1993): *Poesía experimental en España. Datos teóricos, críticos e históricos*, Colmenar Viejo: Información y Ediciones S. L.

— (2001): «Apuntes sobre la década de los setenta» en *Los setenta. Una década multicolor* (cat.; comisario Mariano Navarro), Santander: Fundación Marcelino Botín.

— (2008): «Apuntes para una historia sin complejos: El grupo N.O. y las neo-vanguardias artístico-literarias en España», *Revista Paraíso* (nº 3), Jaén: Coeditada por la Diputación provincial y la Universidad.

Millán, Fernando y Jesús García Sánchez (1975): La escritura en libertad. Antología internacional de poesía experimental, Madrid: Alianza editorial (Ed. facsímil: Colección Visor de poesía, Madrid, 2005)

Millán Domínguez, Blanca (1999): Poesía visual en España, Colmenar Viejo: Información y Producciones S. L.

Moles, Abraham (1971): «Poesía experimental, poética y arte permutacional» en El lenguaje y los problemas del conocimiento, Buenos Aires: Rodolfo Alonso editor.

Sarmiento, José Antonio (1990): La otra escritura, Cuenca: Colección monografías, Universidad de Castilla-La Mancha.

— (1996): Zaj (cat.), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (exposición: del 23 de enero al 21 de marzo de 1996).

— (2009): Escrituras en libertad. La poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX, Madrid: Instituto Cervantes.

Spatola, Adriano (1969): Verso la poesía totale, Salerno: Rumma editore.

Valéry, Paul /1995): Estudios literarios, Madrid: La balsa de la medusa.