



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

“POESÍA EXPERIMENTAL VISUAL ESPAÑOLA (1948-1975)”

**TESIS
QUE PRESENTA**

**PATRICIA MARTÍNEZ CRUZ
2123801858**

**PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTORA EN HUMANIDADES
(TEORÍA LITERARIA)**

**ASESOR: DR. OMAR ALEJANDRO HIGASHI DÍAZ
JURADOS: DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ
Y DRA. GLÒRIA BORDONS DE PORRATA-DORIA**

IZTAPALAPA, CDMX, ENERO, 2017.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco el apoyo otorgado por el CONACYT para realizar los estudios de doctorado y realizar una estancia de investigación en Barcelona, España.

Agradezco a la Dra. Glòria Bordons su generosa ayuda, observaciones y conocimientos. Agradezco me facilitara los materiales disponibles en el archivo y la biblioteca del Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Agradezco sus comentarios, ideas y sugerencias con respecto a la obra de Joan Brossa, los cuales me hicieron comprender mejor la propuesta del poeta.

Agradezco la disposición y comentarios de la Dra. Luz Elena Zamudio.

Agradezco el conocimiento, la disposición y el compromiso, de mi asesor, el Dr. Alejandro Omar Higashi Díaz.

Agradezco la ayuda de Lloren Mas i Bancells, quien me proporcionó la manera correcta de citar los manuscritos de Joan Brossa.

Agradezco a la asistente de Posgrado, Wendolyn del Carmen Martínez García, su eficacia y su amabilidad.

Índice

Introducción.....	1
1. Estado de la cuestión	
1.1. Sobre el término “Poesía experimental”	10
1.2. El poema visual: forma experimental	18
1.2.1. La lectura en un poema visual.....	23
1.2.2. El cruce de códigos.....	27
1.2.3. Experiencia sinestésica.....	29
1.3. El poema visual como una forma crítica del uso de la lengua, el hacer poético y las instituciones	33
1.4. Rescate de una tradición poética visual.....	37
1.5. Influencia de movimientos de otras disciplinas en las poéticas experimentales y en la poesía visual	39
2. Marco teórico. Propuesta de análisis	
2.1. Relación imagen-palabra	43
2.2. Simultaneidad de planos sintáctico, semántico y pragmático.....	46
2.3. Plano pragmático: la percepción	55
3. Contexto histórico	
3.1. Resiliencia ante el régimen dictatorial	58
3.2. Resiliencia ante el sistema de mercado	61
3.3. Poesía visual ante el discurso manipulador	64
4. Análisis. Dos poetas en exilio interno	
4.1. Joan Brossa: la poesía es la vida o la estrategia del olvido.....	68
4.1.1. Compromiso ético-poético.....	77
4.1.2. De la recuperación de las vanguardias a la búsqueda de lo esencial.....	82
4.1.3. Imaginación y alfabeto como principio y fin ordenadores.....	88
4.1.4. Imaginación, metáfora y azar.....	92
4.1.5. Prestidigitación y transformismo.....	97

4.1.6. Reflexión sobre la escritura, la poesía y el arte.....102

4.2. El retorno al pasado a través del símbolo. Construcción de una ciudad alterna: <i>Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn</i> , de Juan Eduardo Cirlot.....	106
4.2.1. La permutación en el ciclo de Bronwyn (otro mundo).....	110
4.2.2. <i>Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn</i> ,.....	114
5. Análisis. Compromiso con la sociedad	
5.1. la revitalización de las vanguardias (años sesenta).....	126
5.1. 1. La influencia de Julio Campal.....	127
5.2. Un poema caligráfico de Julio Campal: la belleza del gesto.....	132
5.3. Del compromiso social a la poesía visual: “A pájaros”, de Gabriel Celaya).....	134
5.4. Miguel Labordeta: El registro poético del dolor (La Guerra Civil.....	138
6. Análisis. Desde el extranjero	
6.1. Felipe Boso. Concisión y movimiento	144
6.2. José Luis Castillejo: La aspiración de una escritura de lo inefable.....	153
Conclusiones	166
Referencias.....	170
Páginas web sobre poesía experimental y visual.....	179

INTRODUCCIÓ

La poesia visual nace donde termina la palabra. Donde termina la palabra comienza el silencio. Donde termina el silencio comienza la escritura. La poesia visual comienza donde termina la escritura. Donde termina la escritura comienza el objeto. Donde termina el objeto comienza la imagen. Donde termina la imagen comienza la palabra. Es un estado cíclico.

Franklin Fernández

Mi objetivo en esta tesis es el análisis de algunos poemas visuales, realizados en España entre 1948 y 1975, con el fin de dar a conocer este tipo de manifestaciones en nuestro ámbito académico y responder a la constante duda que suscita su valor poético. El periodo elegido es representativo de la aparición y auge de las hoy conocidas como *poéticas experimentales*. La primera fecha indica el inicio de la publicación de la revista catalana *Dau al Set*, en la cual se retoma la búsqueda de las vanguardias, interrumpida por la Guerra Civil Española y obstaculizada por el régimen franquista¹. La segunda marca el año de la muerte de Franco y, tras ella, una tendencia a ignorar aún más los movimientos experimentales: “Con la muerte de Franco y el inicio de la democracia se produce un movimiento regresivo en la cultura que tiende a ignorar aún más las vanguardias experimentales literarias” (Morales Prado: 2004, p.34). Aunque, a pesar de la poca atención por parte de las instituciones literarias, algunos poetas que iniciaron su producción en el intervalo marcado, siguieron y siguen con la experimentación poética. Es el caso de Joan Brossa (quien perteneció a *Dau al set*)², Fernando Millán (Problemática 63/ Grupo N.O.), Felipe Boso (sin grupo) y Esther Ferrer (Zaj). De los cuales cabe destacar la actividad creativa de Joan Brossa, artista polifacético desde sus inicios en *Dau al set*. De él nos dice Glòria Bordons: “El principal contribuidor al *Dau al Set*

¹Al respecto Glòria Bordons escribe: “A Catalunya les avantguardes s’establiren definitivament durant els anys trenta del segle xx gràcies a l’ADLAN (Amics de l’Art Nou). La sublevació militar del 1936 i el resultat de la guerra civil espanyola impediren una continuïtat natural d’aquest tipus d’art. Però, gràcies a l’activitat del Club 49 i de la naixença poc després del grup *Dau al Set*, Miró, Foix, Gasch, Prats, Sindreu, Carbonell, etc. pogueren passar la torxa de l’experimentació a la generació posterior.

Pel Club 49 passaren els creadors internacionals més innovadors del moment, trencant d’aquesta manera l’aïllament cultural en què el país vivia immers per culpa del règim franquista. La poesia hi tingué un paper secundari, però els poetes de *Dau al Set*, junt amb el mestre Foix, ocuparen un lloc de rellevància” (Bordons en Bordons y Audí: 2010, p.9).

² Destaca este autor porque comienza la experimentación poética muy temprano: l’activitat experimental comença en Brossa molt abans: des de 1941, mig per influència de la documentació sobre surrealisme i dadisme que havia pogut conèixer a la biblioteca de Joan Prats o a les tertúlies de J. V. Foix, o mig pel desig d’experimentació. (Bordons en Bordons y Audí: 2010, p.10).

literari en català és Joan Brossa. Si observem els diversos textos amb què col·laborà en la revista, ens adonarem de la diversitat formal amb què havia iniciat la seva carrera literària: sonets, romanços, odes, proses, teatre i el que podríem anomenar ja gairebé «poesia visual» (Bordons: 2011a, p. 48).

Por otra parte, me interesa resaltar la voluntad de creación bajo un clima de incertidumbre, simulación y reconstrucción (durante los primeros años de la dictadura) y el dinamismo contestatario (a partir de los sesenta).

He dividido la tesis en seis capítulos. El primero corresponde al Estado de la Cuestión, el cual tiene como propósito dar cuenta de los diferentes planteamientos teóricos de lo que se ha nombrado poesía experimental, con el objetivo de distinguirla del término poesía visual. Cabe señalar que las poéticas experimentales o de neovanguardia, continuando con las propuestas vanguardistas de principios del siglo XX, transgreden los límites del lenguaje verbal. De ahí que se le otorgue importancia al código visual como materia comunicativa y se retome la forma poesía visual —utilizada desde la antigüedad—. En dicha forma convergen el código verbal y el código visual. En la interacción, la mayoría de las veces, el primero parece disolverse a favor del segundo; sin embargo, subyace la reflexión —de manera indirecta— sobre el lenguaje verbal, como el medio más directo y eficaz para comunicarnos, pero también como arma para manipular poblaciones y justificar crímenes³. Por estas posibilidades duales, el código verbal es motivo constante de reflexión, ya sea que se le glorifique: “El Verbo se hizo carne” o, que se le desprecie: “La serpiente me ha engañado”.

Si bien las poéticas experimentales utilizan otros códigos, aparte del verbal, por lo general su poiesis se plantea como estrategia para recuperar o trasladar significados verbales a través de la construcción de sentido. Por consiguiente, en el poema visual, al que tomaré como una forma de la poesía experimental, el sentido se construye con base en la composición plástica heterogénea: líneas, colores, palabras, mapas, fotografías, recortes de periódicos, letras, números, trozos de telas, etc. colocados en y con el espacio. Cada una de estas unidades que portan sentido destaca por la tensión creada al interactuar con otra. Esto es: el cruce de códigos heterogéneos permite que las unidades en interacción intercambien cualidades o intensifiquen las propias. Pero la lectura, como

³ Peligro del cual no están exentos otro tipo de códigos, como el icónico o el corporal. De hecho suelen utilizarse juntos, previos estudios de impacto, en los discursos grandilocuentes de los gobernantes y de los líderes religiosos. Igual ocurre en los mensajes publicitarios, sin embargo, el hecho de que los códigos no verbales sean traducibles a palabras hacen recaer sobre éstas, la mentira y el engaño.

continuidad del proceso creativo (a través de la interpretación) regresa al código lingüístico, si se expresa, o bien, queda como experiencia sensorial incommunicable a través de palabras. Lo común es que la tensión generada dispare la reflexión. Sobre todo, cuando el poema se presenta como enigma que porta una idea. Así la palabra en la poesía visual es tratada más como unidad plástica que como unidad verbal. Por lo tanto, las direcciones de sentido se multiplican. Mas no al infinito. El sentido está limitado por la misma forma, y una vez construido, es transmisible lingüísticamente, con lo cual la palabra afirma su naturaleza: significar. Aunque, en el ejercicio de la interpretación subyace también la contraparte. La aceptación de que el código verbal no es capaz de transmitir toda experiencia. Finalmente, en palabras de Monegal: “La poesía tiene que ver con el modo en el cual las cosas (esas cosas que llamamos signos) se juntan (o se separan), y con el modo de leer esas cosas, darles sentido (o sin sentido)” (1998, p.89).

El segundo capítulo, “Marco teórico”, consiste en una propuesta de análisis, basada en la relación imagen-palabra y en el poema visual, considerado como un texto ocurrido en simultaneidad de los planos sintáctico, semántico y pragmático, cuyo componente mínimo es la unidad portadora de sentido. Ésta se presenta como indicio de una estructura mayor a la que se tiene acceso por impacto, es decir por la tensión o extrañeza generada por el uso de códigos de comunicación heterogéneos presentes de una manera inmediata, de un solo golpe de vista. Las unidades portadoras de sentido actúan como señales para descubrir respuestas a enigmas. El descubrimiento casi siempre es paradójico, a la vez que una alabanza a los ancestros y a otras escrituras y culturas en las que la intuición es un valor imprescindible en la vida cotidiana. El *operador* plantea el poema como un juego en donde se pone a prueba la percepción para aprehender *secretos, pistas, enigmas*. El develamiento del misterio nos conduce al derribe o reconfiguración de paradigmas, como ocurre en el caligrama, descrito por Michel Foucault: “Ainsi le calligramme prétend-il effacer ludiquement les plus vieilles oppositions de notre civilisation alphabétique: montrer et nommer, figurer et dire; reproduire et articuler; imiter et signifier; regarder et lire” (citado por Bohn: 1993, p.2).

Asimismo señalemos la importancia de la analogía, la cual obliga a la percepción a transformar las emociones en conocimientos, pues funciona como vehículo de asociación. Sin embargo, dicha asociación se establece también con base en la diferencia. Por ello se produce en el lector el

efecto de extrañeza de manera inmediata⁴. A partir de la emoción despertada, la percepción dirige el entendimiento hacia la interpretación.

En la poesía visual prevalece el establecimiento de relaciones, ya sea por asimilación o por contraste o por ambas, de manera simultánea. Ya señalaba Marinetti la condición analógica de la poesía visual. Él le llamó analogía visual y escribió sobre ella: “Per immaginazione senza fili“, wrote Marinetti, “io intendo la libertà assoluta delle immagini o analogie, espresse con parole slegate e senza fili conduttori sintattici” (citado por Bohn: 1993, p.15). Otro poeta que escribió sobre la función de la analogía fue Goethe, quien comprendió su importancia en la construcción del conocimiento:

Con respecto al discurso figurado y la expresión directa, la poesía tiene grandes ventajas sobre otra forma de lenguaje. Puede utilizar cualquier imagen, cualquier relación que se adecue a su carácter y conveniencia. Compara lo espiritual con lo físico y viceversa: el pensamiento con el relámpago, el relámpago con el pensamiento, con lo cual la mutua dependencia de los objetos de nuestro mundo (das Wechselleben dera welt gegenstände) se expresa en la mejor de las formas (citado por Arheim: 1973, p. 147).

Me propongo develar y subrayar los mecanismos de construcción de sentido en los poemas que analizaré. Para lo cual elaboro una propuesta de análisis, basada en los estudios sobre las unidades portadoras de sentido en el poema visual, realizados por Alcón Alegre (2005), Bohn (1993) y López Fernández (2008a); más los estudios de gramática visual realizados por Dondis (2012), Leborg (2013) y Jardí (2012).

El tercer capítulo, “Contexto histórico”, tiene como objetivo dar cuenta del esfuerzo de Dau al set, Problemática 63 y Zaj por continuar la labor de renovación poética que emprendieron, antes de la Guerra Civil, vanguardistas como Ramón Gómez de la Serna, Josep Maria Junoy, Joan Pérez-Jorba, Joan Salvat-Papasseit, Antonio Espina, Juan Larrea, Guillermo de Torre y Salvador Dalí, quien es responsable, en 1928, del “Manifest Groc” (también firmado por Sebastià Gasch y Lluís Montanyà).

Mención aparte merece Josep Vicenç Foix, quien contribuyó en gran manera a la continuación de la experimentación poética, primero al crear el poema visual “Poema de Catalunya”

⁴ Las poéticas experimentales contemporáneas —señala Laura López Fernández— “se gestan cada vez más en un contexto tecnocultural de maximización de la información en un mínimo de tiempo posible. Esto tiene consecuencias no sólo en la manera de producir las obras sino también en la recepción de las mismas. Las nuevas textualidades poéticas receptivas a los avances tecnológicos, privilegian una cultura ‘rápida’, ‘consumible’, o ‘vendible’ centrada en atraer sensorialmente al espectador. Los poemas visuales responden a este nuevo paradigma informativo multisensorial en el que imágenes, palabras y sonidos compiten o se complementan a cada segundo creando una sintaxis visual fácilmente identificable pero elaboradas con una multitud de elementos” (2008b, p.18).

(1920) y, segundo, al impulsar a los más jóvenes, como a Joan Brossa, de quien se cuenta que: “Quan Brossa anà a veure'l, li ensenyà una llibreta amb imatges hipnagògiques i Foix li recomanà que estudiés català perquè feia faltes d'ortografia i que fes **sonets** per tal d'adquirir un domini del llenguatge" (web de la Fundació Joan Brossa, Biografia. Formació.)

Aparte del anhelo de innovación, las motivaciones para crear bajo el experimentalismo fueron dar respuesta a la censura y rechazar a la cultura franquista. Escribe Calvo: “El escaso acceso a la información y los nuevos medios tecnológicos, unido al dispositivo represor desplegado por la dictadura, incidieron en el retraso, precariedad y, sobre todo, en que el arte conceptual español adoptase una dimensión fuertemente crítica con la realidad política y social del país” (en Queralt: 2005, p. 11).

En la Barcelona de 1948 se conforma el grupo Dau al set⁵ (“La séptima cara del dado”), bajo las propuestas de dada y del surrealismo. El grupo es interdisciplinar: Joan Brossa, poeta, Joan Ponc, Antoni Tàpies y Modest Cuixart, pintores, Joan Josep Tharrats, pintor, editor y crítico, Arnau Puig, filósofo, y más tarde se une, Juan Eduardo Cirlot, músico, poeta y crítico de arte. La importancia del grupo consiste, por una parte, en el esfuerzo por continuar la innovación vanguardista, y por otra, en el impulso de renovación y ruptura que los conduce al encuentro con técnicas poco usuales en el arte español de la época. Cada uno de los miembros de Dau al set evoluciona de acuerdo a su propia búsqueda más la experiencia que resulta del contacto con propuestas artísticas del exterior. Los poetas del grupo aprovechan las posibilidades que les ofrece el uso del código visual, las cuales pueden resumirse en el planteamiento del poema como juego artístico libre, ejercicio de síntesis y pensamiento (en el caso de Cirlot, transmisión de experiencia mística y hermética, en la que el sonido participa) y en el poema contestatario y crítico, cuyo blanco es el uso del código verbal con fines de manipulación y justificación de crímenes (en Brossa, oposición lúdica a un régimen represor que imponía una falsa moral cristiana, prohibía la expresión pública en catalán y no admitía posiciones artísticas fuera de los cánones tradicionales). La postura de Dau al set se encuentra implícita en el nombre del movimiento, pues el dado sólo tiene seis caras, la séptima es otra posibilidad, una tirada que transgrede los límites del cubo. La tirada que da siete es la apertura a otros lenguajes, por decirlo así, imposibles, porque se les ha

⁵ Según Granell: “Dau al set fue posible gracias al apoyo del ADLAN (Amics de l'Art Nou), grupo difusor de las vanguardias, fundado en 1933 y reorganizado en 1948, cuyos líderes eran Joan Prats y José Luis Sert" (en Gómez González: 2009a, p. 42).

negado el derecho de significar debido a los prejuicios en Occidente en contra de los sentidos y debido al autoritarismo de los líderes políticos.

La apuesta por la séptima cara del dado se presenta en ese contexto, contestataria y subversiva; en ella se encuentra contenida la crítica social, política y artística y, en el caso de Cirlot, una propuesta espiritual alterna a un medio hostil⁶. Dau al set impulsó la apuesta por el uso de códigos heterogéneos en la poesía. Uno de sus miembros, Joan Brossa, se mantuvo fiel a la experimentación poética en códigos no verbales, a través de la cual logró sintetizar y amoldar las corrientes de vanguardia y neovanguardia provenientes del extranjero a intereses personales, como la magia, el cine, el *music hall* y la vida cotidiana.

Otros personajes importantes son el uruguayo Julio Campal y Felipe Boso, quienes conocían las propuestas del arte conceptual y de la poesía concreta brasileña y europea. El primero, como difusor y organizador de exposiciones en galerías, crea *Problématica 63* (1962: Tomás Marco, Ricardo Bellés, Manuel Andrade, Fernando Millán) y el segundo, a través de la revista *Atzente*, difunde la obra de los poetas experimentales y visuales españoles en Alemania, donde radicaba. Más tarde se formó *Zaj* (1964: Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Ramón Barce, José Luis Castillejo, Esther Ferrer), la *Cooperativa de Producción Artística y Artesana* (1966: Ignacio Gómez de Liaño, Herminio Molero; Manuel Quejido, entre otros), *Grupo N.O.* (1968: Juan Carlos Aberásturi, Jokin Díez, Fernando Millán). En solitario, sin grupo, trabajan Francisco Pino, Guillem Viladot (quien funda la editorial *Lo Pardal*, dedicada a la poesía experimental⁷) y Felipe Boso. También encontramos poetas que incursionan en la poesía visual sólo en cierto período de su producción poética, como Gabriel Celaya y Miguel Labordeta.

Cabe notar que los nombres son muchos; pero de quienes se pueda conocer obra, son muy pocos, pues la mayoría publicaba en revistas, elaboraba carteles, y si publicaba libros, lo hacía en tiraje reducido⁸.

El cuarto, el quinto y el sexto capítulos corresponden al análisis de poemas de autores que me parece han sido relevantes en el desarrollo de la poesía visual en España: Joan Brossa, Juan

⁶ Ya en la Escuela de la Bauhaus y el Constructivismo se proponía la reconstrucción espiritual y material del mundo.

⁷ Más tarde adquiere una casa para convertirla en centro de exposición de sus poemas visuales y objetuales. Desde el 2000 es el museo Fundación Guillem Viladot, Lo Pardal (<http://www.lopardal.com/>).

⁸ Hoy en día encontramos una mayor difusión gracias a la tecnología. En la bibliografía el lector hallará las direcciones de las páginas web que difunden poesía visual.

Eduardo Cirlot, Julio Campal, Felipe Boso, José Luis Castillejo. Cabe hacer notar que estos nombres no son todos, pues igual de importantes son Fernando Millán, Ignacio Gómez de Liaño, Guillem Viladot, Juan Hidalgo y otros. Sin embargo, he elegido sólo algunos, pues abarcarlos a todos sería una labor que me llevaría más tiempo, dada la riqueza artística de la obra y la distancia desde la que escribo. Asimismo he de decir que lo que presento de los autores elegidos es sólo una veta de las muchas que se pueden obtener, sobretudo de Joan Brossa, cuya producción artística merece atención especial por vasta y creativa.

Tomaré también un poema de Gabriel Celaya y uno de Miguel Labordeta, de los cuales, aunque sus propuestas experimentales son esporádicas y en gran parte se quedan en las primeras vanguardias de preguerra, me interesa resaltar cómo los poetas responden a una situación política y cultural a la que habían venido respondiendo desde la poesía de compromiso social.

Estos capítulos están divididos según la situación de los autores y la respuesta ante la misma a través de la poesía: en exilio interno (cuarto capítulo), Joan Brossa y Juan Eduardo Cirlot. El primero, muy contestatario, equivale el hacer poético al camino de la vida, un compromiso ético-poético. El segundo crea una ciudad alterna, basada en los símbolos de civilizaciones antiguas. Ya señala Glòria Bordons, la manera diferente de expresión de los dos poetas: “Els textos de Cirlot mantenen sempre el to seriós i la seva intenció era la d’«encontrar el umbral de la ultrarealidad», segons confessà en una entrevista l’any 1967.⁴⁶ En canvi, a l’obra de Brossa sempre hi és present l’humor, i la seva concepció poètica és diferent: «Veig l’art i la literatura com un possible eixamplament d’horitzons cap a la llibertat»” (2011a, pp.57 y 58).

El quinto capítulo trata sobre Miguel Labordeta, Gabriel Celaya y Julio Campal. Los dos primeros interesados en las poéticas experimentales como una manera más de darle forma a su compromiso social. El tercero, interesado en que el arte llegara a la mayoría. Por último, en el sexto capítulo, analizo algunos poemas de dos escritores que realizaron su obra en el extranjero: José Luis Castillejo y Felipe Boso.

Aunque el panorama ya no se presenta tan gris para la poesía visual, pues ya existen instituciones de apoyo y una mayor difusión por los medios electrónicos, aún pesa sobre esta forma de hacer poesía los juicios extremos: o bien se exalta y se valora por encima de la poesía tradicional (son las posiciones sobre todo de los actores: Fernando Millán y Clemente Padín –dos escritores que han persistido en la propuesta poética a la que se adhirieron en los sesenta–) o bien se le presenta como un intento fallido. Por ejemplo, Fernández Serrato en la conferencia impartida en

Valdivia, "Retóricas de las neovanguardias en España: la poesía visual, un camino de ida y vuelta" (2009) considera de escaso valor estético además de un fracaso, las poéticas experimentales de los años setenta. Para este autor sólo se salvan los nombres de Joan Brossa, Francisco Pino y Fernando Millán. Fernández Serrato resta importancia a los demás autores: En "la poesía experimental española como una tendencia englobable dentro del llamado 'arte conceptual' importa más la acción y la teorización que el resultado estético" (Fernández Serrato: 2003, p.101). Juicio semejante realiza Rafael de Cózar (aunque él mismo fue un poeta visual):

Es evidente también que entre los autores españoles no todos han desarrollado una obra con cierta representatividad. Hoy parece perfilarse la labor de unos pocos frente a la aportación esporádica de muchos, vinculados a estas líneas de manera ocasional y por causa de la moda, más que por un proceso de búsqueda más o menos original. Algunos autores abandonaron pronto este tipo de experiencias o no llegaron sino a repetir con breves variantes las formas más comunes ya en la primera vanguardia. Otros autores, cuya obra es hasta cierto punto abultada, se diluyen en la reiteración de sus primeras experiencias. Son los menos, aparte ahora de toda valoración sobre su obra, los que muestran una trayectoria más o menos amplia, con cierta coherencia interna y que manifiestan una progresión en la investigación creativa, algo inherente a todo planteamiento experimental (1991).

Felipe Muriel Durán, también autor de poesía visual, reconoce como importantes a Cirlot, Brossa, Pino y Labordeta, "autores de una obra consolidada" –escribe. El resto de los poetas que cultivaron la poesía visual, a su parecer, "permanece como testimonio de una época de ruptura, donde la utilización de otros lenguajes y estrategias discursivas eran ya en sí mismo un acto de disidencia" (2002, p.45).

Que sólo unos nombres se salven del olvido no es extraño en ninguna disciplina. Diversos factores intervienen para que sólo unos se mantengan en la memoria. Ocurre con los nombres, ocurre en mayor medida con las obras. ¿Cuántos han oído el nombre de Miguel de Cervantes Saavedra?, ¿cuántos han leído el *Quijote de la Mancha*? Si el olvido ocurre en las expresiones institucionalizadas y consideradas relevantes, aumenta en el caso de las expresiones marginadas por subversivas o subversivas por marginadas, como la poesía experimental, como una de las formas que utiliza, la poesía visual, presente a pesar de todo desde la antigüedad. Mi objetivo es proponer una valoración equilibrada y objetiva de una apuesta por la utopía de un arte total, donde los límites y los contrarios se pretendían anular.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1.

Sobre el término Poesía experimental

Después de la Segunda Guerra Mundial las propuestas poéticas⁹ sustentadas en la interrelación de técnicas provenientes de diversas disciplinas como música, pintura, danza, diseño y matemáticas se volvieron más frecuentes. En conjunto se les comenzó a nombrar *Poesía experimental* o *Poéticas experimentales*¹⁰. El calificativo *experimental* se había aplicado a las vanguardias de principios del siglo XX –dada, futurismo, surrealismo, etc. –para resaltar los cuestionamientos y las innovaciones que perturbaron los cánones estéticos establecidos por la academia en ese entonces; así como el gusto por la interdisciplinariedad: la música y el teatro en la poesía dada, las matemáticas

⁹ Destacan el Letrismo, fundado por el rumano Isidore Isou en 1945 y la Poesía concreta, propuesta del suizo Eugen Gomringer y el grupo brasileño Noigandres en 1952.

¹⁰ Actualmente también se le llama poesía expandida o poesía neovanguardista.

en la poesía cubista, la psicología y la pintura en la poesía surrealista, etc. El adjetivo fue tomado después de la Segunda Guerra Mundial por las poéticas que continuaron las propuestas de las vanguardias de principios de siglo. En los cincuenta, poetas, como el catalán Joan Brossa –en sus inicios surrealista–, comenzaron a titular *Poema experimental*¹¹ a obras en las que convergían imágenes con lenguaje verbal. Más tarde, en los sesenta, los españoles Fernando Millán (Grupo N.O.) y Gómez de Liaño (Cooperativa de Producción Artística y Artesana) se asumen a través de sus manifiestos como poetas experimentales (Sarmiento: 1990, pp. 266-271, 287-290). Como los poetas, los críticos comienzan a utilizar el adjetivo *experimental* para referirse a poéticas que rompen con el uso convencional del lenguaje verbal y hacen intervenir sonidos, imágenes y tecnologías (Boso: 1973, p.2); (Del Villar: 1973, pp. 43-64); (Moles: 1971, pp.47-70). Este último, con base en la Teoría de la información, se refiere al arte como un proceso en el que intervienen operaciones –la realización–. Además define a la Poesía experimental (p.52), con base en tres características:

1. Sigue caminos profundamente diferentes de la poesía tradicional,
2. al hacerlo, echa luz sobre los caminos de esta última, a quien la costumbre ha convertido en trivial.
3. La experimentación es el camino de la ciencia, no importa cuál sea la naturaleza del objeto experimentado.

El quehacer poético experimental generó polémica porque cuestionó la separación canónica entre las artes, entre la ciencia y el arte y entre la palabra y la imagen; además, negó o puso en duda la capacidad comunicativa del lenguaje verbal. Por otro lado, el adjetivo *experimental* sólo había sido usado en el ámbito científico, por lo que su uso en literatura fue molesto. Moles equiparó arte con ciencia cuando introdujo el adjetivo para definir poesía (1971, p. 52). *Experimental*, para algunos como Upton (1999), remite a la ciencia, opuesta por la academia al arte. Por ello no está completamente de acuerdo con su uso en el arte: “I do not want to limit ‘experimental’ to its science laboratory meaning, but I am not happy with its meaning being extended to work which should be published because of its innate but indefinable virtues indicated solely by the use of this word when used by the author”.

¹¹ Incluso Brossa lo hizo desde el 41, quizá por intuición. Entre 1941 a 1959 escribe “Poemas experimentales” (Cf. Audí: 2011, p.15 y los estudios de Bordons, como: 2011b, p. 3). Respecto al por qué había nombrado así a sus poemas, Brossa respondía: “Els poemes objectes daten del 1943, són paral·lels als meus primers poemes visuals. Jo en deia ‘poemes experimentals’ perquè no sabia com dir-ne. No hi havia tradició en la nostra literatura” (en Audí:2011a, p.80).

Sin embargo, a pesar de los desacuerdos, *experimental*, dado su constante uso, es el adjetivo que califica de mejor manera el afán innovador de algunos poetas. Pinto se muestra de acuerdo con su uso, en particular ante el movimiento concreto, y extiende el significado de *experimental* para recalcar la necesidad de renovación constante en el arte, paralela a la manifestada en la ciencia: "Experimental pudiera ser dentro de un amplio concepto cualquier manifestación literaria que plantee nuevas posibilidades tanto expresivas como temáticas y que tienda a la búsqueda de nuevos caminos en la formulación poética [...] Cuando hablamos de experimentalidad nos referimos exclusivamente a aquellas búsquedas que se inician en la década del cincuenta con el movimiento concretista brasilero" (1983, p.6).

Decio Pignatari, uno de los fundadores del Concretismo, asume la experimentación como atributo de la vanguardia, de la cual dice: "se configura como metavanguardia en la medida en que toma conciencia de sí misma como proceso experimental [...] se trata de la vanguardia como sistema que así recupera para el arte siglos de atraso con relación a la ciencia, que siempre tuvo a la experimentación como proceso inherente a su propia estructura y desarrollo" (en Aguilar: 1999, p. 96).

Paul de Vree y Sarenco, cultivadores de poesía visiva y sonora, van más allá al afirmar que con la poesía concreta "se abre una nueva dimensión: la del análisis diríamos geométrico, matemático, en todo caso científico, del lenguaje" (citados por López Gradolí: 2008, p. 69).

Por su parte Jacques Donguy señala que "Par poésie expérimentale, on entend toutes les recherches sur le langage, par opposition à une poésie qui reprend et continue les formes héritées du passé" (citado por Cussen: 2010).

La polémica se genera por el rechazo a calificar como arte una producción que no establece límites entre las artes, vistas conforme a canon clásico, y las disciplinas tecnológicas o científicas. Por ejemplo, las primeras apariciones de Zaj en España provocaron protestas del público y críticas que señalaban la presentación como "una tomadura de pelo" o una "ruina" (Las críticas aparecieron entre el 30 de junio y el 6 de julio de 1972 en diversos diarios españoles como: *El Pensamiento Navarro*, *La Gaceta del Norte* e *Informaciones*. Se pueden leer en la página web dedicada a Zaj, <http://www.uclm.es/artesonoro/zaj/RUINA.HTM>).

Cabe agregar que la *Poesía experimental* propone que los sentidos convergen. Así lo expresa el teórico, Mc Luhan, quien dice que en la palabra se encuentra una “armonía orquestal de tacto, gusto, vista, sonido” (citado por Pinto: 1983, p. 6). Si según el canon, la literatura, y por consiguiente la poesía, se caracteriza por utilizar como instrumento la palabra, una propuesta que duda de ésta es rechazada (no entendida) por la ciencia literaria ni por un público habituado a interpretar según las convenciones tradicionales. Por ejemplo, Bohn (2010, p.13) señala que el crítico François Rigolot veía a la forma Poesía visual como un pasatiempo frívolo y decía que los escritores que experimentan con la forma tienden a carecer de imaginación o bien sufren períodos de aridez creativa.

Debido a ello, la poesía experimental, en sus inicios, y las formas que engloba: poema-acción, poema-objeto, poema visivo, poema semiótico, poema fonético, poema visual¹², suscitaban apenas el interés de la crítica literaria y de la mayoría lectora, quedando así marginadas sobre todo en espacios conservadores como la España franquista.

Ante el panorama gris en el que pretendieron desarrollar sus propuestas, los poetas experimentales –concretos, visivos, letristas, postistas, neovanguardistas, etc.– además de su hacer poético, debieron elaborar su defensa y tratar de educar en nuevas formas de percibir la poesía y el poema; deviniendo en teóricos, editores y difusores. Es por esa razón que a ellos debemos los primeros estudios sobre qué es la poesía experimental y cómo apreciarla e interpretarla. En el extranjero, Eugen Gomringer utiliza el término Poesía concreta, en su manifiesto *Vom Vers Zur Konstellation*, 1955 (cf. Fernández Serrato: 2003, p. 26). Max Bense en *Estética de la información*,

¹² Las definiciones de cada una de estas formas presentan también problemáticas. Se confunde poema visual con poema visivo. Mientras que para algunos son dos formas diferentes, para otros consisten en lo mismo. Ghignoli (2010, p.13), tratando de ser específico, cita a Accame, quien define la *poesia visiva*: “donde la palabra siempre está presente, pero donde abandona su posición de privilegio a favor de una simbiosis con lo icónico”. Para Ghignoli la poesía visiva se fundió en la poesía visual.

Recurrente también es el uso de diferentes términos para referirse a una misma forma. De este modo poema acción, performance y poema corporal suelen referirse a lo mismo. Pinto (1983, p.28) prefiere usar “poesía corporal”, de la cual dice: “se practica como una derivación de los ‘happenings’ de Allan Kaprow, y consiste en asignarle al cuerpo – o una parte de él—una función poética. La poesía en movimiento y cambiante”. Pinto agrega que el checoslovaco Ladislav Novav la refiere como “poemas semánticos en acción”.

Aunado a lo anterior, se debe tomar en cuenta que los movimientos poéticos aportan formas. El concretismo define el poema semiótico y el poema proceso. El primero consiste en sustituir las palabras por figuras o íconos ordenados de tal o cual manera para configurar un sentido. El segundo señala al proceso como punto inicial de la creación. Dicho proceso se constituye por las relaciones de devenir e intercambio entre los elementos de una estructura dada. En este tipo de poemas se hace intervenir al lector, co-creador, el cual por lo tanto está dentro del proceso y puede crear sus poemas.

Madrid, Alberto Corazón, 1972, señala la bidimensionalidad como característica del texto visual (cf. Fernández Serrato: 2003, p. 99). El poeta rumano Isidore Isou (1947) defiende la significación de la letra; la poeta estadounidense Mary Ellen Solt (1971) equivale contenido y forma en el poema visual. En España destacan como difusores los poetas Pilar Gómez Bedate y Ángel Crespo (1963, 1964a, 1964b) pues dedican gran parte de su trabajo al estudio de la poesía concreta brasileña. También destacan como críticos Arturo del Villar (1973 y 1974) y los poetas visuales Ignacio Gómez de Liaño, Felipe Boso y Fernando Millán (cf. Del Cózar, 1991).

Además es notable *Pattern Poetry. Guide to an Unknow Literature*, United States of America, State University of New York Press, el estudio histórico sobre poesía visual de Dick Higgins (1987), poeta, músico, y editor, perteneciente a Fluxus.

El modelo de poeta, crítico, curador y editor continúa hasta la fecha con artistas como el uruguayo Clemente Padín y los españoles Fernando Millán –el cual se ha convertido en un crítico primordial sobre el tema– y Felipe Muriel Durán, entre otros. El papel de poeta y difusor o educador conlleva por supuesto la desventaja de que los argumentos teóricos, en algunos casos, además de afanarse por demostrar la validez de un quehacer que no privilegia el lenguaje verbal, también lo exacerban, cayendo en el extremo de calificar retrógrada la poesía verbal o discursiva –es el caso de Fernando Millán y Clemente Padín–.

Asimismo, en gran medida, debido a que los poetas elaboraron las teorías dependiendo del movimiento al que se adhirieron, existen confusiones en cuanto a los términos; pues indiscriminadamente se utilizó *poesía visual*, *poesía visiva*, *poesía concreta*, *poesía letrista*, *poesía conceptual* y *poesía experimental*, para referirse al mismo fenómeno. Factor de confusión es que tanto los movimientos poéticos experimentales como las formas presentan en común el predominio del código visual, por lo que el término poesía visual también se utiliza para englobar todas las innovaciones poéticas de este tipo, aún más, el término poesía visual ha ido ganando terreno, aunque a veces, quizá para no caer en polémica, se utilizan ambos términos: *Poesía experimental-visual*.

En los últimos años la crítica literaria ha volteado hacia las *poéticas experimentales*¹³; sobre todo por su resurgimiento (aproximadamente a partir de los noventa) gracias al avance de las tecnologías y al descubrimiento de que la poesía en la que convergen varios códigos de comunicación

¹³ La situación de este tipo de propuestas está siendo analizada tanto por los críticos de la literatura como por los críticos de las artes visuales y del diseño. En España ya existen varias antologías y catálogos; además se han creado

presenta una peculiar capacidad para sintetizar saberes. Asimismo, la *poesía experimental* ha sido adoptada por el sistema cultural como una forma de expresión válida. El resultado de este creciente interés es la especificación terminológica. Por un lado, se definen los movimientos: Conceptismo, Concretismo, Espacialismo, Letrismo, Postismo, Merz, etc. –cada uno con sus particularidades–¹⁴, los grupos: Noigandres, Zaj, etc. Por otro lado se caracterizan las formas experimentales: *poesía postal*, *poesía fractal*, *poesía visual*, *poesía fonética*; *poesía semiótica*, *poesía acción*, *poesía cibernética*, *poesía sonora*, *poesía visiva*, etc. Dichas formas suelen englobarse bajo el término *Poesía experimental*, aunque algunas formas, como el poema visual, no son exclusivas de las *poéticas experimentales*. Sobre éstas he de decir que, aunque se traten de términos extendidos y utilizados por la mayoría, aún suscitan polémica si se considera que toda creación literaria es experimental, puesto que el escritor reflexiona y manipula el lenguaje, según su intención artística¹⁵.

sitios de estudio y difusión como en la Universidad Complutense de Madrid, a través de la revista *Espéculo*, (www.ucm.es/info/especulo/) y el Centro de poesía visual (CPV) 2005 en Peñarroya-Pueblonuevo, cuya misión es estudiar, recopilar y difundir ese tipo de poesía (C. P. V. *Revista electrónica sobre poesía visual*, <http://centrodepoesiavisual.blogspot.mx/>). En Barcelona destaca la fundación Guillem Viladot (*Fundació Privada Guillem Viladot Lo Pardal*, <http://www.lopardal.com/>); la fundación Joan Brossa (*Fundació Joan Brossa*, www.fundaciojoanbrossa.cat), el grupo Poció, grupo de la universidad de Barcelona, dirigido por Glòria Bordons (www.pocio.cat) y Projectes Poètics Sense Títol (Propost), entidad independiente, fundada en 1993 (<http://propost.org>). Indispensable en difusión y crítica es la labor del *Boletín electrónico del Taller del sol* (<http://boek861.com/index.shtml>).

En México César Espinosa, Araceli Zúñiga y Carlos Pineda recopilaron material de todo el mundo a través de las diez Bienales Internacionales de Poesía Visual y Experimental en México, llevadas a cabo de 1985 a 2009; dicho material se ha organizado en el grupo “Bienales Internacionales de Poesía Visual-Experimental” (<http://profunbipovix.blogspot.mx/>). Recientemente se logró editar el material en cinco libros objeto: *Poesía visual mexicana: la palabra transfigurada*, gracias al “Beneficio a los proyectos de inversión en la producción de obras literarias nacionales” 2012, CONACULTA-INBA. El quinto volumen es resultado de la convocatoria hecha en 2013. El material se puede consultar digitalizado en (<http://www.poesiavisualmexicana.com.mx/volumen1/volumen1.html>). Asimismo, en estos libros se abre un espacio para la crítica literaria.

Sin duda alguna las nuevas tecnologías revolucionan la visión de mundo. Hoy día se decreta la absorción de las editoriales de material impreso por las editoriales digitales. Lo de mañana, dicen los nuevos profetas, será el libro digital (interactivo).

¹⁴ Aunque estos movimientos se diferencian entre sí, se influyen mutuamente. Es indiscutible la influencia entre Conceptismo y Concretismo y la influencia del Letrismo y el Espacialismo en el Concretismo y de éste en todos los movimientos experimentales españoles como Grupo N.O., Zaj y CPAA. Quizá lo que une a estas poéticas sea el traspase de los límites y la reflexión sobre el uso del lenguaje verbal. Nacieron en una época contestataria y dinámica, en la que se emprendieron varias luchas, por los derechos civiles, por la paz en Vietnam, por el fin de la guerra fría, por la liberación de la mujer, por la democracia, etc. La búsqueda condujo a la contracultura, a las filosofías orientales, a la Teología de la Liberación y al silencio. Los discursos manipuladores por los regímenes totalitarios y por la política económica capitalista, propiciadora del consumismo llevó al derrumbe de la creencia de que la poesía social o de compromiso (Sartre) puede transformar el mundo, creando un hombre ético. La desconfianza en el lenguaje verbal a finales de los cincuenta y principios de los sesenta condujo a la ruptura y el experimentalismo, en los cuales se hizo necesario devolverle el sentido a la palabra, paradójicamente otorgándole sentido al silencio y a otros lenguajes que no se consideraban lenguajes (visual, sonoro, etc.)

¹⁵ Bennett (2009) dice que “Toda poesía es experimental, en el sentido amplio de la palabra. Es decir, que toda poesía que vale esa denominación se crea a base de expresar, de crear, una experiencia nueva, y es experiencia. Experimental,

Por otra parte, para algunos la palabra *experimental* remite a las ciencias exactas y a la pretendida certidumbre de éstas. De allí que el poeta español José Luis Castillejo declare: “la escritura moderna no es cosa de ‘experimentos’. Es una cosa de experiencia” (en Sarmiento: 1990, p.260). Castillejo, quien perteneció a Zaj, prefiere referirse a su poética como *Nueva Escritura*. Otros autores rechazan el calificativo *experimental* por diferentes motivos; como el especialista en vanguardias españolas, Muriel Durán (2009), quien propone utilizar *neovanguardia* porque “la acción de experimentar no es exclusivo de ningún grupo”. En su opinión el término *neovanguardia* agrupa, en el caso español, las manifestaciones letristas, fónico-simbólicas, poesía objetual, la música de acción, los poemas públicos y la poesía concreta¹⁶; manifestaciones cuyo común denominador es:

Reclamar frente a la vieja estética, una nueva escritura [expresada según la búsqueda de cada poeta. De esta manera] la crisis del lenguaje desembocará dentro de la neovanguardia en el hermetismo (Prat, Cirlot), el silencio (Pino, Scala) o la incorporación de códigos tradicionalmente apoéticos (Millán). Se defiende que el poema no tiene por qué escribirse con palabras (Millán). Otros lenguajes

pues. Aún en la utilización de formas tradicionales como el soneto, el romance, el pantoum, o lo que sea, hay por necesidad una experiencia nueva en cada manifestación. Un arte *no* experimental sería algo así como el Quijote de Pierre Menard, pero aún en ese caso, el Quijote de Pierre Menard *no* sería idéntico al de Cervantes, porque se hubiera escrito en un contexto y en un tiempo totalmente distintos”. Por ello Bennett (2009) propone:

- 1.- Que hay grados menores y mayores de experimentación en el arte, sea visual o literario o alguna combinación, y
- 2.- Que hay una tradición y una cultura continua de literaturas y artes de vanguardia que tiene una historia de muchos siglos y que dentro de esa cultura hay constantes, “influencias”, y continuidades que tienen su analogía en las culturas más del “establecimiento” y de las instituciones oficiales.

Bennett agrega: “Entre las características de esta tradición experimental está su índole internacional, su aspecto translingüístico, la colaboración entre artistas, la creación de nuevas formas híbridas, y el uso temprano de nuevas tecnologías y materias para fines nuevos y estéticos. Tales como, en su día, la imprenta, nuevas tecnologías para crear colores, herramientas de cobre, de acero y de otras materias, para no decir nada de lo más obvio para nosotros, la fotografía, la electricidad, el cine, la grabación, el video, la computadora o la ordenadora y todo lo que sea posible con esa última.

En cuanto al arte vanguardista de hoy, hay por lo menos dos circunstancias únicas, que puedan, tal vez, afectar las características de la expresión: el incremento escalofriante de la población mundial, y los nuevos medios sin fronteras e instantáneos de comunicación”.

José Ángel Valente dice: “todo poema es, pues, una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto. El conocimiento más o menos pleno del poema en cuestión” (citado por Debicki: 1997, p.148)

Por su parte Clemente Padín (1998), poeta experimental uruguayo, diferencia experimentación de experimentalismo. Define a este último como “la mera manipulación de signos sin generar nuevos conocimientos y sin crear nuevos conceptos, contentándose con el manejo estereotipado y convencional de los tropos o figuras retóricas, ya cohonestados y aceptados por el sistema cultural vigente”.

¹⁶ Cabe hacer notar que suele llamarse a los poetas experimentales, concretos, por la repercusión del movimiento concreto brasileño y su influencia en todas las latitudes. De este modo, la revista alemana *Akzente* en 1972 dedica una parte del número 19 a la poesía concreta española. (Ver en dicha revista: Boso, “Avant propos”, pp. 300-306; Ignacio Gómez de Liaño, “Dichtung in Spanien”, pp. 289-299 y “Spanische konkrete Poesie”, pp. 307-339 –antología en la cual se reproduce la obra de Elena Asíns y Mary Carmen Celis, dos de los pocos nombres conocidos de mujeres dedicadas a la poesía experimental en España--).

como las fotografías, los objetos, las acciones, los símbolos, los esquemas diagramáticos pueden impregnarse de significado poético (Muriel Durán: 2009).

Además de *neovanguardia* se han propuesto términos como *la otra escritura o poesía otra* (Fernando Millán)¹⁷. Sin embargo el término más difundido es *poesía experimental*, de uso común desde hace más de medio siglo para designar las propuestas poéticas que utilizan el código lingüístico en combinación con otros como el visual, el fónico, el corporal, el matemático, etc.

Morales Prado señala que la poesía experimental “no se conforma con la palabra como portadora de significados sino que utiliza todos los elementos a su alcance para conseguir su objetivo poético. Desde las palabras consideradas en su dimensión puramente plástica o todo tipo de sonidos, pasando por cualquier imagen hasta la variedad de situaciones que ofrece la vida cotidiana” (2004, p.7).

Lo que queda claro es que las poéticas experimentales exploran en diversos códigos, sin miedo a la tecnología y con una peculiar conciencia de que la curiosidad y el juego son indispensables en la construcción de conocimiento y que éste puede elaborarse con base en una propuesta poética.

1.2. El poema visual: forma experimental

En las poéticas experimentales suelen cultivarse las formas: poema sonoro, poema visivo, poema objeto, poema semiótico, poema visual, etc. De lo que se desprende: la poesía experimental y la poesía visual¹⁸ no se refieren al mismo fenómeno, puesto que la última puede incluirse en la primera. La poesía visual grosso modo es una forma (de la poesía experimental o no) en donde

¹⁷ Upton (1999) propone que “‘investigative poetry’ might be more appropriate than ‘experimental poetry’ in some contexts, but Ed Sanders’ prior usage takes it into other important areas which are not those usually misrepresented as experimental. I would rather not dilute or confuse yet another term”.

¹⁸ Audí rastrea el término y dice que la noción de poesía visual “reprise probablement au poète italien Carlo Belloli, qui l’a utilisée en 1943, puis revendiquée par de nombreux poètes expérimentaux dans toute l’Europe et en Amérique avec des variantes depuis les années 1950 (2011a, p. 17) y agrega: “l’expression est chronologiquement antérieure à celle de poésie expérimentale et date, d’après la critique, de 1944. Jacques Donguy rappelle cependant qu’elle n’a véritablement pris qu’à partir de 1963, lors du congrès « Art et Communication » au Forte di Belvedere à Florence” (2011a: p.88).

convergen para complementarse los códigos visuales: plástico, gráfico, fotográfico, etc. más el código lingüístico¹⁹. La convergencia o yuxtaposición de dichos códigos permite el intercambio de cualidades entre los elementos que los componen: la imagen adquiere calidad poética y la palabra calidad visual; es decir, la imagen se incorpora al lenguaje verbal (logos: la imagen se comporta como signo lingüístico) y la palabra entra al mundo de las imágenes (apariencias sensibles: la palabra se construye plástica, emotiva y sensorial). Dice Guerra Macías: “la poesía visual es una especie de dilucidación entre dos expresiones artísticas: la poesía y la imagen. Esta unión facilita la introducción de una hermenéutica en donde la expresión de lo visual permite acercarse al acto poético de la palabra” (en Gordon: 2011, p. 60). En resumen, en el poema visual interactúan básicamente los códigos verbal y visual y, como ocurre con la poesía en general, los sentidos se trasladan por sinestesia. La interacción entre imagen y palabra da pie a la duda. En sí, la poesía visual es subversiva al poner en tela de juicio saberes institucionalizados, como que el código verbal es el único capaz de transmitir conocimiento o el único material eficiente para crear poesía y que el vacío o, nombrémoslo silencio, carece de significación. Necesitamos reestructurar nuestros códigos para disfrutar y entender la poesía visual:

La poesia visual vol dir un canvi de codi: la considero la poesia experimental de nostre temps, perquè en la nostra societat la imatge és molt important. Veus imatges pertot arreu... m'interessa, d'aquesta mitja, la rapidesa i la síntesi que comporta, és una eina interessant, i no veig perquè el poeta ha d'estar sempre presoner del llibre. La poesia es troba pertot arreu i si el poeta té antenes i sensibilitat pot assajar formes noves que la societat li posa a les mans i que, per a ell, són gairebé un repte (Brossa: 2001, p. 131).

Como un producto híbrido, desacostumbrado y por eso extraño, la poesía visual plantea duda en cuanto a cómo considerarla y desde qué punto de vista. ¿A qué disciplina le corresponde el estudio del híbrido?, ¿a las artes visuales, a las artes gráficas o al arte literario? Algunas veces, la poesía visual se ha considerado como una modalidad de las artes gráficas “ya que emplea tanto

¹⁹ La mejor definición de poesía visual es según Glòria Bordons (2012b), la especialista en la obra de Joan Brossa, la de éste: “aquello que está entre lo visual semántico”; es decir aquello que parte de la visualidad pero su contenido significa, crea conceptos.

Otras definiciones (Grup d'Educació. Amnistia Internacional: 2011): "La poesía visual es algo más que poesía, debe predominar el componente visual pero no se puede limitar únicamente a lo visual, es algo que se entrecruza dando lugar a algo nuevo" (Santiago Aguaded); "El poema visual no es una facultad de la palabra sino de la retina"(Jesús Maestro); "La Poesía visual contiene sugerencias, guiños e insinuaciones de sentido"(Bartolomé Ferrando); "Poesía visual es el arte de ver poesía en las cosas y saberlo expresar plásticamente" (Isabel Jover); "¿Qué es la poesía visual? La belleza que encierra está en proporción al grado de indefinición que la envuelve" (César Reglero).

Cabe hacer notar que todas estas definiciones coinciden en señalar que la poesía visual no carece de sentido.

grafemas como selecciones o composiciones tipográficas para crear sus morfemas, palabras o frases” (Gordon: 2011, p. 13).

La palabra *poesía* arroja hacia la literatura la tarea de estudiar la poesía visual; la palabra *visual*, hacia las artes plásticas; el uso de unidades portadoras de sentido, como la tipografía, hacia las artes gráficas; de este modo, cuando se recurre a los números, hecho muy probable, ¿las matemáticas deberían estudiarla? La respuesta la dan los mismos poetas, quienes al asumirse como tales afirman su quehacer poético²⁰. Si la poesía es estudiada por la ciencia literaria, ¿es ésta la que debe sentar las bases para interpretarla? La interacción de unidades pertenecientes a códigos diferentes, y en ocasiones opuestos, hace difícil limitar el estudio a una sola disciplina. Lo ideal es que cualquier propuesta de análisis con los fines de determinar calidad artística y elaborar modelos de interpretación debe sustentarse en relaciones interdisciplinarias, por lo menos entre la literatura y las artes visuales. Se requiere la interdisciplinariedad porque en la poesía visual hay interdisciplinariedad: “imagen, tipografía, color y disposición visual van de la mano del contenido semántico de cada una de las palabras (y de las relaciones que se establecen entre ellas) que aparecen en el poema. Ambos aspectos son indispensables e inseparables [...] El poema visual es un iconotexto” (Giovine, en Gordon: 2011, p. 104).

Dada la construcción del poema con base en la interacción de los códigos visual y verbal, se pensó en términos como “iconotexto” o como el propuesto por los poetas concretos brasileños, “verbicovisual”. En el caso muy específico de su propuesta poética, los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, Décio Pignatari y Eugen Gomringer enfatizan el uso de otros códigos a la par del verbal:

El poema concreto comunica su propia estructura: estructura-contenido. El poema concreto es objeto en y por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas. Su material: la palabra (sonido, forma visual, carga semántica) [...] Con el poema concreto ocurre el fenómeno de la metacomunicación: coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no verbal, con la característica de que se trata de una comunicación de formas, de una estructura-contenido, no de la usual comunicación de mensajes (“Plano Piloto para la poesía concreta”, en Aguilar: 1999, p. 86).

Por mi parte pienso que los códigos básicos que intervienen en la creación de este tipo de poemas son el visual y el verbal. Los otros, la mayoría de las veces, se presentan por sinestesia,

²⁰ La palabra *poesía*, como ha ocurrido con otras, se ha trivializado. De este modo, un paisaje es *poesía*. Sin embargo, debemos recordar que la *poesía* es un hacer, crear. Por ello se separa de la naturaleza. El paisaje es natural, no un artificio. El poeta crea artificios.

por evocación o analogía. Por lo tanto, la imagen y la palabra interactúan para crear una *poiesis*, y agreguemos también, una epistemología y una ética. Escribe Susan Sontag sobre las obras de arte:

Cada obra de arte nos suministra una forma o paradigma o modelo para saber algo; una epistemología. [...] Vista como proyecto espiritual, como vehículo de aspiraciones encauzadas hacia un absoluto, lo que cualquier obra de arte nos proporciona es un modelo específico para el tacto meta-social o metaético, una norma de decoro. Cada obra de arte refleja la unidad de ciertas preferencias acerca de lo que se puede y no se puede decir (o representar). Al mismo tiempo que puede formular una propuesta tácita para subvertir reglas anteriormente consagradas acerca de lo que se puede decir (o representar), dicta su propia escala de límites (1997, p.20).

Esta manera de creación implica descubrir posibilidades de apropiación del mundo fuera del Logos. Es decir, se contribuye a vencer la reticencia en Occidente para validar el arte como una vía de conocimiento; esto último impensable, dada la prevalencia de que lo sensorial se opone al logos y dada la certeza de que el lenguaje verbal conduce al pensamiento (Logos)²¹. De allí que la apuesta por otros códigos, diferentes al verbal, sea arriesgada. La imagen visual, se creía, trasladaba al mundo de lo ilusorio, al engaño y a la oscuridad; atributos opuestos a la luz, la verdad: el conocimiento. En *La República*, de Platón –escribe Rudolf Arheim– se consideraba sólo la música en alta estima porque comunicaba –creía Platón– el orden matemático y la armonía del cosmos, “ubicados más allá del alcance de los sentidos, mientras que las artes, y en particular la pintura, se trataban con precaución porque intensificaban la dependencia del hombre respecto de las imágenes ilusorias” (1973, p.2).

Así las cosas, la percepción sensorial, se admitía hasta hace poco, no conduce al conocimiento verdadero²² ni es un vehículo del pensar; por ello el desdén hacia las artes –incluida la literatura (por ser ficción: imagen) –. De este modo, la posición de la poesía visual, debido a la apuesta por la imagen, es de marginalidad. Privilegiar los códigos visuales –imágenes ilusorias– en vez de la palabra –Logos– condujo al prejuicio de que la poesía visual no valía o que se trataba

²¹ Conocida es la relación entre el lenguaje y el pensamiento y la controversia en cuanto a si el lenguaje determina el pensamiento o si éste determina a aquel; no me manifestaré a favor de ninguna postura. Más allá de la controversia me interesa destacar uno: el papel del lenguaje en la concreción del pensamiento; por lo tanto su importancia en la interpretación; dos: la palabra como signo posee significado, y usada como material estético, adquiere sentidos.

²² Es notable que en la Antigüedad y durante la Edad Media fue más importante el discurso oral que el dibujo, el sustento gráfico, para planear una construcción. De allí, cree Cabezas, que haya pocos dibujos o planos arquitectónicos de esas épocas. “*Parlier* era el nombre dado al profesional, entre los constructores alemanes de las catedrales, encargado de hablar con los obreros para darles las instrucciones técnicas necesarias, asimismo el término alemán *parlier o parlier* se deriva del francés *parler*, que significa hablar. El oficio de la construcción, igual que cualquier otro oficio medieval, tenía en la transmisión oral de sus conocimientos uno de sus componentes esenciales” (Cabezas: 2008, p.48).

de una broma. Asimismo, la propuesta de que la forma es el contenido y el contenido la forma hizo una lectura ininteligible.²³ La poesía visual nos presenta un reto de lectura diferente, pues se tiene que leer la forma; ésta provoca emociones y pensamientos y, a través de la percepción sensorial, conduce al conocimiento: una vuelta de tuerca, una reconfiguración de nuestros modos de estar en el mundo. Afirma Arheim:

Sostengo que el conjunto de las operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento no son privilegio de los procesos mentales ubicados por encima y más allá de la percepción, sino ingredientes esenciales de la percepción misma. Me refiero a operaciones tales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, como también la combinación, la separación y la inclusión en un contexto. Estas operaciones [...] son el modo en el cual tanto la mente del hombre como la del animal tratan el material cognoscitivo a cualquier nivel: No existe diferencia básica en este respecto entre lo que sucede cuando una persona contempla directamente el mundo y cuando se sienta con los ojos cerrados y “piensa” [...] No parece existir ningún proceso del pensar que al menos en principio, no opere en la percepción. La percepción visual es pensamiento visual (1973, p.13).

En efecto, la inclusión de las imágenes como material poético implica otorgarle validez a la percepción como entrada y como medio de producción de conocimiento. Operaciones cognitivas como el análisis, la síntesis²⁴ y la capacidad de establecer relaciones entre elementos que aparentemente no tienen ningún punto en común conducen a la construcción y apropiación del mundo.

Si resulta difícil definir qué es *poesía*, también lo es definir *poesía visual*. Tanto críticos como poetas se afanan por explicarla y determinar de qué se trata. Ya he señalado algunas definiciones de los poetas. Los críticos proponen las suyas. Algunos, como Laura López Fernández (2008a) lo hacen por distingo; señalan las características de la poesía verbal con el fin de descubrir las características de la poesía visual. El contraste conduce a esta autora a proponer los elementos que distinguen, según su análisis, la forma poesía visual. La autora admite en “Forma, función y significación en poesía visual” que el poema verbal o convencional posee capacidad referencial y puede activar un lenguaje connotativo, simbólico, metafórico y abstracto en virtud de la desviación

²³ Esto, debido a los patrones de lectura acostumbrados. Las imágenes, se pensaba, no necesitan ser leídas ni interpretadas, en el prejuicio de que las imágenes comunican de forma inmediata un mensaje; lo cual no resulta verdadero. Dice Filarete acertadamente: “Es fatiga mayor entender el dibujo que dibujar [...] Porque el dibujo por sí todavía no es una cosa verdadera, sino demostración de aquello que tú reproduces y quieres demostrar [...] No hay nadie que pueda gozar de algo si primero no lo entiende” (citado por Cabezas: 2008, p.52).

²⁴ Operaciones necesarias en la construcción del conocimiento. Pero poco desarrolladas, debido a políticas culturales y educativas manipuladoras. De este modo encontramos en la Edad Media un mundo de imágenes, puestas según particulares intereses para una población en su mayoría analfabeta, pero que conocían por tradición oral la narrativa concerniente a dichas imágenes. Por ello no se precisaba de la puesta en marcha de procesos complejos de pensamiento. Lo mismo ocurre en la actualidad con imágenes puestas en circulación con fines propagandísticos o publicitarios; las cuales se realizan con base en prejuicios arraigados.

de la norma gramatical. Sin embargo la lectura está condicionada porque debe realizarse de principio a fin siguiendo la dirección establecida por el orden gramatical (de arriba hacia abajo, de izquierda a derecha); y, agrega, con base en Alcón Alegre (2005) que esta manera tradicional de lectura estimula las funciones analíticas conscientes del neocórtex cerebral gracias a los aspectos semánticos de la palabra escrita. Con base en la diferencia determina que los siguientes elementos existen en todo poema visual:

- Toda la información está presente en una superficie para ser vista.
- Se compone de lenguajes integrados; es decir, diversos códigos –fotográfico, geométrico, numérico, cromático, alfabético, etc. Por lo que la lectura de un poema visual no opera a partir de la decodificación de un único código, sino de la transcodificación de varios códigos diferentes (por lo menos el código verbal y el código plástico).
- Cualquier unidad mínima suele aportar sentido simultáneamente a más de un plano.
- Debido a la pluralidad de unidades existentes en un poema visual, su lectura requiere de un proceso de percepción dinámico, sinestésico y multifocal.
- Activa en gran medida el imaginario y los mecanismos conscientes e inconscientes de asociación (a través de la analogía).
- Establece una relación más directa con el sistema límbico que gestiona los aspectos más emocionales e inconscientes (sigue en este punto a Alcón Alegre).

En resumen, el poema visual es una forma que retoman algunos poetas adscritos o no a los movimientos de las vanguardias o a las poéticas experimentales porque les permite entre otras cuestiones liberarse de la escritura lineal, realizar una búsqueda lúdica a través de la interacción de códigos y concretar un ideal de integración y totalidad: “All definitions of concrete can be reduced to the same formula: form=content/ content=form. Individual poets tend to say this in less general terms to suit their own solutions of the form-content problem” (Solt: 1971, p.13).

Definir la poesía visual como forma igual a contenido nos conduce a replantearnos nuestras estrategias de lectura y de construcción de mundos. Existe sentido en la forma. Esto es: la imagen se *coloca* en un poema visual para ser leída e interpretada. Sin embargo en un mundo que tiende al analfabetismo, paradójicamente a su avance tecnológico, no sabemos aún leer imágenes y mucho menos reconocer los significados que el lenguaje verbal recobra a través de su interacción con ella: “Eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje” (Paz: 1972, p.24).

1.2.1. La lectura en un poema visual

En la escritura (representación del lenguaje verbal) existe calidad visual, cercana a lo pictórico (como trazo que representa el gesto). Asimismo, el proceso de lectura de un texto, cuyo código primordial es el lingüístico, se inicia con un golpe de vista, acto en el cual se reconoce la estructura global:

Toda lectura de un texto parte necesariamente de su percepción visual por parte del lector. En el caso de la poesía este hecho adquiere una relevancia fundamental. El aspecto físico de la página, la distribución de los poemas, el tamaño de la caja, la disposición de las estrofas, la longitud de los versos, el sangrado, el espaciado, la puntuación, la tipografía predisponen al lector a enfrentarse al texto con una expectativa determinada [...] Es posible aventurar conclusiones basadas únicamente en los componentes visuales del texto: densidad y lentitud si abundan los versos largos [...] más allá de los componentes gráficos, la poesía tradicional se ha servido de otros recursos que dotan a los textos de la capacidad de traer a primer plano aquellos recursos gráficos que demanda el significado del poema en cuestión. El uso de los blancos o pausas y, relacionado con ello, el encabalgamiento, son los más importantes (Pineda: 2002, p. 9).

La lectura de un texto construido con base en el sistema lingüístico va más allá del dominio gramatical, sobre todo si se trata de un texto literario, el cual se caracteriza *grosso modo* por la desviación del uso normativo de la lengua a favor de una intención artística, dicha intencionalidad provoca, seduce, induce el encuentro con múltiples significaciones:

La energía digresiva del texto actúa con la lógica de la razón (que hace legible la historia). [Pero con ella interactúa] una lógica del símbolo. Esta lógica no es deductiva, sino asociativa: asocia al texto material (a cada una de sus frases) otras ideas, otras imágenes, otras significaciones. “el texto, el texto solo”, nos dicen, pero el texto solo es algo que no existe; en esa novela, en ese relato, en ese poema que está leyendo, hay de manera inmediata, un suplemento de sentido del que ni el diccionario ni la gramática pueden dar cuenta (Barthes: 1987, p. 37).

La lectura de un poema verbal es un proceso en el cual se realizan asociaciones que el mismo texto *despierta*, es decir, el código lingüístico alude a otros códigos al evidenciarlos u omitirlos. Cabe recalcar que dichas asociaciones, engendradas por la literalidad del texto, “nunca son, por más que uno se empeñe, anárquicas, siempre proceden (entresacadas y luego insertadas) de determinados códigos, determinadas lenguas, determinadas listas de estereotipos. La más subjetiva de las lecturas que podemos imaginar nunca es otra cosa sino un juego realizado a partir de ciertas reglas provenientes de la cultura” (Barthes: 1987, p.37). Es decir “toda lectura se da en el interior de una estructura (por múltiple y abierta que ésta sea) y no en el espacio presuntamente libre de una presunta espontaneidad: no hay lectura ‘natural’, ‘salvaje’: la lectura no *desborda* la estructura;

está sometida a ella: tiene necesidad de ella, la respeta; pero también la pervierte” (Barthes: 1987, p.42).

Leer es un acto que implica la construcción de la visión del mundo del sujeto que lee, con base en las significaciones encontradas en el texto. Podemos decir que el código lingüístico, marca la dirección de la lectura o de las lecturas. Sin embargo, no sólo se leen textos escritos con base en el código lingüístico y éste no es el único código vehículo del pensamiento:

En el dominio de la lectura, no hay pertinencia de objetos. El verbo *leer*, que aparentemente es más transitivo que el verbo *hablar*, puede saturarse, catalizarse, con millares de complementos de objeto: se leen textos, imágenes, ciudades, rostros, gestos, escenas, etc. [...] Lo único que se puede encontrar en ellos es una unidad intencional. El objeto que uno lee se fundamenta tan sólo en la intención de leer: simplemente es algo *para leer*, un *legendum*, que proviene de una fenomenología, y no de una semiología (Barthes: 1987, p. 42).

La lectura de un poema visual, aunque se realice de manera semejante a la lectura de un poema verbal, presenta diferencias debido a su constitución. En el poema visual coexiste el código verbal con el código visual. Este último tiene particular importancia en la construcción de los sentidos. En el poema visual es notable la apuesta por la imagen. Sin embargo, paradójicamente, dicha apuesta plantea dificultades de lectura, un proceso que, independientemente del código o códigos utilizados, no resulta fácil. En la infancia aprendemos las técnicas para escribir y para leer, realizamos nuestras primeras letras; conforme nuestros estudios avanzan, avanzan en complejidad las técnicas de lectura y escritura con base en el uso del código lingüístico. La enseñanza de las técnicas para escribir y leer no asegura el dominio de las habilidades de interpretación, pero son el punto de partida. Con la lectura de imágenes ocurre que el punto de partida no existe, pues leemos intuitivamente. No aprendimos técnicas –al menos no sistemáticamente, como en la escuela. Se tiene la idea de que la imagen se entiende fácilmente: “una imagen dice más que mil palabras”. Sin embargo, no es una certeza. Puede que en la publicidad resulte esta aseveración cierta, pero el discurso publicitario persuade con un fin preciso, su intención es conducir al *lector* a una *certeza* (un sentido único). Diferente es el uso del código visual en la poesía, pues interactúa con otros códigos, actúa también por desviación de las normas a esos códigos y provoca, dispara hacia no uno, sino múltiples sentidos. Por ello podemos señalar que el mensaje publicitario –algunos verdaderamente hermosos—posee solamente una conclusión (por ejemplo: Imagen: La mujer maravilla en una cama de hospital, conclusión: “Por más maravilloso que seas, si no te cuidas te puedes infectar de VIH). Un poema visual posee, como obra de arte, sentidos, cuya construcción requieren de operaciones perceptuales y cognitivas complejas. Escribe Barthes:

Sí es verdad que hay un *origen* en la lectura gráfica: el aprendizaje de las letras, de las palabras escritas; pero, por una parte, hay lecturas sin aprendizaje (las imágenes) –al menos sin aprendizaje técnico, ya que no cultural– y, por otra parte, una vez adquirida esta *techné*, ya no sabemos dónde detener la profundidad y la dispersión de la lectura [...] hasta el infinito: no hay límite *estructural* que pueda cancelar la lectura: se pueden hacer retroceder hasta el infinito los límites de lo legible, decidir que *todo* es, en definitiva, legible (por ilegible que parezca), pero también en sentido inverso, se puede decidir que en el fondo de todo texto, por legible que haya sido en su concepción, hay, queda todavía, un resto de ilegibilidad. El *saber-leer* puede controlarse, verificarse, en su estadio inaugural, pero muy pronto se convierte en algo sin fondo, sin reglas, sin grados y sin término (1987, p. 41).

La experiencia de lectura de un poema verbal es diferente a la experiencia de lectura de un poema visual (sucede igual en el proceso de creación). En el primero, al menos en Occidente, la lectura es horizontal, de izquierda a derecha, y la interpretación está determinada por el código lingüístico. En el segundo “la apariencia física del texto [...] no es sólo su soporte sino su misma razón de ser” (Pineda: 2002, p.10). De allí que, aunque el primer acercamiento a un poema verbal sea por el golpe de vista –estudiado éste por neurólogos, pedagogos y diseñadores gráficos– y que el juego con elementos no verbales (existentes en la construcción del poema verbal) predisponga cómo será dicho acercamiento, las características propias del lenguaje verbal determinan la dirección de los sentidos por encontrar; aún en los poemas verbales de complejidad formal o de contenido. En la lectura del poema visual adquiere un papel importante la percepción, como vehículo constructor de significados. La percepción descubre, analiza, selecciona, sintetiza, crea, transforma, piensa, lee e interpreta los elementos heterogéneos constructores del poema visual. La tipografía, la línea, el dibujo, el color, la textura, el número, etc., son unidades portadoras de sentidos, determinadas por las relaciones multisensoriales y sinestésicas que provocan su movimiento simultáneo:

Lo que se suele denominar como poesía visual no siempre es la construcción de un objeto gráfico. [...] en las prácticas asociadas a la poesía visual encontramos una gran variedad de manifestaciones fónicas o performáticas, apoyadas en guiones “gráficos” [...] la referencia a lo visual como adjetivo tiene en esta práctica connotaciones multi-sensoriales, sinestésicas. Lo visual funciona como apelación a experiencias perceptivas completas. Lo visual es mencionado en la poesía visual, más como ampliación o negación de lo estrictamente literario (digital) que, como afirmación de cualquier otro tipo de construcción icónica (Alcón Alegre: 2005, p. 18).

Como resultado de lo anterior, en un poema visual ocurren préstamos sensoriales entre las unidades que conforman los códigos cuando se colocan en interacción en y con el espacio; por ejemplo, la palabra contiene una imagen, la imagen un sonido, el sonido una textura, la textura un sabor y el sabor un pensamiento. De allí que la poesía visual como puesta en tela de juicio, del uso de la lengua, del hacer de la poesía y del arte, ponga en marcha otras maneras de experimentar la

práctica poética y, por consiguiente, otras maneras de lectura que requieren una ampliación o replanteamiento de algunos conceptos, tales como *texto*. Con respecto a éste, Max Bense escribe que el texto “unifica en un todo a base de ciertas reglas un conjunto, ordenado de modo lineal, superficial o espacial de elementos dados material y discretamente que pueden funcionar como símbolos” (citado por Fernández Serrato: 2003, p.91). El texto, pensado así, emite un mensaje de dimensión espacial yuxtapuesto al inherente, de dimensión temporal, en un todo conformado por unidades portadoras de sentido de diversa índole sensorial y cognitiva, interactuando de manera simultánea y adquiriendo en el cruce cualidades que no les son propias. Esto hace menos inteligible el poema porque el lector, después del golpe de vista que capta la forma total, debe construir la interpretación a través de las asociaciones que disparan las unidades de los diferentes códigos interactuando; lo que implica reconocer la percepción (a través de los sentidos también en interacción) como vía de conocimiento (logos).

Por otro lado, la extensión del concepto texto conduce a reconocer la estructura interactiva del poema visual; es decir, la colocación de las unidades en el espacio, como una sintaxis. Inocencio Galindo Mateo, basado en la interacción entre la palabra y la imagen, señala que se puede considerar el texto como textura, como imagen; por contraparte, se puede considerar a la imagen como el producto de una sintaxis, como un texto. Se puede –dice:

Contemplar la dimensión visual, básico soporte de la escritura de la que se deduce la condición visual de cada uno de los distintos niveles de articulación de la verbalidad: la palabra, la frase, la línea poética, el párrafo y su distribución visual en la página, o leer la imagen como producto de una construcción con elementos menores dotados por su parte de una carga de significaciones y sentidos mayores en su composición (1997, p.18).

Si un poema visual es un texto, entonces éste puede ser leído; interpretarse, con base en el plano sintáctico, el plano semántico y el plano pragmático que, como texto posee. Sin embargo, presenta yuxtapuestos los planos. La forma es el contenido y el contenido la forma. El reto es concebir que el texto literario no sólo contiene una dimensión temporal y que una pintura no sólo contiene una dimensión espacial. El poema visual plantea en su realización la posibilidad de interpretar a través de la percepción los tres planos de manera simultánea, en tiempo y espacio.

1.2.2. El cruce de códigos

La poesía visual es una poética de la forma, construida con base en códigos diversos y heterogéneos. Dichos códigos se cruzan, lo cual induce a sus unidades a intercambiar cualidades o intensificar las propias, hallando en el espacio, el soporte (el lienzo) una unidad más de interacción. En papel, tela, pared, cuerpo, pantalla, piedra, etc., la discontinuidad (cualidad que hace que el poema no se perciba en una sola dirección) y el azar crean ritmos dinámicos (verticales, horizontales, diagonales, interrumpidos). Es este dinamismo el origen del efecto sorpresa en el lector. La lectura del poema se manifiesta como un reto. La interacción nos hace dudar del hecho poético. ¿Un poema visual es poema, sólo porque es presentado como tal? ¿En qué radica su contenido poético? Si la palabra es el material por antonomasia de la literatura y por consiguiente de la poesía, ¿puede llamarse poesía a una propuesta que utiliza otros códigos, aparte del verbal, e incluso a veces parece carecer de él? La propuesta se puede tomar como una broma. La pregunta es si se puede crear poesía sin utilizar el lenguaje verbal. Pero, no voy a tratar de responder, pues me parece más importante destacar que el lenguaje verbal subyace en la mayoría de los poemas visuales, incluso los de generaciones jóvenes. Es notable que aún el poema visual sin palabras cree un diálogo con su título, si tiene, o que la tensión originada por la interacción de códigos suscite una respuesta epistemológica; es decir, que la percepción sensorial inicie el proceso de construcción de sentido, el cual suele desembocar en la concreción de las ideas a través del lenguaje verbal. Esta manera paradójica del hacer poético se manifiesta una estrategia que consiste en quitarle importancia al lenguaje a favor de códigos plásticos para, volver al lenguaje verbal. Sin embargo, sabemos que hay una persecución en todo acto artístico y ésta consiste en comunicar lo incommunicable. Se piensa al lenguaje verbal como el sistema más trabajado y más perfecto para comunicarnos, pero debemos aceptar que no es capaz de comunicarlo todo. La experiencia es única. En la actualidad podemos saber lo que le ocurrió al otro casi en el momento, gracias a los medios de comunicación, pero ¿la tecnología avanzada podría hacernos sentir y entender en exacta magnitud la experiencia del otro? Es necesario entonces leer e interpretar los acontecimientos, fragmentos de mundo, disparados en varias direcciones, discontinuos y azarosos. La poesía visual realiza un juego en el que cada pieza es clave, el silencio significa y la palabra recupera su potencialidad, como signo y como sentido. El hacer poético, cuya forma equivale al contenido, plantea una nueva retórica que se abre paso como búsqueda incesante de comprender, de leer, de encontrar significados en un mundo fragmentado y al parecer inasible. Dice Nadin: “L’ interaction forme-sens, leur mélange –bien qu’il s’ agisse de

réalités différentes, on peut pourtant parler de mélange— ont conduit à un nouveau type de rhétorique, de persuasion poétique, cantonné dans l' espace de la signification et non dans celui de la communication verbale” (1980, p.251).

La dinámica consiste en que las unidades de los códigos heterogéneos son tratadas primordialmente como imágenes. Sin embargo, recuperan en algún momento su valor original o más que recuperarlo añaden a éste, valores impensados. Por consiguiente, la imagen es la unidad base. Por eso se ha dicho que este tipo de poesía es más para ser vista que leída; la complejidad radica en la equivalencia entre ver, leer, comprender y construir conocimiento. Creo que afirmar que la poesía visual está hecha para ser vista implica sumergirse en el prejuicio que dicha poesía trata de derribar: que la percepción o el mundo de los sentidos no puede ser causa de conocimiento. Es notable al contrario, el esfuerzo por unir dos códigos que se habían tenido como opuestos: el verbal y el visual. Como escribe Willard Bohn: “That there should be a renewed interest in visual poetry at this time is not surprising. For one thing, it was the logical outgrowth of the two currents- visual and verbal—I have just described. For another, it provided the perfect bridge between them” (1993, p.3).

Es importante distinguir cómo interactúan las unidades en el poema; es verdad que una fotografía presenta su propio código, igual sucede con la historieta y con el cine, pero estos códigos propios, al formar parte de una obra total —el poema—, interactúan estableciendo sus propias posibilidades de significación, regidos en gran parte por los códigos visual y verbal; los cuales sin embargo distan de utilizarse de manera convencional pues, ya lo he escrito, son manipulados con base en una intención artística. Lenguajes heterogéneos implican por otra parte unidades de significación o, como las he llamado, unidades portadoras de sentido, heterogéneas.

1.2.3. Experiencia sinestésica

La heterogeneidad en un poema visual genera la tensión que aviva los sentidos; se produce una experiencia poética por sinestesia, la cual pone en marcha un proceso cognitivo que genera otras maneras de reconocer, descubrir o cuestionar saberes. En la utilización de los diversos códigos no prevalece, —por razones de intención artística— un uso normativo. Los códigos se desvían de la norma respectiva, lo que manifiesta un “carácter de discontinuidad y [un] impulso de reconfigura-

ción [...] Se produce un alejamiento con respecto al uso exclusivo de la función vehicular y mimética de los signos lingüísticos y pictóricos [y de otro tipo de signos]. Estos mismos signos, lenguajes y objetos se materializan, es decir, se activan semánticamente desde su propia corporeidad expandiendo la semántica del poema, de modo no lineal” (López Fernández: 2008b, p.15).

La tensión produce un efecto de extrañeza en un lector acostumbrado a la convención que señala como cualidades propias del texto literario la temporalidad y la linealidad. Al contrario, leer un poema visual es construir significados en un contexto heterogéneo y sinestésico. Ver es escuchar, gustar, tocar, oler e intuir; construir significados con base en las asociaciones y disociaciones que los diversos elementos de los códigos heterogéneos manifiestan en su interacción: “el privilegio de observarlo todo en relación, eleva la comprensión a más altos niveles de complejidad y validez, pero al mismo tiempo, expone al observador a una infinidad de conexiones posibles. Le impone la tarea de distinguir entre las relaciones pertinentes y las que no lo son, y de observar alerta los efectos recíprocos que las cosas tienen entre sí” (Arheim: 1973, p.59).

Ese despertar de los sentidos de manera inmediata (“de la vista nace el amor”) forma parte de la dinámica de la percepción, la cual implica el enfrentamiento con una manera no acostumbrada de conocer o leer un fragmento del mundo: el poema visual (sin embargo, una obra completa).

La heterogeneidad produce tensión (*stoss*, extrañeza, desarraigo) que direcciona hacia el acontecimiento de leer un texto y el mundo a través de los sentidos. El impacto emotivo abre la oportunidad de diálogo y, paradójicamente, la oportunidad del silencio: la posibilidad de explicar con palabras los sentidos encontrados o la posibilidad de *contemplar* lo incomunicable; sin embargo, aprehendido. De cualquier manera, resulta la aprehensión-comprensión del mundo.

Se podría entonces afirmar que la poesía visual es una propuesta poética para poner en marcha el pensamiento a través de las *apariencias sensibles*. Desde la heterogeneidad, que produce la sinestesia, se pretende refundar tanto el orden de los fragmentos de mundo, como piezas de rompecabezas, como la posición o la postura de los seres que habitan el mundo, también como fragmentos. Así la tensión, generada por el cruce de diversos códigos, nos conduce hacia el acontecimiento de pensar a través de la percepción. Con lo cual adquirimos la tarea de replantear, entre otras cosas, los procesos de conocimiento. La dialéctica se genera en los códigos heterogéneos, de los cuales los más usuales son el lenguaje verbal y el lenguaje visual. Sin embargo, dichos códigos tienen la virtud de provocar por analogía el cruce de sentidos: vista, tacto, olfato, gusto, oído e

intuición. En el proceso, lo presente y lo no presente dan cuenta tanto de significado como de sentido. La heterogeneidad evidencia la intención estética de comunicar lo incommunicable –con lenguaje verbal–:

Les mots ne son pas employés dans l' acception linguistique mais, bien au contraire, dans un esprit d'affranchissement vis-à-vis des règles de la langue, le fait que l' éclectisme du répertoire des signes (mots, images, collages, sons, mouvements, etc.) est déterminé justement par le besoin dépuré le sens linguistique (trop déterminé, stéréotypé, usé, facile à manoeuvrer) et de synthétiser un sens que le langage ne peut exprimer (Nadin: 1980, p.256).

Estos códigos heterogéneos: lingüístico, matemático, pictórico, fotográfico, etc., interactúan por medio de sus unidades en movimiento (como partículas de átomos en actividad). Las unidades también son heterogéneas y sus movimientos provocan tensión. Alcón Alegre las llama *unidades signicas paraverbales*; Laura López Fernández las nombra *unidades de significación*, Fernández Serrato, *unidades semánticas*; por mi parte, las llamo *unidades portadoras de sentido*²⁵. Sea cual sea el nombre, la característica que define a estas unidades es la potencialidad de significar a través de la interacción; es decir, cada una de ellas pueden activarse semánticamente, adquirir sentidos pero sólo en contacto y como pertenecientes a una totalidad: el poema. La diferencia con el signo lingüístico consiste en que éste posee significado de suyo; sin embargo, las unidades portadoras de sentido provenientes del sistema lingüístico no actúan en un poema visual como lo harían en un poema verbal, pues las palabras, los signos lingüísticos por antonomasia, dejan de ser signos para comportarse como las demás unidades. Esto es, sólo en interacción se semantizan. Alcón Alegre escribe sobre las palabras: “Las grafías y los fonemas, si forman parte de una determinada composición son centros semánticos de actividad poemática en un plano multisensorial” (2005, p.19).

Es necesario recalcar que en la poesía visual los signos lingüísticos son tratados primordialmente como elementos formales. En cuyo caso *esconden* o *pierden* su significado intrínseco en la interacción con las demás unidades como el color, la textura, la luminosidad, el contorno, la línea y los espacios negativos; estos últimos revalorados como signos imprescindibles en cualquier

²⁵ Prefiero *sentido* a *significación* porque pienso, como Saramago, que los sentidos nacen de los significados que los receptores otorgan a la obra; tener sentido es hallarse en terreno heterogéneo: “Al contrario de lo que se cree, sentido y significado nunca han sido lo mismo, el significado se queda aquí, es directo, literal, explícito, cerrado en sí mismo, unívoco, podríamos decir, mientras que el sentido no es capaz de permanecer quieto, hierve de segundos sentidos, terceros y cuartos, de direcciones radiales que se van dividiendo y subdividiendo en ramas y ramajes hasta que se pierden de vista”. (Saramago: 1997, pp.154-155).

sistema. Llamados también espacio en blanco, vacío o silencio, los espacios negativos también son unidades portadoras de sentido:

El silencio sólo puede existir como propiedad de la obra de arte propiamente dicha en un sentido fraguado, no literal. (Expresado de otra manera: si una obra existe de veras, su silencio sólo es uno de los elementos que la componen).

Asimismo, tampoco existe el espacio vacío. Mientras el ojo humano mire, siempre habrá algo para ver. Cuando miramos algo que está “vacío”, no por ello dejamos de mirar, no por ello dejamos de ver algo... aunque sólo sean los fantasmas de nuestras propias expectativas.

El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma del lenguaje (en muchos casos, de protesta o acusación) y un elemento del diálogo (Sontag: 1997, p.30).

La lectura implica dar sentido también a los espacios en blanco, al universo del silencio, una fuente de excedente de sentido. Esta característica de la lectura en general se presenta en la poesía visual como unidad significativa en potencia. Se trata de: “a nondiscursive, presentational mode governed by ellipsis and parataxis. Like the latter, it is devoted to the cult of the image, which functions both as its support and its *raison d' être*. As one critic explains, ‘Figuration, spatialisation, visualisation du message poétique visent à *remotiver* le significatif dans la relation analogique” (Bohn: 1993, p.5). La poesía visual se presenta como un espacio de experimentación “poético artística en la que se produce una voluntad de iconfluencia sensorial, o fusión sinestésica en su formulación, y un cuestionamiento de las estructuras discursivas lineales de lectura” (Alcón Alegre: 2005, p.19).

El uso de códigos no lingüísticos conlleva la intención de cumplir con la utopía que Marinetti nombró “Las palabras en libertad”. La voluntad de despojar a la palabra de su significado intrínseco para otorgarle sentido a través de una poética construida con base en la interacción de diversos códigos y de sus unidades en movimiento. En otras palabras, la poética visual afirma que se puede pensar con los sentidos y sentir los pensamientos: “Visual poetry is being able to speak visually, transcending the limitations of my language, our languages. Seeing with mouth is speaking with the eyes” (De Barros citada por Alcón Alegre: 2005, p.32).

Los intercambios de cualidades sensoriales entre las unidades portadoras de sentido son definidos por Alcón Alegre, Laura López Fernández y Milhai Nadin, entre otros autores, como interrelaciones sinestésicas. Estos autores coinciden en señalar que diversas cualidades sensoriales se cruzan y suceden simultáneamente en la lectura de un poema visual. Dice Alcón Alegre:

La sinestesia ha sido uno de los referentes perceptivos en el proyecto de arte total, donde se entrecruzan propuestas multi-sensoriales y multi-lingüísticas. La poesía visual opera como una de estas manifestaciones en realidad desde mucho antes del advenimiento de las vanguardias, desde la génesis del lenguaje escrito pasando por la evolución de los pictogramas hasta las escrituras silábicas y fonéticas [...] El objeto poético se convierte en un modelo polimórfico de lecturas, entre las que la percepción oscila alternadamente (2005, pp. 54 y 55).

En efecto, en la poesía visual la apertura a todo tipo de soportes de expresión y códigos, actúan simultáneamente creando cruces de estimulación sensorial:

Los procesos sinestésicos son recogidos por la práctica poética artística (como una estrategia de estimulación deconstructiva de la ordenación preconcebida y funcional del sistema perceptivo y lingüístico en el que se sumerge inconscientemente el sujeto) en un intento de proponer la experiencia bajo códigos de ruptura de lo cotidiano, que activen la virginidad original de la mirada, que favorezcan la “visión” sobre la pre-visión del acontecimiento, a través de la estimulación múltiple e imprevista de asociaciones inhabituales, y que establezca una cualitativa relación emocional e intelectual con el lector, con una estrategia plurisensorial e inesperada de estimulación de sus procesos de atención y experiencia (Alcón Alegre: 2005, p. 81).

De tal suerte, la forma en la poesía visual equivale a su contenido (sentidos cruzados y simultáneos). Cualquier elemento sobre el soporte y el soporte mismo conducen al encuentro con los sentidos y estos a las ideas. Todas las unidades, incluidos los espacios negativos, son portadoras de sentidos. La forma es el poema; el poema, la forma, y ésta se construye con base en el posicionamiento o la colocación de elementos heterogéneos en el espacio. Dichos elementos o unidades portadoras de sentido poseen sus cualidades particulares o intrínsecas, pero pueden adquirir otras o trasladar las propias en la puesta en marcha.

En resumen, en el proceso de recepción de un poema visual hay que tener siempre presente que:

El lenguaje verbal deja de ser el único centro “lógico” y experimental de intercambio y producción de significación para trabajar en conjunción con diversos lenguajes visuales. [...] Los lenguajes visuales son, tan o más importantes que el lenguaje verbal pero su manera de producir significación y de organizar la información es muy diferente. Los lenguajes visuales originan un modo de pensamiento visual que en el conjunto del poema hay que estudiar en asociación con el lenguaje verbal, más o menos presente. De este modo, será pertinente tener en cuenta la interacción específica ante los distintos lenguajes del poema (López Fernández: 2008b, p. 17).

1.3. El poema visual como una forma crítica del uso de la lengua, el hacer poético y las instituciones

El poema visual del siglo XX es una forma crítica del hacer poético convencional y de las instituciones culturales y académicas. En principio, porque al privilegiar la imagen manifiesta la duda

sobre la palabra como materia poética. Luego, porque los poetas que cultivan la forma, pertenecientes a la poesía experimental, a través de su hacer tratan de eliminar fronteras. De tal modo se autodenominan *operadores* y señalan que cualquier actividad, artística o no, puede causar un efecto estético²⁶. Además de ello, conciben el poema como un proceso, no como una obra terminada. Las instituciones entonces no determinan qué es poesía, quién es poeta, ni cómo realizar la actividad poética. Los poetas visuales intentan construir una escritura liberada de las convenciones lingüísticas, políticas y culturales. La poesía encontró así espacios fuera del libro impreso; llegó a las galerías y a las calles.

Aunado a lo anterior, en este peculiar hacer poético es posible reconocer el pasado mítico, los albores de la escritura, el inicio del trazo y otras escrituras; como homenaje a la capacidad expresiva de nuestros ancestros y como una aceptación de que los sistemas de escritura no occidentales son tan valiosos o más que los occidentales (por su capacidad simbólica y expresiva).

Hastados por el uso que los poderes institucionales, en el caso de España, todo el aparato dictatorial, daba a la lengua²⁷ y desilusionados por la idea de que el verso podía transformar el mundo –poesía de compromiso social–, algunos poetas se vuelven hacia otros sistemas de significación porque toman conciencia del estado corrompido en el que se encontraba el sistema lingüístico. El problema del lenguaje verbal tiene que ver con el uso que le da el poder, el cual lo manipula para lograr sus fines. Regímenes fascistas y dictaduras se imponen con base en forzadas justificaciones. Agregado a este uso tergiversado de la lengua, se presenta un momento en el que el sistema parece perder significado; la palabra se desgasta, para llegar al no significado. El material poético es la palabra, pero hallándose ésta en situación precaria, el poeta visual ideó una poética; podríamos decir, una estrategia para recuperar la carga semántica de la palabra. Volverse al código, considerado opuesto, el visual, creo, fue un esfuerzo por resolver el conflicto de lidiar con un material corrompido y con el sin sentido. El resultado por supuesto fue provocador.

²⁶ Conocida es la polémica sobre qué es lo estético. En Latinoamérica, Juan Acha ha hecho una diferenciación entre lo artístico y lo estético. Para él lo estético es sinónimo de sensibilidad o gusto; forjado por la cultura. Lo artístico “también es un producto cultural, pero derivado de lo estético en su calidad de concreción de la facultad denominada sensibilidad o gusto. De ahí que mientras lo estético es sinónimo de sensibilidad o gusto que posee todo hombre, lo artístico es optativo y requiere una educación especial previa”. Lo artístico por consiguiente requiere una intencionalidad artística (Acha: 2006, p. 51).

²⁷ Recuérdese la censura en general y la imposición del uso del español en las escuelas de Barcelona, Galicia y el País Vasco.

El hacer poético basado en el código visual no es un asunto sencillo, puesto que se juega con los opuestos, al menos concebidos así por las convenciones. La imagen se presenta interactuando con la palabra, la palabra con el silencio, la ciencia con el arte, pero en esa interacción, la imagen es palabra, la palabra imagen, el silencio significa, la palabra carece de significado, la ciencia actúa como obra artística y la obra artística es tan objetiva como la ciencia. Un juego al que no estamos acostumbrados en Occidente, un juego común en Oriente, por ejemplo en la práctica budista²⁸.

En ese sentido, el poema visual es el recordatorio de un universo integral en el cual los contrarios actúan como partes complementarias; no hay límite preciso entre ellos. Imagen y palabra, acontecimiento y sentido, imaginación y referencia, escritura y lectura son dialécticas en donde convergen el rito, el mito, la vida cotidiana y la tecnología. Sin duda, la influencia del zen en el Conceptismo y de éste en las poéticas experimentales abre posibilidades de escritura y de lectura no usuales en occidente.

²⁸ Basta leer los siguientes versos del *Sutra del Corazón* (tomado de la página web del Centro Budista de la Ciudad de México, http://www.budismo.org.mx/materiales/sutra_del_corazon.htm) para percibir uno, la dinámica de los opuestos y dos: la dificultad de intelectualizar los versos:

[...] Así pues
la forma no es más que vacuidad,
la vacuidad no es más que forma,
la forma es sólo vacuidad,
la vacuidad sólo forma,
sentimiento pensamiento y voluntad
hasta incluso la conciencia
son todo lo mismo.
Todo es parte de la vacuidad,
que ni nace ni se destruye,
ni está manchada ni es pura,
ni aumenta ni disminuye. [...]

Por otro lado, recordemos que la idea de la divinidad también era expresada como juego de opuestos en la antigüedad, como en el siguiente poema sumerio *Truena, mente perfecta* (en Sendón:1993, p.21):

PORQUE YO SOY EL PRINCIPIO Y EL FIN.
SOY LA HONRADA Y LA ESCARNECIDA.
SOY LA PUTA Y LA SANTA.
SOY LA ESPOSA Y LA VIRGEN
SOY LA ESTÉRIL,
Y MUCHOS SON SUS HIJOS.
SOY EL SILENCIO QUE ES INCOMPENSIBLE...
SOY LA PRONUNCIACIÓN DE MI NOMBRE.

La intención del poeta de cuestionar el sistema lingüístico se presenta en el continuo juego con los contrarios en donde el espacio aumenta o disminuye, la letra engorda o adelgaza, se tacha, se adorna, se inclina, adquiere color, textura, huele y actúa. La imagen con cualidades lingüísticas y la palabra con cualidades visuales establecen un juego de idas y venidas en pro con el encuentro del mundo inasible y relativo, pero signifiante.

Ahora bien, existe una transgresión en la poesía visual que elimina un debate añejo sobre la forma y el contenido de una obra artística. Sucede que el poeta visual no separa forma y contenido ni el contenido depende de la forma ni la forma del contenido. La forma se presenta signifiante, gracias a cada una de las unidades portadoras de sentido que la construyen, unidades que interactúan entre sí, originando asociaciones en movimiento. La forma entonces es un “fenómeno dinámico [en el que] participan variables externas, de materiales y lenguajes seleccionados, e internas como la intención del autor y del observador” (López Fernández: 2008b, p.20).

La apuesta por la forma plantea la consideración de que el código lingüístico no es el único código capaz de construir significados. Es más, el código lingüístico, utilizado en la construcción de la poesía visual, no actúa igual que en un poema tradicional, pues las palabras y las letras, la mayoría de las veces, son unidades formales que se comportan como imágenes y como tales interactúan para construir sentido. Esto genera un espacio dinámico, libre de las condicionantes instauradas por la normatividad del código lingüístico. Escribe Genovieve Cornu:

Si l' on considère le graphisme (et non plus l' écriture) on découvre que la ligne formée sans référence à la lettre mise en mots engendre un espace dynamique qui suscite d'autres tracés. Ainsi le graphisme libéré de l' écriture devient inscription, trait, ligne pure. Et paradoxalement, la ligne rendue à sa vie propre, engendre le mouvement et l'espace, accusant ainsi son emprisonnement par l' écriture cursive, qui la maintenait dans une linéarité temporelle étroite (1983, p.128).

Al utilizar el sistema lingüístico transgrediendo la normatividad que le es propia, se direcciona el entendimiento hacia el universo de lo simbólico: “Libéré de l'écriture et des contraintes que lui son liée (surface réglée, cadre, découpage linéarisation, temporalité) le graphisme ouvre l'oeuvre à l' espace. En fait le graphisme esthétique contre la forme close, contre le signe, introduit l'oeuvre dans l'univers symbolique” (Cornu: 1983, p.128).

Un universo simbólico en el que los sentidos se despiertan, debido a su propia naturaleza. El símbolo nace del contexto cultural y social, del pasado, presente y futuro de la humanidad, de las creencias, se inscribe en el mundo mítico y también en lo inexpresable con palabras. El símbolo es complejo y necesario. Algunos se forjan desde antes de que la humanidad tome conciencia de

su *estar*, su *ser* y su *suceder* en el mundo. Otros permanecen ocultos, sin rastro para ubicarlos. Los más se reconocen como parte de una historia, de una nación, de un grupo. El símbolo complejo, cerrado, abierto es casi un no-signo debido al misterio en el cual surge; si se le pretende explicar no podrá explicarse del todo, al menos no verbalmente; así sucede en el poema visual, que se manifiesta como percepción con base en sistemas sensoriales a los cuales les da el derecho de significar y volcarse en pensamiento. En cuanto al código lingüístico, éste se reencuentra con el significado en la transgresión.

1.4. *Rescate de una tradición poética visual*

La forma poesía visual no es aportación original de los movimientos experimentales. Se cuenta con vestigios que datan de hace miles de años; así ya lo han comprobado algunos poetas experimentales que hurgaron en el pasado, quizá con el afán de establecer una conexión con él, en aras de legitimar una poética fuera del canon. Es el caso de Rafael de Cózar, *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio* (1991), Armando Zárate, *Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta* (1976), Miguel D' Ors, *El caligrama de Simmias a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica* (1977) y Dick Higgins, *Pattern Poetry* (1983). Los estudios de estos poetas rescatan *Technopaegnia*, *Carmina figurata*, poemas enigmas, laberintos, rosagramas, acrósticos, emblemas, caligramas, etc., cuyo sentido algunas veces se hallaba inscrito en el secreto, el esoterismo y la religión, y otras; en el ingenio. Las “formas difíciles” (bromas) y pictogramas, logogramas, trazos (formas no consideradas como escritura en Occidente) son retomadas por los poetas experimentales en su práctica artística. Sin embargo, ni el contexto ni los materiales ni la intención son los mismos de antaño; por ende, la poesía visual adquiere otra razón de ser en los cincuenta, sesenta y setenta; en estas décadas, la forma poesía visual se manifiesta como una puesta en tela de juicio de los conceptos canónicos acerca de la labor artística y del papel desempeñado por el lenguaje verbal en la comunicación. Al respecto, José Luis Castillejo declara:

En vez de una relación de igualdad entre escritura y palabra se establece una servidumbre de los signos escritos al monólogo descriptivo o al diálogo [se refiere a la poesía discursiva] la nueva escritura que deseamos hacer, nada tiene contra la palabra hablada y sólo es enemiga de la dominación verborraica, pretenciosa, trivial o ajena al arte de la escritura [...] la escritura ha de liberarse del sometimiento absoluto de la palabra hablada (en Sarmiento: 1990, p.246)

Ignacio Gómez de Liaño, y a través de él, la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, declara en “Abandonar la escritura”: “El alfabetismo no es más que una explotación. Es también una pseudocultura, con sus referencias finalmente totalitarias. Y ello bajo la cobertura de lo sagrado, de lo que es su depósito. Contra todo esto está la realidad de la imaginación. Nueva sin cesar, sin cesar contradicha, diversa siempre, siempre inagarrable”(en Sarmiento: 1990, p. 272).

Aunque los propósitos de los poetas antiguos que cultivaron el poema visual no coinciden con los propósitos de los poetas experimentales, algunos poetas y difusores de la poesía visual se afanaron por crear vínculos ya sea con un pasado remoto –la Grecia Antigua– o con un pasado reciente –los movimientos vanguardistas–. Por ejemplo, el uruguayo Julio Campal, promotor de las poéticas experimentales en España, expresó en la conferencia inaugural de la “Exposición Internacional de Poesía de Vanguardia” en la Galería Juana Mordó (Madrid, 1966) “que no había quiebra alguna entre tradición y vanguardia; en vez de *negación* se trataba de extensión y *expansión* [...] La poesía moderna es el resultado y la lógica consecuencia de un largo proceso de evolución de la poesía de todos los tiempos” (Julio Campal, citado por López Gradolí: 2008, p.121).

Resultado de una evolución, respuesta a la crisis del lenguaje verbal, reacción ante el poder de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías, crítica a las instituciones de cultura, hartazgo tanto de las dictaduras como de las poéticas de compromiso social; los poetas visuales, sobre todo de la década de los sesenta, decidieron ir en contra de la corriente enarbolando la bandera de un lenguaje universal que pudiera ser entendido de una manera inmediata por todos: la imagen. Como apunta Pignatari:

La importancia del ojo en la comunicación más rápida: desde los anuncios luminosos hasta las historias en cuadritos. La necesidad del movimiento. La estructura dinámica. El ideograma como idea básica.

Esto visibile parlare,
Novello a noi perchè qui non si trova.
Dante, purg; x, 95

Contra la poesía de expresión, subjetiva. Por una poesía de creación, objetiva, concreta, sustantiva.
La idea de los inventores, de Ezra Pound (en Aguilar: 1999, p. 88).

Posiblemente, la descripción de una tradición poética, conformada por “formas difíciles”, el origen pictórico de la escritura, las representaciones plásticas (con carácter mágico-religioso) de la prehistoria y las escrituras orientales, se deba al deseo de volver a los orígenes, a una comunidad universal. Señala Pignatari: “Entramos en la era de la desverbalización que, tanto para Oswald de

Andrade como para Marshall McLuhan, es la era de la retribalización del hombre (sistemas lineales separan, sistemas mosaicos o simultáneos agrupan)” (en Aguilar: 1999, p.99). Esta búsqueda en el pasado pretende legitimar una poética discriminada tanto por la crítica como por la mayoría de los lectores, acostumbrados a normas de lectura asimiladas e institucionalizadas. De allí que, a pesar de la pretensión de universalidad, la práctica poética experimental en sus inicios haya sido marginal y subversiva. Paradójicamente, la apuesta por la imagen dificultó la lectura; obligando a los poetas experimentales a elaborar la teoría para explicarse.²⁹

1.5. Influencia de movimientos de otras disciplinas en las poéticas experimentales y en la poesía visual.

Hasta cierto punto la experimentación poética contemporánea toma prestada terminología utilizada en movimientos de otras disciplinas, como la Escuela de la Bauhaus, el Conceptismo, el Minimalismo y el Arte pop. De la primera toma la concepción de artista como operador, más acorde con su pretensión de valorar el trabajo manual y grupal del artesano. De este modo el poeta experimental prefiere ser nombrado operador, y como en esa escuela, niega o pretende negar las diferencias entre la actividad artística y las actividades científicas, como las matemáticas, o industriales, como la ingeniería. Asimismo la intención de Bauhaus de realizar arte para la vida cotidiana, un arte práctico, influencia la decisión de los poetas experimentales de salir a las calles en un intento por llevar el arte a la mayoría. Los espacios se mueven de la librería a las galerías y a las calles; con el propósito de encontrar lectores y liberarse de las instituciones culturales en el poder.

Del Conceptismo se toma la idea como centro generador. El arte conceptual, arte acción o arte idea surge influido por la obra de Marcel Duchamp (en específico de los *ready-made*). El arte creado con base en los preceptos del arte conceptual se distingue por el uso de fotografías, mapas,

²⁹ Por ejemplo Noigandres publicó Plano Piloto, en el cual explicaban su intención, los antecedentes y cómo leer los poemas. Así lo harán los demás grupos y autores. José Luis Castillejo va más allá al plantear la lectura como un acto de libertad: “La escritura moderna parece, a primera vista, ilegible. No lo es. Lo que ocurre es que no sabemos leerla porque no sabemos leer libremente. Tenemos que aprender a leer libremente y ese ‘tener’ no es algo que pueda aprenderse en el colegio, no es una ciencia, es algo parecido a aprender a vivir libremente” (citado por López Gradolí: 2008, p. 184).

Elaborar teorías pasó a formar parte del hacer artístico; en el arte conceptual incluso la teoría pasó a ser la obra, aún más, la obra consistía en la idea, la cual podía permanecer como tal en la cabeza del artista. Es curioso por otra parte que el mercado de las artes visuales haya socorrido esta forma de quehacer artístico. Lo que no aconteció con el mercado literario, pues aún hoy es difícil encontrar en las librerías poesía visual a la venta.

palabras, instrucciones, documentos impresos o sonoros; materiales de diversa índole que construyen una obra, con base en una idea; la cual puede, incluso, mantenerse en proceso o no concretizarse³⁰. Klein dijo: "El artista debe de crear una única obra de arte, él mismo, constantemente" (en Vásquez Rocca: 2007). Derivado del arte conceptual y opuesto en parte a éste, nace el grupo Fluxus, para algunos un modo de vida. Entre sus pretensiones está la creación interdisciplinaria, en la cual el lenguaje verbal no predomina pues sólo es un medio más por el que se busca alcanzar un arte total, el intento por crear un arte en donde se presenten todas las artes: la música, la danza, la pintura... la vida.

Del Minimalismo y del zen, el poema visual retoma la reducción de elementos, haciendo énfasis en el "menos es más", de Ludwig Mies van der Rohe. La poesía visual es condensación, síntesis y analogía que impacta, y por ello motiva la puesta en marcha del pensamiento. En el proceso de lectura la luz viene de la analogía; las relaciones que seamos capaces de concebir en el cruce de códigos; señales disparadas en direcciones a veces contrarias o paralelas. Relaciones que, como en el zen, inducen la paradoja, una casi siempre presente consiste en la significación del silencio: "la anulación del lenguaje en el silencio es una tarea absurda, imposible, puesto que hasta en el silencio hay resonancias. Cage, después de explicar que el silencio no existe porque siempre sucede algo que produce un sonido, agrega: 'Nadie puede concebir una idea después de haber empezado a escuchar de veras'" (Osborne: 2006, p.31).

La poética visual se construye con imagen y palabra; estos códigos, al interactuar propician una transmisión de conceptos y sensaciones que paradójicamente se fundamentan en el silencio (es decir en el excedente de sentido, dado por el mundo incomunicable). Lo cual implica que la decodificación del mensaje "concierne a lo que está presente y a lo que está ausente, que el proceso

³⁰ El poema visual, como toda obra de arte, persuade hacia una toma de posición ya sea política, social o artística. Cuando el poema se ofrece "inacabado", en proceso, al lector, y éste lo dota de sentido, de sentidos, sólo se manifiesta en una de sus posibilidades. Se supone así un diálogo, una interacción constante; la cual implica incluso poner en tela de juicio el hacer poético y el sistema político cultural a cargo de darlo a conocer. De ello se desprende la problemática existente entre los roles del poder cultural y del poeta, reconocido como tal si ese poder cultural lo decide así. Los pareceres en pro o en contra entran en el debate. ¿Hasta qué punto el poeta es un cínico que elabora collages de imágenes y palabras y luego escribe teorías para explicar su hacer poético (si es que es poético)?, ¿cuánta de su actitud irreverente es un montaje? Si como dice Le Witt (citado por Osborne: 2006, p.31) "Las ideas por sí solas pueden ser obras de arte; forman parte de una cadena de desarrollo que finalmente adquirirá alguna forma. No es necesario materializar todas las ideas"; ¿qué diferencia a un poeta de un ideólogo?, ¿cuándo, la obra se queda como un documento histórico solamente o en un ensayo con alguna demostración de agudeza? Creo que una valoración de los mecanismos de construcción de sentido ayudarán a resolver dichas preguntas; al menos esa es mi intención.

de interpretación (o de ‘recepción’, como diría Weiner) es una manera de acumulación de sentido [...]. El sentido en el arte es una forma indirecta de significación” (Morgan: 2003, p.21).

Del arte pop se tomarán las historietas, carteles y mensajes publicitarios, pero con la intención de estimular la puesta en marcha del pensamiento o simplemente de jugar.

En conclusión, la poesía visual se manifiesta como un ensayo azaroso, pero coherente, una tensión constante generada por la interacción de opuestos, una propuesta lúdica y crítica; una puesta en escena de la experiencia de ser en el mundo y una decisión de recrear el caos y la crisis cíclica del ser humano, transgrediendo las convenciones que las instituciones culturales han legitimado. La vuelta hacia los signos que no habían sido considerados antes como signos y la discontinuidad generada es la vuelta forzosa hacia la recuperación del sentido o hacia el sin sentido (que siempre presenta un excedente de significado).³¹ Regresar a la piedra, al árbol; privilegiar la belleza del trazo, y a través de él conducir al lector a la coautoría es un intento de comunión casi tribal; por lo tanto, simbólica. El trazo conduce a la certeza de que hay un excedente de sentido más allá de todo signo.

Sentidos inesperados se refractan, a veces opuestos y a veces ridículos; bromas certeras que plantean la vivencia cotidiana de lo absurdo y el sinsentido de realizar malabares agotadores, en las que se invierte tiempo y fuerza y para las cuales no hay más retribución que ese mismo esfuerzo. Pareciera decirnos con eso que la actividad humana, cualquiera que ésta sea, es un ensayo lúdico, el juego de ensayarnos, de ser en el mundo mientras llega la muerte.

³¹ Es notable la absorción de movimientos de vanguardia en las artes plásticas por las instituciones de poder; no ha ocurrido así con la poesía visual, pienso que es debido a su propia estrategia constructiva. Es incuestionable que actualmente el mercado del arte introduce en él artistas plásticos como productos que alcanzan precios desmesurados. Hecho que no ha ocurrido con ningún poeta visual, quienes se siguen moviendo desde la marginalidad y si alcanzan algún reconocimiento es después de haberse mantenido fieles por un período prolongado en el cultivo del poema visual y otras formas experimentales. Es el caso de Joan Brossa, Fernando Millán, Clemente Padín o Felipe Ehrenberg (este último, un artista inclasificable). Sin embargo, en ningún caso, sus obras los han vuelto millonarios. Agreguemos que la poesía no es un producto exitoso en el mercado editorial. Las editoriales lo pueden corroborar. La poesía, tradicional o no, tiene un público muy pequeño. Creo que en parte es debido a las políticas educativas y culturales y en parte al esfuerzo de lectura que requiere, ya sea tradicional o visual. Por otra parte no puedo dejar de notar la vuelta a la idea de que la palabra es superior a la imagen, idea que se manifiesta en el arte contemporáneo cuando los artistas visuales dan más importancia al discurso oral o escrito en el que basan su construcción plástica.

2. MARCO TEÓRICO. PROPUESTA DE ANÁLISIS

2.1. Relación imagen-palabra

En la poesía visual intervienen dos componentes básicos, la imagen y la palabra. La palabra que es imagen, la imagen que es cosa, la cosa que es idea de la cosa, la idea que es lenguaje, el lenguaje que evidencia el silencio. Un modelo artístico del proceso del pensamiento que va de la percepción a la interpretación, de lo sintético a lo analítico, de lo emotivo a lo lógico, de lo denotativo a lo connotativo, etc. y viceversa. Un universo unificado, por lo que dividirlo es tarea destinada más al fracaso que al éxito³². Sin embargo debemos cruzar el terreno resbaladizo. Comenzaré por la relación entre la imagen y la palabra (casi el yin: intuición, oscuridad, frío y el yang: razón, luz, calor.

³² He tomado estas dos unidades de los códigos visual y verbal; los que a mi juicio prevalecen en la poesía visual, sobre todo de los sesentas. La dificultad de analizar todos los códigos que intervienen y todas las unidades que los conforman ya lo han señalado diversos teóricos. Al respecto escribe López Fernández (2008b, p. 110): “La crítica María Victoria Pineda siguiendo a Omar Calabrese parte del principio de que ‘hay que abandonar la búsqueda de unidades mínimas para el análisis semiótico de obras visuales y concentrarse en el texto mismo como unidad. Susan

Principios opuestos y a la vez complementarios, uno contenido en el otro y el otro en el uno, transformándose mutuamente por interacción).

En el poema visual, la imagen se inmiscuye en la labor poética, otorgada por la convención a la palabra escrita, alterando la acostumbrada horizontalidad del verso, influyendo en el espacio por lo común antes pasivo, potenciando el sentido; enalteciendo y reafirmando la percepción sensorial tanto como el logos. Pero la imagen no sustituye a la palabra, unidad portadora de sentido “que tiene la ventaja de poseer una ‘posición funcional intermedia’, debido a que puede descomponerse en unidades de nivel inferior y puede formar parte, como ‘unidad significativa’, en la formación de unidades de nivel superior” (Benveniste, citado por Beristáin: 1989, p. 64), sino se opone a ella y a la vez la complementa. Al interactuar con la imagen, la palabra escrita resalta las cualidades plásticas que contiene. Son esas cualidades las que la liberan del significado y la dotan de sentidos: “Lo que ponemos adentro es justamente la cualidad visual, esa cualidad visual que es también la que impide reducir la imagen a información no semántica y también la que impide reducirla a información verbal o conceptual” (Fló: 2010 p. 41). Asimismo, la imagen, al interactuar con la palabra, resalta las cualidades lingüísticas, también contenidas en ella. Se constituye así “una experiencia visual ‘sui generis’ y no solamente es posible suponerlo sino que, como luego veremos, hay buenas razones para creer que hay experiencias visuales que tienen como condición actividades lingüísticas previas y organizadoras” (Fló: 2010 p. 29). La imagen es logos porque es cosa y en tanto cosa es traducible a idea y la idea puede ser explicada, interpretada, construida, hablada. La palabra es intuición, manifiesta en imagen y cosa. Imagen, palabra y espacio son unidades situadas en interacción con el propósito de construir una obra de arte, una *poiesis*; la creación de un universo poético referente a sí mismo con base en la puesta de relaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas, percibidas simultáneamente como un todo. El resultado es que la experiencia va más allá de la significación lingüística; el poema visual se extiende en el sentido, en la percepción simultánea e inmediata de unidades portadoras de sentido heterogéneas, entre las que destacan la palabra, la imagen y el espacio, y en la puesta en marcha de la capacidad de asociación. Como señala Nadin, respecto a la poesía concreta brasileña (lo podemos decir respecto a la poesía visual): “Le sens de la poésie concrète n’est pas linguistique, il ne se retrouve pas dans des dictionnaires

Sontag hace constancia de que al tratarse de un tipo de arte ‘cuya velocidad es tan rápida, cuya apelación es tan directa, que la obra sólo puede ser [...] lo que es’”. Asimismo López Fernández propone analizar por separado los componentes verbo-visuales, “sólo en referencia a la lectura ‘total’ o conjunta de un poema”. Por mi parte sólo propondré algunos elementos, los cuales considero suficientes para llevar a cabo un análisis.

(ou lexicons, comme dirait U. Eco) il est déterminé par chaque acte de perception. Le sens poétique n'est pas perçu par la seule raison (après un certain décodage) ou par la seule sensibilité (perception de la forma, par exemple) mais bien toujours par *les deux à la fois*, qui s'influencent réciproquement" (1980, p.257). Ida y vuelta de lo sensible al pensamiento lógico, de lo sintético a lo analítico, de la imagen a la palabra, de la contemplación a la acción; el poema visual, como el poema concreto:

fonctionne comme modèle sui-generis de la pensée: perceptions sensorielles (au niveau des signes élémentaires, des signaux naturels même), généralisation, tendance au concret logique ou concret esthétique (ou autre forme de concret dérivée au niveau de la pensée). Le prolongement dans la praxis –dans notre cas l'action poétique ou, dans un sens plus large, action culturelle (avec une composante rhétorique implicite) appartient également à sa condition. (L'écriture au sens général) met en relation diverses formes de signes, ce qui fait que la poésie concrète semble tendre à un retour sur elle-même, d'amélioration dans le processus de sa constitution et existence. La réflexivité de la poésie concrète en est une caractéristique et reflète la nature sémiotique propre à cette poésie (Nadin: 1980, p. 263).

El poema irrumpe en el pensamiento verbal-visual de manera semejante a la forma sorprendente en la cual se estructuran las relaciones entre las imágenes y las palabras en el soporte: hoja en blanco, madera, metal, habitación. *El perturbador de sentidos* (así llama Ósip Mandelshtam al poeta) toma la forma y la semantiza. En la poesía discursiva (sobre todo la lírica) las palabras no suelen referirse a lo que enuncian; en la poesía visual sucede lo mismo. La connotación, resultado de las relaciones, propicia un pensamiento perceptual y analógico. Se crea un nuevo código (artístico) con base en las relaciones de unidades de códigos heterogéneos. El poeta actúa como: "Designer del lenguaje [alguien que es] capaz de percibir y/o crear nuevas relaciones y estructuras de signos" (D. Pignatari: 1977, p.14). Reglas gramaticales, convenciones artísticas, literarias y culturales se transgreden. Se perturba el sentido, como ocurre en la poesía discursiva: "Leer poesía es una experiencia aparte de la lectura, un lugar para poner a prueba los automatismos con combinaciones inesperadas de palabras o con una división de frases inusual. La musicalidad de las palabras entra en juego y una poesía puede llegar a ralentizar o detener la lectura dando lugar a la conmoción o asombro" (Unger: 2012, p.62). En la poesía visual lo inesperado e inusual ocurre de inmediato, porque las combinaciones –poner en relación unidades de códigos heterogéneos– están a la vista, sobre una sola página. El ordenamiento espacial: la forma, que es también el contenido, crea un juego de tensiones. Si la convención y las reglas poéticas ya no satisfacen las demandas de los poetas, es imprescindible el giro hacia un cambio de paradigmas. Las propuestas emergen. Se instituyen artes poéticas. De algún modo, a través del giro, las cosas vuelven a ser las cosas y el

lenguaje vuelve a expresarlas. En el caso de la poesía visual el giro resulta violento, dada la convención institucional. Por ello la incursión de la imagen en el hacer poético genera polémica, rechazo, a veces aceptación o curiosidad. Sin embargo a través de la negación el lenguaje recupera su lugar. Apunta Pignatari: “Las relaciones entre las cosas van sustituyendo la visión de la cosa en sí. Y quien habla de relación, habla de lenguaje, dado que toda relación sólo puede ser explicitada bajo alguna forma sígnica. Toda relación que se establece entre dos cosas establece un vínculo de algún orden que se expresa en términos de lenguaje” (1977, p.19).

Cuando el poema se ofrece para la interpretación, también se ofrece para su valoración, expresable sólo a través de la argumentación lingüística. Señala Kosuth: “En otras palabras, las propuestas del arte no son fácticas, sino ‘lingüísticas’ en su carácter, esto es, no describen el comportamiento de objetos físicos o incluso mentales; expresan definiciones del arte, o las consecuencias formales de las definiciones del arte” (2005). De este modo el lema “una imagen vale más que mil palabras” tiene un valor igual de relativo a la idea de que el lenguaje puede comunicar todo. Las imágenes necesitan ser expresadas y las palabras suscitan miles de imágenes. Las imágenes en interacción con la palabra contienen potencialmente sentidos, incluido el *silencio*, el porcentaje no comunicable por ningún código. La aceptación del margen de error conduce a que ningún sistema comunica al oyente el mensaje exacto. La obra artística se caracteriza por la ambigüedad. Por ello la interpretación es necesaria. La construcción de sentido es también la construcción de una visión de mundo. Percepción, emoción y conocimiento como individuo y como ser social intervienen en el proceso. Escribe López Fernández: “El mecanismo de descodificación de las unidades y estructuras significantes –icónico-verbales– no es un proceso directo o unívoco en el que a cada significante le corresponde un significado sino que exige una serie de operaciones entre las que se incluye la transcodificación” (2008b, p.89). Es decir, la capacidad para asociar elementos heterogéneos y construir sentido.

2.2. Simultaneidad de planos sintáctico, semántico y pragmático

Puesto que el poema visual se estructura con base en el establecimiento de relaciones entre las unidades de códigos heterogéneos –por lo menos el visual y el verbal– se comporta como un código semiótico en tres planos que confluyen simultáneamente: sintáctico, semántico y pragmático. Observemos resumidos los tres planos:

- Sintáctico: relación espacial entre las unidades portadoras de sentido –imagen y palabra³³– y las derivadas de éstas en nivel inferior³⁴: punto/grafía, línea/letras en secuencia, y en nivel superior: color/variaciones tipográficas; tamaño/frase; textura, semas, isotopías, símbolos, etc.
- Semántico: el sentido derivado de la relación de las unidades con la realidad significada. Algunas unidades significan en el contexto cultural, como el color, el grado de iconicidad, el símbolo. Lo más común es que las relaciones sintácticas sugieran el sentido; lo mismo hacen recursos retóricos como la elipsis, redundancia, hipérbole, metonimia, gradación, anáfora, prosopopeya, sinécdoque, metáfora, analogía, etc.
- Pragmático: efectos en el receptor, la situación de construcción de sentido, en la que intervienen, entre otros, conocimientos previos, contexto artístico y estético, contexto social y contexto biográfico. El conocimiento sobre el contexto facilita, primero, la identificación y, luego, la transcodificación del mensaje transmitido por recursos retóricos como la ironía, el eufemismo y la analogía.

La sintaxis en el poema visual no se construye solo en paralelo y horizontal, sino se extiende hacia la vertical, lo radial y la espiral. La primacía añeja del verso declina a favor de una sintaxis espacial, pues “A harmonia entre poeta, palavra e mundo –da qual o verso seria um agente– entra em uma crise irreversível: o lugar social do poeta já não é o mesmo, nem tampouco o é nova paisagem que enfrenta” (Aguilar: 2005, p.177). El tiempo lineal en el que transcurre el verso da paso a la poética del espacio, no exenta de ritmo. Pues si bien con el verso declina la métrica, se establece una nueva concepción rítmica construida por la repetición (frecuencia) regular e irregular de las unidades que conforman la composición. En general, la colocación de éstas en el espacio suelen realizarse con base en las siguientes técnicas (vid. Jardí: 2012, pp.10-17), expresadas mediante fotomontaje o collage de grabados, pinturas, fotografías, telas, números, palabras, mapas, cartel, notas musicales, diagramas, objetos, dibujos, etc.

- Yuxtaposición: 1+1+1+1=5

³³ Vuelvo a repetir que sólo tomo estas unidades portadoras de sentido como patrones básicos. Por tratarse del uso de códigos heterogéneos son muchas más: número, nota musical, señal de tránsito, viñeta, etc.

³⁴ La calificación de nivel inferior y nivel superior que suelen aplicarse al lenguaje verbal; es relativo en este caso, pues una letra, clasificada en el nivel inferior, puede ser una unidad superior al presentarse, por ejemplo, como tema y símbolo.

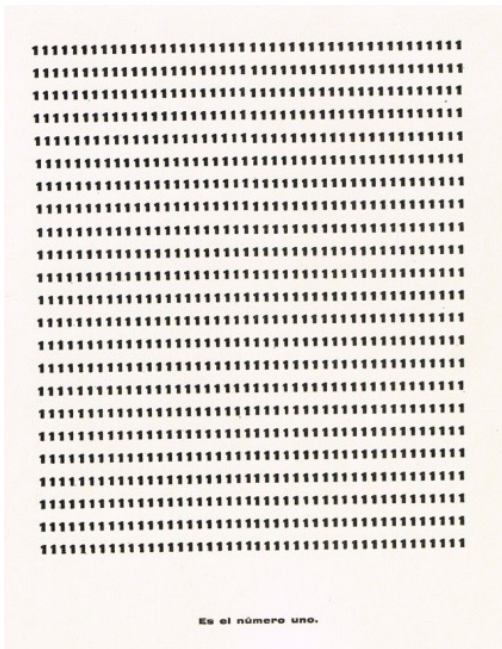
- La suma de las unidades portadoras de sentido da otra unidad.



Eugen Gomringer: “Geografie-Entwurf” (1970), de Text-Bilder. Visuell Poésie international, 1972. (en Millán y García Sánchez: 2005, p. 95).

- Repetición: $1+1+1+1=1$

Cada una de las unidades portadoras de sentido representa la misma idea.



José Luis Castillejo: “Es el número 1”, de *La caída de un avión en terreno baldío*, 1967. (en Sarmiento:1990, p. 302)

- Fusión: $A+B=C$

Unidades que representan dos cosas diferentes originan algo nuevo.



Joan Brossa, S/T, 1971.
© Fundació Joan Brossa, Barcelona, 2013
(imagen tomada de <https://pvenelauladefilosofia.jimdo.com/el-poema-visual-de-la-semana/>)

- Textura: $A \subseteq B$

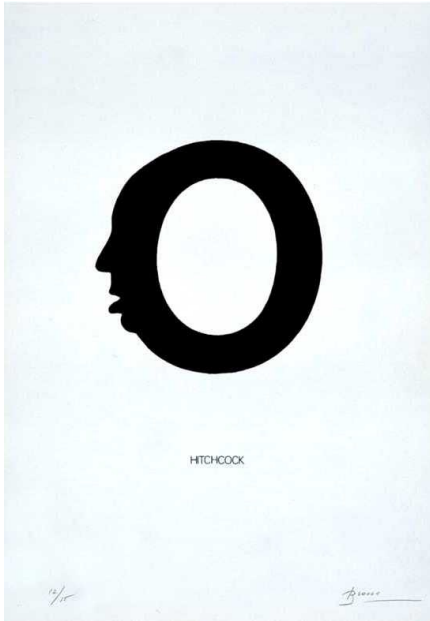
Una unidad está contenida en la forma de otra



Jochen Gerz: "S/T", de *Footing*, 1969.
(en Millán y García Sánchez: 2005, p. 194)

- Sustracción³⁵: $A-B=C$

Una unidad se ve disminuida por otra



Joan Brossa: "Hitchcock", 1982.
(imagen tomada de

<http://www.fundaciojoanbrossa.cat/obraDest.php?idmenu=3&menu2=7&submenu=11&id=41>)

He de señalar que estas técnicas no se excluyen, pues pueden interactuar. Ahora bien, dada la complejidad de la imagen³⁶ y el número de unidades portadoras de sentido en los que se puede dividir simplificaré algunas propuestas de gramática visual, básicamente las de Dondis (2012) y

³⁵ Esta técnica la he tomado de Leborg (2013, p. 80). Para él no son técnicas, son relaciones. Agrega otras como Coincidencia, Penetración, Extrusión, etc. Para mí son suficientes las que he considerado.

³⁶ Dondis (2012, p. 33) ya ha señalado la dificultad o la imposibilidad de establecer una gramática visual, dadas las unidades numerosas y heterogéneas: "en el lenguaje, la sintaxis significa la disposición ordenada de palabras en una forma y una ordenación apropiadas. Se definen unas reglas y lo único que hemos de hacer es aprenderlas y usarlas inteligentemente. Pero en el contexto de la alfabetidad visual, sintaxis sólo puede significar la disposición ordenada de partes y sigue en pie el problema de cómo abordar el proceso de composición con inteligencia y saber cómo afectarán las decisiones compositivas al resultado final".

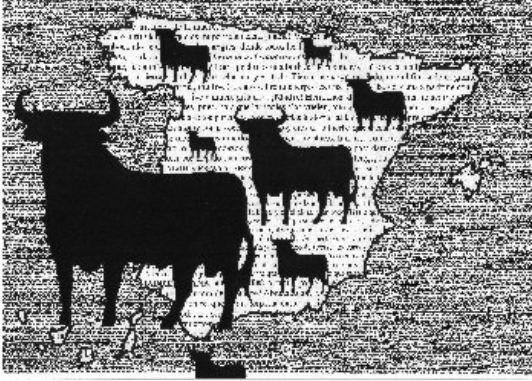
Leborg (2013), mismas que aplicaré en el análisis de los poemas. Para ello, debe tomarse en cuenta que en la poesía visual se crea un juego de tensiones debido a la extrañeza (la colocación inesperada, ambigua y de exigencia analógica) causada por las relaciones sintácticas de las unidades con el espacio, las cuales pueden resumirse en las siguientes dicotomías:

- Claroscuro o contraste: luz/oscuridad



Decio Pignatari: “Mallarmé”, de Exercício findo, 1968.
(en Millán y García Sánchez: 2005, p. 66).

- Tamaño: Grande/pequeño



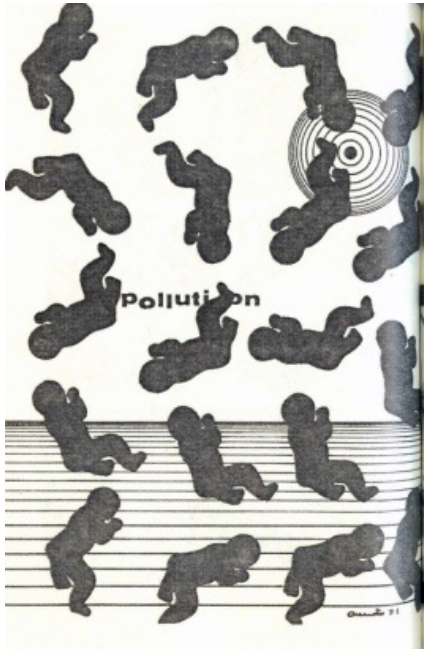
Rafael Peralto: "Homenaje a Miguel Hernández".
(en López Gradolí: 2012, p. 190)

- Perspectiva: lejanía/cercanía, profundidad/plano; nítido/difuso



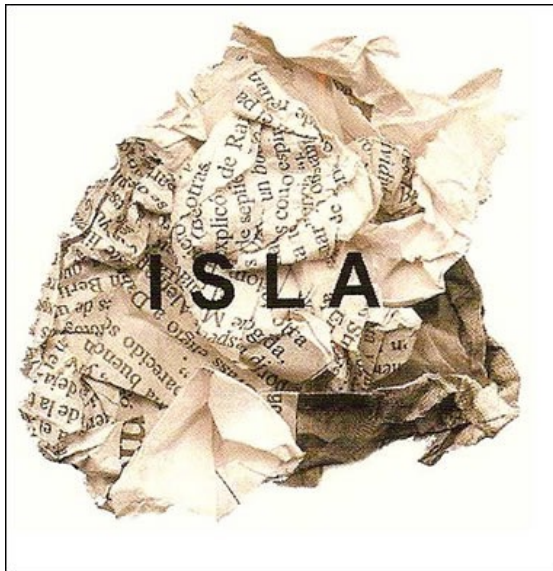
Alan Riddell: "Revolver", publicado en la revista *Second Aeon*, 15, 1972.
(en Millán y García Sánchez: 2005, p. 122).

- Formas: geométricas/orgánicas, figurativas/abstractas



Oreste Amato: página 37 de “Pollution”, 1972.
(en Millán, F. y García Sánchez, J. 2005, p. 218).

- Materiales: rugosidad/suavidad; ligero/pesado



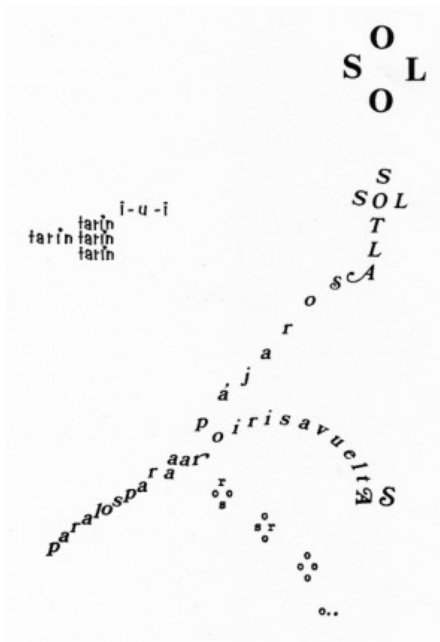
Felipe Boso: “Isla”, de *La palabra islas*, 2006.
(en http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/felipe_boso.html).

- Textura: granulación fina/granulación gruesa



Fernando Aguiar: “Dois dedos de conversa”, 1980.
(en <http://revista.escaner.cl/taxonomy/term/59?page=11>).

- Dirección: lineal: recta/ curva, horizontalidad/verticalidad



Gabriel Celaya: “A pájaros”, de *Campos semánticos*. 1971.
(en Millán y García Sánchez: 2005, p. 43).

- Movimiento: estaticidad/dinamismo; cuadrado/círculo; uniformidad/aleatoriedad

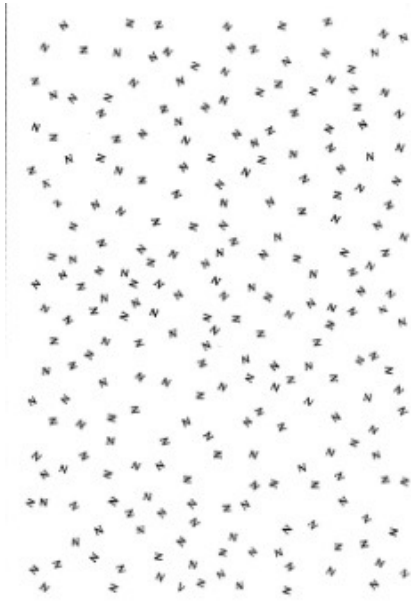


Figura n.º 13. José Luis Castillejo. Una página de *El libro de la letra*.

José Luis Castillejo: “Una página de *El libro de la letra*”, 1973.
(en López Gradolí: 2008, p. 140)

- Disposición espacial: Simetría/asimetría; equilibrio/inestabilidad



Decio Pignatari: “Man, woman”, de *Esercizio findo*, 1968.

(en Millán y García Sánchez: 2005, p. 102).

2.3. Plano pragmático: la percepción

Una analogía usual para señalar la construcción de sentido proviene de la música: el poema visual se presenta como una partitura –puede ser una partitura en el contexto contemporáneo del arte³⁷– que se ejecuta, según las relaciones sintácticas y semánticas, con base en las relaciones que construya el lector. De esta forma, construir sentido es un acto, el poema mismo es un acto que revela en su realización “el carácter semiótico de la percepción. Será necesario agregar al reconocimiento de la imagen, el reconocimiento de la semiotividad intencional de la producción. Lo que nos lleva a asumir que la percepción comporta mecanismos simbólicos en el sentido fuerte en el que es más o menos claro de qué estamos hablando cuando hablamos de símbolo” (Fló: 2010, p. 51).

Las relaciones que el lector establece traen imágenes, palabras e ideas que no se hallan *visibles* en el poema; el cual, dadas su condición inmediata visual y su condición desorientadora y ambigua, suspende el pensamiento lógico y da pie a la imaginación y a la asociación. De esta forma, el lector trata de resolver, leer, un texto no convencional. La estructura relacional de unidades heterogéneas, pertenecientes a códigos heterogéneos, exige del lector la habilidad de establecer relaciones, una actitud perceptual y analógica. Escribe Fló al respecto: “La causa, la intención, o el mero reconocimiento conceptual de una analogía pueden modificar la forma de ver y hacer surgir una imagen donde no la había. El problema a considerar es, entonces, el de cómo las interpretaciones de algo como cierto efecto de otra cosa, o como resultado intencional, o la verificación intelectual de una analogía, pueden dar lugar a esa distinta forma de percibir propia de las imágenes” (2010, p. 45). La percepción dirige hacia la interpretación, la cual ocurre como posibilidad, pero siempre justificada en las relaciones estructurales establecidas en la obra, por la intención del autor. De esta forma, el ver —escribe Fló— “también es un pensar” (2010, p. 77). La visión se transforma en elogio, la metáfora del conocimiento. Señala Dondis: “El pensamiento en imágenes domina las manifestaciones del inconsciente, las alucinaciones psicóticas, la visión del artista” y agrega entre paréntesis: “el profeta visionario parece haber sido un visualizador y no un verbalizador, el mayor cumplido que podemos hacer a los que muestran una gran fluidez verbal es llamarles ‘pensadores visionarios’” (2012, p. 19).

³⁷ Concepción surgida en los sesenta, consiste en instrucciones o reglas que “funcionan según la concepción de estas estéticas como una dimensión potencialmente creativa ya que, siendo una suerte de claves, dan lugar a diferentes, múltiples posibles concreciones [...] Son obras en proceso, manipulables, susceptibles de ser reconstruidas una y otra vez, y cuyo carácter estrictamente formal es capaz de engendrar una infinidad de potenciales versiones” (Romano: 2008, pp. 47-48)

Así pues, el acto de leer es tan importante como la escritura del poema, pues lo completa al otorgarle sentido: “Je crois même que cette fonction de lire, de visionner dans toute image donnée, de la doter d’associations d’idées, d’y avoir apparaître des clefs de transcriptions de choses et de propositions de nouveaux modes de représentation, sinon même de nouvelles thématiques et nouveaux champs plastiques et poétiques, est beaucoup plus importante pour un artiste que l’élaboration des images elles- mêmes » (Debuffet, citado por Fló: 2010, p. 140).

Por ello es importante también considerar en el análisis de la poesía visual los estudios sobre percepción visual, en este caso resumidas en las leyes que propone la psicología de la Gestalt (López Fernández: 2008b, pp. 34-39):

Ley de prägnanz: natural predisposición a ver las cosas con un cierto patrón, de manera regular, ordenada y simétrica.

Ley de proximidad: tendencia a ver los objetos cercanos en relación de pertenencia.

Ley de la similitud: tendencia a agrupar cosas similares juntas para ver algo más grande.

Ley de cierre: si hay algo incompleto en una figura tendemos a añadir lo que falta para completar los huecos o vacío de información y comparar lo que vemos con nuestro registro de experiencias pasadas.

Ley de simetría: las figuras simétricas se perciben iguales, como un solo elemento en la distancia.

Ley de simplicidad: se percibe la posibilidad más simple.

Ley de contraste: el tamaño de los objetos se percibe en relación a otros.

Relación figura y fondo: tendencia a percibir un aspecto de un evento como figura o como fondo pero no ambos al mismo tiempo.

En la interpretación también debe tomarse en cuenta la influencia de movimientos como el concretismo y el arte conceptual, a su vez influidos por la filosofía zen. Así tenemos que el poema visual actúa semejante a un koan o a un haiku, formas en donde se manifiesta la capacidad de la imagen poética de condensar un mundo en unos cuantos versos, insustituibles, intraducibles, unidad transgresora de convenciones culturales y lingüísticas. El poeta, ya sea discursivo o visual, es *un perturbador del sentido*; la poesía discursiva sintetiza con imagen verbal. La poesía visual sintetiza con imágenes físicas. Como en el koan, en el poema visual se suspende el pensamiento

lógico a través de la extrañeza, para propiciar una experiencia contemplativa que también es cognitiva. Por lo general, sobre todo en los poemas visuales de los sesenta, el poema se propone como la expresión sintética de una idea: “Se quiserem. Poema ideográfico. Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente” (Pignatari en Aguilar: 2005, p.183).

En consecuencia, algunos poemas visuales tienen una carga conceptual, argumentativa y crítica, en la que se reflexiona sobre el lenguaje y la poesía. ¿Qué es poesía?, ¿qué es el lenguaje? —los poetas se preguntan constantemente y se responden en el poema. La reflexión sobre qué conforma un lenguaje y sobre la función de la lengua, la poesía y la escritura hace del poema una propuesta metatextual y, en cierto modo, argumentativa, en la cual se plantean contraargumentos a los discursos publicitarios, políticos y culturales. La conciencia sobre las *fallas* de la lengua —la manipulación de la que puede ser objeto con fines de poder y mercado, la imposibilidad de que la enunciación sea exactamente lo que comprende el oyente, las dificultad de trasladar el mensaje exacto a otra lengua—, así como la admiración por el sistema económico que da pie a casi infinitas variaciones y se aproxima como ningún otro a la apropiación del universo y suscita el modelo macro: Poesía visual, un intento de lenguaje universal, por ello sin necesidad de traducción³⁸. El arte poético recurre a la imagen, el cuerpo, los sonidos, los números, además de las palabras. Se organiza en un pequeño universo ofrecido al lector para su interpretación; es él quien crea sentido a través de relacionar ese pequeño universo con las cosas de su universo. La poesía quizá lo devuelva a las cosas que existen en él y lo lleve a imaginar otras. Puede que encuentre en ella la revelación del silencio.

3. CONTEXTO HISTÓRICO

3.1.

Resiliencia ante un régimen dictatorial

En España, la Guerra Civil y el triunfo del franquismo obstaculizaron el desarrollo de las vanguardias históricas³⁹. Conocidos son los asesinatos, la muerte de artistas y poetas en el campo de batalla

³⁸ Se cree que las imágenes son entendidas en todo el mundo, lo cual no es de todo cierto. Las imágenes no son las cosas, sino interpretación de las cosas. Por ello, para su lectura también intervienen convenciones culturales y de otro tipo.

³⁹ Victoria Combalá dice al respecto: “El General Franco, vencedor de la contienda preconizaba un arte neoclásico o simplemente académico, prohibiendo de forma clara toda manifestación artística vanguardista, al menos en los primeros diez años de postguerra” (1998, p. 10).

o en la cárcel; conocido es el éxodo obligado hacia el exterior o hacia el interior; el derrumbe del sueño republicano, en el cual la democracia triunfaba; la inauguración de monumentos para recordar a los *caídos*⁴⁰, con el respectivo discurso del vencedor, hábil en retórica. La contraparte: la resiliencia, el camuflaje, la capacidad de metamorfosis. La necesaria e incesante construcción del individuo en sociedades hostiles. La búsqueda de nuevas o recuperadas formas de expresión.

Como una respuesta a la censura del arte y la literatura de vanguardia⁴¹, algunos artistas y poetas encontraron una estrategia en la utilización de códigos diferentes al utilizado primordialmente. Si la política cultural franquista determinaba qué era lo artístico (en general productos de enaltecimiento y legitimación del régimen o productos a los que por medio del discurso sofisticado se hacían pasar como tales), se consideró el camuflaje como una opción, la creación con base en códigos secretos, que apelaba a la interpretación y a la construcción de conocimiento. Si el régimen se servía en primera instancia del lenguaje verbal para manipular y uniformar la opinión, según su única y totalitaria manera de ver el mundo, el pensamiento creativo irrumpía a través de la intuición y la sorpresa, para llegar a los mundos posibles que la dictadura había tratado de ocultar. La atención, cualidad del pensamiento creativo, se aprestó a descubrir, a transformar y a encubrir mensajes, puestos para la interpretación en códigos antes negados como vías de conocimiento.⁴²

⁴⁰ Numerosos son los monumentos a los militares franquistas muertos en batalla: *La Cruz de los Caídos*, *El Arco de la Victoria*, *El Valle de los Caídos*, construidos en su mayoría por los republicanos presos. La construcción de estos monumentos adquiere en sí carácter de discurso legitimador en el cual se pregonaba una realidad totalitaria y única. (Vid. Álvarez Fernández, “La memoria impuesta”: 2007, pp.60-69).

⁴¹ No todos los intentos vanguardistas fueron censurados. La Escuela de Altamira y el grupo El Paso, así como los pintores de Dau al set, recibieron el beneplácito de la política cultural franquista, aunque con afanes propagandísticos. Con la aceptación de propuestas de vanguardia, Franco pretendía presentar una imagen abierta hacia el exterior. Entiéndase, sólo es posible el desarrollo del arte auténtico en un país donde hay libertad. El Instituto de Cultura Hispánica (1945), entre otros organismos institucionales construyó un discurso sofisticado con el cual abrazaba lo moderno por ser genuinamente español y universal: “al propio Picasso, aunque comunista, se le tendían puentes de diálogo porque ‘representaba’ al perfecto español irredento, icono inamovible del carácter individual de lo nacional” (Marzo: 2007, p.9).

⁴² El encuentro con otros sistemas de significación se dio la mayoría de las veces por confrontación. La imposición y la represión obstaculizaron el fin comunicativo del lenguaje verbal; entonces, la atención se centró en los mensajes del cuerpo, en los sonidos y en el silencio. La percepción leía la información en cualquier sistema de significación diferente al lenguaje verbal. Sistemas de significación de suma importancia, por ejemplo para un preso: “Esas interminables noches de espera acabarán generando todo un lenguaje con el que se aludía de forma indirecta a la muerte. Un nuevo vocabulario cuyo léxico no eran las palabras, sino los gestos, las miradas, el ruido de un camión o de una moto en la puerta de la cárcel [...] Un condenado a muerte —escribe Juan García Durán— adquiere un supersentido de percepción y una sensibilidad muy aguda: los gestos, las palabras, los ruidos, todo, absolutamente todo, es objeto de análisis y deducción” (Álvarez: 2007, p. 160). El silencio obligado pesa sobre los vencidos, algunos se sienten muertos, como lo atestigua un republicano sobreviviente de las cárceles de Franco: “Nosotros no podíamos abrir la boca... ni allí ni en ningún sitio. ¡Si las personas estábamos, como quien dice, ‘muertos’ [...] ¡Si estaba todo el mundo muerto!” (Álvarez: 2007, p.188). Quizá por ello la búsqueda y el encuentro de lo que comunica el silencio.

Una vez bajo el régimen franquista, los artistas hubieron de decidir. Hubo quienes colaboraron con las instituciones culturales del régimen o con la elaboración del discurso sofisticado cultural, ya sea por conveniencia o convicción, (Manuel Machado, Eugenio d' Ors, Salvador Dalí)⁴³; otros (Joan Miró, Joan Brossa, J. V. Foix), optaron por un exilio interior, en el cual el compromiso fue consigo mismos y su creación. Este compromiso artístico, también fue ético, se volvió hacia la interioridad del individuo, pero no por ello, sin pronunciar, la mayoría de las veces, una crítica velada al régimen. La tarea consistió en mantenerse fiel a los ideales artísticos, como un guerrillero a la lucha armada y política. El poeta, comprometido con su arte, sin adherirse a ninguna postura política o bien señalando alguna, actuó en la marginalidad. Quizá desde allí redescubrió la significación del silencio, de las imágenes plásticas, del cuerpo, de los sonidos, etc., encarando así el aspecto negativo de la retórica, utilizada para tergiversar, según los intereses mezquinos del régimen. Palabras puestas al servicio de la legitimación del poder para controlar a conveniencia. Mentiras disfrazadas de verdad absoluta: religión (puritanismo), moral (falsa), disciplina (obediencia)⁴⁴. El vencido debió construirse un espacio en el cual la libertad se concretara. Condenado a muerte, a prisión, al exilio, al silencio, la marcha de su pensamiento creativo le permitió encontrar mecanismos de resiliencia.

⁴³ Jorge Luis Marzo da como ejemplo el discurso de Dalí sobre Picasso, estando éste en París: En noviembre de 1951, Salvador Dalí pronuncia una conferencia titulada "Picasso y yo" en el Teatro María Guerrero, delante de la flor y nata de la burguesía y aristocracia madrileñas. En ella, acusó a Picasso de haber intentado "matar la belleza del arte con su materialismo comunista", pero le invitaba a la reconciliación –"de genio a genio"- y a incorporarse de nuevo en el entorno "que le era más natural". Tras la lectura del texto se firmó por los presentes un telegrama de adhesión a Picasso por lo que representaba de "gloria de la pintura española por encima de las ideologías divergentes" (2007, pp. 39-40).

⁴⁴ El discurso del régimen ensalzaba la *España Eterna*, calificativo que aludía a la supuesta unción divina. El discurso grandilocuente se presentó en todos los espacios de la vida cotidiana. La escuela, dirigida por el clero, era doctrinal: "La definitiva extirpación del pesimismo antihispánico y extranjerizante, hijo de la apostasía y de la odiosa y mendaz leyenda negra, se ha de conseguir mediante la enseñanza de la Historia Universal (acompañada de Geografía), principalmente en sus relaciones con España. Se trata así de poner de manifiesto la pureza moral de la nacionalidad española; la categoría superior, universalista, de nuestro espíritu imperial, de la Hispanidad, según concepto felicísimo de Ramírez de Maeztu, defensora y misionera de la verdadera civilización que es la Cristiandad. (Ley de Reforma de la Segunda Enseñanza de 1938, citada en Álvarez: 2007, p. 69). El discurso doctrinal del régimen dividía entre buenos y malos. Los republicanos, marxistas y en general los opositores a su verdad propagada eran de la clase malvada: "Gentes que traicionaron los más puros valores humanos y pisotearon el honor, ahora tras la conquista de Barcelona, la guerra perdida, quieren acabarla *en una forma humanitaria y honrosa*. Olvidaron que a nosotros nuestros muertos, y la propia noción del saber, nos exigían que sólo la victoria y su *absoluto vencimiento* fueran el término de esta prueba terriblemente dura, de la que es preciso deducir, de una vez para siempre, todas las consecuencias positivas para afirmar sobre ellas, en el mundo, la voz y la voluntad de España" (Franco, citado por Álvarez: 2007, pp. 83-84).

Las posibilidades se dieron paso por las entrecruzadas vías abiertas de los sistemas de construcción de sentido no lingüísticos. La filosofía zen (*koan*)⁴⁵, el silencio, la imagen visual, el ruido, el hacer cotidiano, la notación musical, las cosas, el cuerpo, los números, etc. comenzaron a ser utilizados como estrategia para reflexionar y poner en tela de juicio el uso del lenguaje verbal, las formas convencionales de comunicación del arte, el hacer poético, las posibilidades y relaciones del ser humano con base en su acontecer cotidiano. La creatividad, otrora despreciada, emergió fuerza positiva, como un acto de resiliencia indispensable, necesario en toda actividad humana. Tomó carta de naturalidad en la literatura occidental, un campo en el cual, según Stegmann: “Im literaturwissenschaftlichen Diskurs hat sich Kreativität nicht als begriffliches Arbeitinstrument etabliert” (1996, p.72). Por supuesto dicho desprecio guarda estrecha relación con las funciones adjudicadas al lenguaje verbal –deseadas lógicas y precisas.

3.2.

Resiliencia ante el sistema de mercado

Una de las críticas al capitalismo es la visión de que cualquier cosa, existente o no, puede estar sujeta a precio. En este sistema económico y político, los seres humanos se convierten en mercancía. La praxis capitalista elabora un discurso en el cual se presenta el *statu quo*, la vida burguesa, como un ideal. Si todo es convertible a mercancía, en la cúspide de la pirámide social se ubica quien posee más dinero. En una voltereta lingüística, la posesión material implica ser mejor; es decir, estar en una condición prestigiosa que induce la admiración de quien no está en ese mismo nivel. A grandes rasgos, el discurso legitimador del capitalismo es propagandístico y publicitario, lo cual determina la manipulación del lenguaje con objetivo de conseguir dinero y poder. El arte, producto humano, bajo esta visión se sujeta a la ley de la oferta y la demanda, y por consiguiente su valor no sólo depende de los valores artísticos (convencionales) que posee, sino de *rumores* y

⁴⁵ Pregunta cuya respuesta no corresponde a las leyes lógicas, cuyo propósito es despertar el *satori*, intuición instantánea, algo así como un *Eureka*. Escribe Borges la anécdota en la cual Po Chang buscaba quien dirigiera un templo. “Para hallar quien lo dirigiera, los reunió a todos, les mostró un cántaro y les dijo: ‘Sin usar la palabra *cántaro*, díganme qué es.’ El prior contestó: ‘No es un pedazo de madera.’ El cocinero, que iba a la cocina, le dio un puntapié al cántaro y prosiguió. Po Chang lo puso al frente del monasterio (2000, p.111).

campañas de prestigio o desprestigio, lanzadas por intereses económicos o políticos. Fundamentalmente esas son las razones por las cuales el régimen franquista, en colaboración con el gobierno estadounidense, utilizó a algunas obras de arte y a algunos artistas.⁴⁶

Después de la derrota de Alemania, aliada del régimen, España comienza su declive económico. La ONU la rechaza, Estados Unidos no la contempla en el Plan Marshall, programa que otorgaba apoyo financiero a cambio de ayuda en contra del comunismo. España queda fuera de la Organización militar del Tratado del Atlántico Norte (OTAN): “El secretario del Foreign Office británico, Hector McNeil, afirmaba en esa misma fecha que proporcionar armas a Franco ‘era como poner una pistola en las manos de un asesino convicto’” (Marzo: 2007, p.77).

Así las cosas, los falangistas idean ganarse el apoyo de Estados Unidos, lo cual consiguen en 1953, año de la firma de un convenio militar y económico. El intercambio estaba hecho: llegaron militares estadounidenses a Barcelona para vigilar a los comunistas y el régimen recibió apoyo económico más el reconocimiento de la ONU. Asimismo, la alianza entre empresarios y la cultura propagada por el Estado se desarrolla y consolida.⁴⁷

Comienza el estire y el afloje en el arte. Franco ensalza el Informalismo; Salvador Dalí pronuncia discursos propagandísticos y realiza publicidad; Antoni Tàpies⁴⁸ deja que su obra sea utilizada por el régimen a cambio de apoyo económico y proyección internacional. El poder cultural y político determina qué es lo artístico y digno de representar en bienales y exposiciones internacionales de arte moderno⁴⁹. El fingimiento se da en uno y otro bando; una relación de desprecio y conveniencia. Tàpies cuenta que en la I Bienal Hispanoamericana de Arte (12-oct. 1951), organizada por el Instituto de Cultura Hispánica, “alguien, creo que era Alberto del Castillo, le

⁴⁶ Sobre todo a los pintores agrupados en el Informalismo español, El Paso, Escuela de Altamira, Dau al set. Los comisarios culturales del régimen: “presentaron la obra de los artistas españoles a certámenes internacionales consiguiendo reconocimientos y premios [...] La cultura franquista veía en el Informalismo una manera fácil de demostrar en esos foros que el arte español estaba a la altura de su tiempo [Un plan mañoso, pues] los comisarios pedían ‘cuadros grandes, abstractos y españoles’ y eso hicieron los pintores” (Granell en Gómez González: 2009, p.40).

⁴⁷ Se fundan instituciones culturales cuyos dirigentes son empresarios. Gregorio Marañón Moya, director de la Coca-Cola en España pasa a dirigir la Asociación Cultural Hispano Norteamericana y el Instituto de Cultura Hispánica. *The Spanish House* es dirigida por el presidente de *First National Vity Bank*, New York (Cf. Marzo: 2007, pp.83-84). Sobra decir que las instituciones crean premios y convenciones culturales a conveniencia.

⁴⁸ Por supuesto que los pintores que parecían colaborar de una manera indirecta con el régimen, planteaban un discurso de camuflaje. En declaraciones posteriores, ya una vez consolidados internacionalmente y desde una vida económica estable, dirán que ellos se aprovecharon de los *intereses* del régimen porque no podían hacer otra cosa en un sistema tan cerrado; pero que esperaban después de un tiempo crear con libertad.

⁴⁹ Material enviado al exterior en cajas con la leyenda “Material de propaganda de España”, según Antoni Tàpies. (Marzo: 2007 p.108)

dijo a Franco: ‘Excelencia, esta es la sala de los revolucionarios’. Y parece que el dictador dijo: ‘Mientras hagan las revoluciones así’” (Marzo: 2007, p.34). De la respuesta se desprende el convencimiento de que el arte, la plástica, de los jóvenes adheridos a la vanguardia no representaba ningún peligro para el régimen y sí una oportunidad para legitimarse y hacerse pasar como un gobierno conciliador, abierto al mundo y a la libertad:

Eduardo Ducay, en 1951, bajo el título de “Antipintura y arte anti-español”, [escribe] respecto a la polémica conservadora generada por la Bienal: “¿Es que el arte puede, por ejemplo, poner en peligro la personalidad nacional? ¿Atentar contra la integridad de esa condición colectiva y humana? Me parece difícil que enemigos cañones estéticos puedan volverse contra un país para aniquilarlo y destruir su carácter y modo de darse a entender [...] Un modo de pintar no puede ir en contra de nadie [...] El calificativo de anti-español no puede concederse simplemente porque un pintor cree a su manera [...] El vocablo es todavía más inadecuado si se aplica a artistas que, con todas sus obras, han demostrado ser españoles hasta la médula, por grandes rebeldes, por grandes inventores, por grandes creadores (Marzo: 2007, p.56)⁵⁰.

La neutralización del arte se da en este caso debido al intercambio entre los artistas y el régimen. ¿Rebeldes que parecen aliados de Franco? La simulación es un recurso de la bolsa de valores: “¿Por qué –nos preguntamos- participa Tàpies en la II Bienal Hispanoamericana de Arte, en la Habana de Batista de 1954, con varios cuadros de supuesto corte social (uno de ellos, titulado El trabajo), mientras la mayoría de los artistas españoles en el exilio y la gran parte de artistas latinoamericanos invitados promovían su boicot?” (Marzo: 2007, p.107).

Los pantalones de mezclilla son transformados en artículos de primera necesidad en la sociedad burguesa. Los réditos llegan, a pesar de las interrogantes que puedan suscitar tanto la obra como el artista:

Art News se sorprendía de la concesión del premio del Carnegie Institute de Pittsburg a Tàpies gracias a sus “densas y voluminosas afirmaciones en tonos grises, como secciones de una galería subterránea y paleolítica arrancadas de su entorno”, que consideraba del todo contrarias al espíritu moderno y positivo de la abstracción americana, sin entender cómo podía inspirar un premio tan importante, cuando, en opinión de la revista, lo único que suscitaban era “un interés pasajero” (Marzo: 2007, p.99).

⁵⁰ Este discurso me hace reflexionar sobre la literatura. La quema de libros es una costumbre de los regímenes totalitarios. El Franquismo no fue la excepción. Lorca, Alberti, Cernuda y Cervantes fueron vistos como peligrosos. ¿Por qué a la pintura, en este caso, no se le considera peligrosa? Quizá porque se cree que no comunica ideas, lo que no sucede con los libros, por utilizar el lenguaje. Actualmente la censura de libros es menos recurrente, aunque aún se da; por otra parte, los libros son leídos cada vez menos y hay métodos sofisticados para reducir el mínimo de significado, por ejemplo trivializando el contenido, aprovechando que hoy en día se conocen los nombres de quienes escriben y a veces los títulos de lo que escriben; pero no lo que escribe. Ejemplo: *1984*, y el programa televisivo *Big Brother*.

El cinismo con el que se expresaban y conducían artistas, franquistas, políticos estadounidenses y la sociedad burguesa española (quería presentar una imagen moderna); descubrían la relación entre el poder y el arte; misma que se trataba de ocultar por medio del discurso sofisticado. El uso maniqueo del lenguaje verbal⁵¹ llevó a la desconfianza del lenguaje como el sistema por excelencia de comunicación. Asimismo, la participación de los artistas develó la tergiversación de los valores. ¿El artista era persona y genio?, ¿la obra era una cosa apartada de sus decisiones y conductas morales?; o ¿el artista era un objeto dentro de una sociedad de mercado? Por lo tanto, disponible para el sistema de compra y venta.⁵² O bien, dada una realidad, hostil, en la cual era impensable la libertad, el artista reaccionaba como el bufón en la corte, transformándose según el humor del rey, para en determinado momento alejarse del reino o conspirar contra el *señor* que le impedía encontrar la libertad.

3.3.

Poesía visual ante el discurso manipulador

El descrédito en los sesenta de la literatura de compromiso social⁵³, que confiaba plenamente en la palabra como generadora de la transformación política y social, aunado al uso manipulador del

⁵¹ El discurso tuvo como uno de sus propósitos eliminar posturas políticas en las obras. De esta manera se enaltecen los elementos formales en detrimento de cualquier crítica social o política; así pues, mientras menos diga una obra es mejor: grande, abstracta, española. Se elabora un discurso que señala como español la preocupación existencialista (Barroco) y el individualismo (el artista solitario no participa en asociaciones ni grupos). Luis González Robles, el comisario del régimen, dice, por ejemplo, que Tàpies tiene: “una actitud ética ante la vida y una visión mística del mundo, la aridez y la austeridad de las tierras de España y el realismo, las texturas de la tierra” (Marzo: 2007, p. 53). El discurso cultural crea todo un sistema de propaganda dentro y fuera de España. Lo español se confronta con lo extranjero contradictoriamente; porque la huella de lo extranjero se graba en España, con la autorización del régimen. Por un lado el discurso dice: “La tradición española se encuentra en aquel arte que no se deja contaminar por herencias culturales ajenas (aunque puede compararse con ellas) ni por compromisos políticos que desvíen al artista de su enorme responsabilidad como ‘demiurgo’ de la nación” (Marzo: 2007, p.51). Pero las exposiciones organizadas de Expresionismo Abstracto y Arte Pop, en España y el apoyo estatal a los artistas que pintan, a la “moda” estadounidense, sugieren que lo extranjero y el estado determinan en parte qué es arte y quién merece reconocimiento.

⁵² Esta reflexión condujo a la desmitificación del sujeto artista como genio. Así pues, Brossa prefiere ser llamado poeta y los poetas experimentales, operadores. La propuesta es que la actividad artística y literaria no es para personas especiales, dotadas de numen, sino para cualquier sujeto que se decida por ese trabajo. Así pues, el arte es una más de las actividades elaboradas por los humanos, y por ello requiere ciertas habilidades que cualquier persona puede aprender.

⁵³ Después de la Segunda Guerra Mundial, se sugiere la idea de arte *engagé* (Sartre), la cual señalaba el papel del escritor como un ciudadano con conciencia política y social. Las decisiones de los artistas e intelectuales en los cincuenta, sesenta y setenta fluctuaban, a grandes rasgos, entre asumirse comprometidos o crear con base en propuestas estéticas ajenas a fines políticos y sociales. El móvil creativo de los que asumieron el compromiso político y social fue la creencia en que sus obras coadyuvaban a la construcción de regímenes justos, dirigidos a gobernar países nuevos

lenguaje por los regímenes totalitarios y por la publicidad en el sistema económico de mercado, centró el debate en el problema lingüístico:

La palabra que pretende explicarlo todo nunca funda nada, deslumbra como máximo, como ese criador de monos que despierta en sus animales un clamor de indignación general cuando les propone darles tres bellotas por la mañana y cuatro al atardecer, y que se gana la aprobación de todos cuando afirma que les dará cuatro al atardecer y tres por la mañana [...] No hay criterio ni medida que permita fijar ni captar cosa alguna, ni decir lo que son las cosas. Estas son equivalentes, indiferentes, son in-mensurables e in-decibles (con una in-decibilidad que tampoco es una norma), en un anodamiento universal que lo deja subsistir todo (negar que exista cosa alguna equivale a negar por las mismas esta negación, y por lo tanto a afirmar toda cosa) (Robinet: 1999, p.33).

El lenguaje verbal, cierto, como sistema que nombra, no expresa todas las cosas ni todo lo que ellas son; pero es el sistema que más se acerca a ellas. La literatura como arte cuyo material es el lenguaje, una manifestación cultural y social humana, no depende exclusivamente de él. Dicen Wellek y Warren: “el simple hecho de que sea posible escribir no sólo una historia de las ideas, sino también de los géneros, de las formas métricas y de los temas que se dan en literaturas de distintas lenguas demuestra que la literatura no depende por completo de la lengua” (2009, p. 204). Aún más, la literatura, como arte, establece una dialéctica con la lengua, influyendo en ella, renovándola y otorgándole sentidos. Así, la “creación misma es un modo de operar en el mundo exterior; [...] mientras al soñador le basta soñar con escribir sus ensoñaciones, el que realmente escribe está empeñado en un acto de exteriorización y de acomodación de la sociedad” (Wellek y Warren: 2009, p. 100).

Ante el entredicho del poder de la lengua para transformar la sociedad y ante el propósito manipulador de los discursos políticos y publicitarios, algunos poetas tomaron los sistemas de construcción de significado de otras artes y ciencias. La estrategia se centró en el camuflaje. Si el lenguaje verbal perdía la característica que lo define, significar, en una sociedad manipulada, había que trasladar esa capacidad a sistemas antaño *carentes* de significación. Se exacerbó la tarea del poeta: “especialista en asociación (ingenio), disociación (juicio), recombinación (forja de una nueva unidad a base de elementos experimentados separadamente)” (Wellek y Warren: 2009, p.

e independientes; hacia ese propósito encaminaron sus esfuerzos. Por otra parte, los artistas no adheridos al compromiso indagaban por otras veredas, pero sin dejar de anhelar el sueño de los comprometidos, pues no veían con malos ojos las revoluciones dirigidas, en un principio, a la aniquilación de la injusticia social, al derrumbe de las numerosas dictaduras, al término de la pobreza, a la construcción de economías autosuficientes, al respeto y a la paz de los pueblos.

106) al emplear materiales no lingüísticos y hacerlos interactuar con el lenguaje verbal. La ampliación y apertura a la construcción de significados por medio de otros sistemas, saca a la luz que la palabra *logos* (razón, inteligencia) pasa por el pensamiento creativo del poeta también como mito e intuición: “Para el poeta, la palabra no es primariamente un signo, una ficha transparente, sino un símbolo, que vale tanto por sí mismo como en su calidad representativa; puede ser incluso un objeto o cosa [...] por lo común los poetas utilizan las palabras simbólicamente” (Wellek y Warren: 2009, pp. 106 y 107).

Asimismo, la interacción de los códigos lingüísticos y no lingüísticos intensifica una característica comúnmente señalada en los poetas: la capacidad de producir sinestesia a través de imágenes visuales, auditivas, olfativas, etc. (creadas con base en el código lingüístico). Escriben al respecto Wellek y Warren: “otro rasgo que a veces se atribuye a los literatos –y más específicamente al poeta –es la sinestesia, o vinculación de las percepciones sensoriales procedentes de dos o más sentidos, las más de las veces el oído y la vista (la *audition colorée*, verbigracia, el sonido de la trompeta como color rojo” (2009, p. 101).

Puede ser que por ello los poetas que comenzaron a utilizar códigos heterogéneos insistieran en ser llamados como tales. Joan Brossa así lo hace; a pesar de que su obra se alejaba del lenguaje verbal, señala Puig: “él iba afirmando que era un poeta (que por principio es quien maneja y se sirve de las palabras, del verbo), un poeta ‘visual’ aclaraba, un creador de ‘objetos poéticos’[...] El poeta dice sobre las cosas, porque ésta es la función reconocida al poeta, mostrarnos el sentido de las cosas” (1999, pp. 17-18).

Por mi parte, considero que el uso de códigos no verbales para hacer poesía es una estrategia para reencontrarse con el lenguaje verbal (al menos en las décadas objeto de este estudio). La vuelta a la visualidad implica por un lado reconocer que tanto la intuición como el *logos* construyen conocimiento. Por otro, aceptar la inexistencia de fenómenos puros; es decir, aceptar la delgada línea que hay entre los opuestos, pues ni la intuición carece de razón ni la razón de intuición. En otras palabras, a la manera zen: “No puede hablarse de lo que tiene utilidad más que si se comprende que no la tiene. El mundo es vasto e inmenso, pero el hombre no utiliza de él más que en la medida de su pie. Si se cavase la tierra alrededor de su pie hasta la Fuentes Amarillas (el mundo subterráneo), ¿podría el hombre utilizarlo todavía?” –‘No’ –dijo el maestro Hui. – ‘De allí queda claro que lo que es inútil es útil”” (Robinet: 1999, p. 31).

La imagen plástica⁵⁴ (dibujo, pintura, fotografía, ilustración) comienza a utilizarse como recurso de creación o consumación de una realidad posible en la composición poética denominada *visual*. Sin embargo, lo que se ofrece a la vista no es lo que se ve. ¿Qué se ve? ¿Puedo decir que en la *Mona Lisa* veo una mujer del Renacimiento cuya sonrisa enigmática aparece y desaparece? Primero: no veo el objeto, sino una interpretación del objeto, en la cual han intervenido convenciones culturales y sociales, entre otros factores. En la escritura literaria, por supuesto, ocurre igual, como lo sugiere Acaso: “En ambos procesos (leer una imagen, leer un texto –lingüístico–) hay que imaginarse la realidad, porque [...] la realidad no está ni en la imagen ni en el texto, pero la imagen *parece que está*” (2007, p. 31).

Los códigos visuales requieren de la interpretación, en la cual la experiencia emotiva, cognitiva y sensorial, la imaginación y la convención artística predisponen, por así decirlo, lo que se verá. En toda creación artística hay resquicios en los que actúa el pensamiento creativo, una especie de espíritu rebelde que cuestiona y propicia un giro inesperado.

4. ANÁLISIS. DOS POETAS EN EXILIO INTERNO

⁵⁴ Entenderé por imagen la definición de Acaso: “una unidad de representación que no sustituye a la realidad, sino que la crea, por lo tanto puede poseer cierta similitud o no con el objeto al que representa, pero nunca es igual al objeto” (1999, p.33)

4.1. Joan Brossa: La poesía es la vida o la estrategia del olvido

El símbolo de la vida no es el círculo, sino la espiral [...] yo escribo porque estoy en el mundo.
Joan Brossa

Caminar es una acción que en diversas culturas se entiende como el actuar del ser humano en el transcurrir de la vida. El camino se desea recto y sin obstáculos pero la vía llana no existe y, de existir, difícilmente el tránsito por ella posibilitaría la evolución. En lo recto y plano no hay necesidad de camuflaje, ya que no se ejerce el albedrío. La maleabilidad sólo se desarrolla en la confrontación con las cosas del mundo, también en mutación. Por otro lado, el camino concebido como círculo es exclusivo de la Totalidad, pues, describe Chevalier: “el movimiento circular es perfecto, inmutable, sin comienzo ni fin, ni variaciones” (1986, p.301). De ese modo, concebir que el camino es una espiral, como lo sugiere Joan Brossa (Barcelona, 19-01-1919-Barcelona, 30-dic-1998) es asumirse en permanente transformación, de acuerdo al dinamismo del mundo. En la espiral, el movimiento parte de un punto de origen y se “mantiene y prolonga indefinidamente: es el tipo de líneas sin fin que enlazan incesantemente las dos extremidades del devenir...(La espiral es y simboliza) emanación, extensión, desarrollo, continuidad cíclica pero en progreso, y rotación creacional” [...] representa en suma los ritmos repetidos de la vida, el carácter cíclico de la evolución” (Chevalier: 1986, p.479). La espiral exige desarrollar la capacidad de maleabilidad, o más que esta acción (entendida como no acción: docilidad, no resistencia), desarrollar la capacidad de metamorfosearse según las situaciones de la vida para fluir de acuerdo a sus ritmos (una actitud zen). La acción es ineludible, si se camina (se vive), más aún en situaciones límite como la Guerra Civil Española y el franquismo. Estos eventos afectan tanto a los que se quedan como a los que se van, pues “colapsa la idea de un centro de referencia cultural permanente sito en el interior que expulsa, y del círculo pasamos a la espiral o la línea rota por las vicisitudes de la historia que afecta tanto al interior como a exilio” (Naharro-Calderón: 1994, p. 20). La *línea rota* es ruta obligada, pero la manera de transitar por ella depende del individuo.

Al concebir el mundo y la cultura⁵⁵ como espiral, la metamorfosis es una estrategia para develar y el sujeto se transforma en un estratega, un creador: un poeta, un paleta o jornalero⁵⁶, pues las palabras mudan en otras, y así, escribe Brossa: “L’art és vida i la vida és transformació”. Exacte!, és el meu lema de poeta. Quina força de creació no té la metamorfosi! (en Coca: 1971, p-36). Por medio de la intervención del poeta en las acciones acaecidas en la espiral, las cosas son contenidas y contienen a la vez, las cosas, descubriendo, por ello, caras de los objetos no vistas antes; como acontece en el mundo creado por los niños: (un lápiz=barco, un barco=una hoja, una hoja=cielo). Jugar, caminar, crear (hacer poesía), transformar, hacer magia, vivir, son acciones equivalentes que se contienen y equiparan. A ellas se agrega olvidar, una táctica —la llama Brossa, cuando Permanyer le pide que hable de su infancia: “Em costa de recordar fets de la meva infància, perquè sempre he tingut la tàctica d’oblidar, a la qual he afegit més tard les ganes de caminar. Caminar i oblidar” (en Permanyer: 1999, p. 13). De otra manera:

“Epíleg”

Per ser feliç, mortal, camina sempre
i oblida.

(Brossa: 1997, p.89).

Para olvidar se tiene que volver al pasado para que éste, a su vez, nos devuelva al presente. Olvidar y recordar son las dos caras de la memoria, fracturada en la España franquista y en la Cataluña de Brossa. La táctica de olvidar es la táctica de metamorfosear, de traer el pasado al presente (recordar), sin hacer de él un fetiche o un monumento inamovible. Olvidar se presenta como la estrategia para hacer limpieza mental, necesaria ante la homogeneización establecida por la manipulación política y la banalización mercantilista:

⁵⁵ Para Brossa no hay diferencia entre la llamada alta cultura (concepción sometida a intereses de poder) y la baja cultura (despreciada por la concepción clasista): “Por otro lado no entiendo la diferencia entre alta y baja cultura. La cultura no puede ser sino una misma espiral” (en Cortés y Picazo:1990, p. 47).

⁵⁶ Cuenta Brossa a Permanyer: 1999, p. 119): “Un dia va ser obligatori el carnet d’identitat. Em va semblar que no tenia més remei que ferme’l. [Entonces se da el siguiente diálogo entre el poeta y el empleado de la oficina de expedición de carnets:]

—profesión

—poeta

—¿Paleta?

—Hombre, no, paleta, no.

—Da igual, no se preocupe; pondremos: jornalero.

I jo el vaig deixar fer, és clar que sí”.

Sempre dic que el passat és interessant perquè ens ha conduït al present, però que no n'hem de fer un fetitxe ni l'hem de mitificar. El passat té coses interessants. Per exemple, la guerra; jo tinc records bons i records dolents de la guerra, cada cosa és una anella i així la cadena es va allargant fins que peta. En allò que crec és a no deixar racons, Jo voldria tenir una ànima sense racons, que tot estigués a la vista. Les vivències, cal treure-les i després deixar-les estar. Una de les coses que més m'agraden és oblidar. El mecanisme de l'oblit és la higiene de la persona. Per viure tranquil s'ha d'oblidar i caminar. Si no oblides i no camines arriba un moment que et fas un nus amb tu mateix. Les coses s'han de viure intensament, tot i saber que tenen un límit. Cal acceptar aquest límit. Aquí rau la grandesa humana, en tant que no som eterns. (en Coca: 1982, dic., p. 47).

A pesar de que Brossa declara que le cuesta trabajo recordar cosas de su infancia, su obra parece contradecirlo, pues se construye con base en objetos cotidianos, lenguaje coloquial, recortes de periódico, anuncios publicitarios, “insignificancias” de lo que fue el presente⁵⁷. Todos estos fragmentos del mundo pasan por un laboratorio en el cual se emplean técnicas provenientes de la magia, el circo y el transformismo, intereses adquiridos en la infancia. Quizá por ello, Manuel Guerrero afirma: “Tot al llarg de l'obra de Brossa es manifesta la nostàlgia d'un temps perdut,

⁵⁷ Ha señalado Cirici Pellicer en “La poesía visual de Joan Brossa”. Barcelone: *Estudis escènics* no16 (dècembre), 1972, p. 103: la “tonalidad muerta” de los objetos en la poesía de Brossa: “Un examen d'aquests objectes Ya és fet en conjunt els identifica amb una tonalitat morta de coses velles, com la que solen tenir les parades dels encants i que expressa per ella sola la pobresa i la tristesa humanes que la ciutat industrial segrega com un subproducte. Si de la tonalitat passem a observar els objectes per separat hi veiem la biografia de la majoria anònima” (citado por Audí: 2011a, p. 14).

Por su parte Glòria Bordons también reflexiona sobre el tema, cita a Cirici Pellicer y establece nexos entre la poesía visual y los poemas objeto: “Quizás fueron el producto de sus experimentaciones con los poemas visuales o quizás, en palabras de Alexandre Cirici Pellicer, es el intento de «biografiar la mayoría anónima» mediante unos objetos viejos que «expresan por ellos mismos la pobreza y la tristeza humana que la ciudad industrial segrega como un subproducto». En cualquier caso, este interés se había demostrado ya en el libro *Novel·la* de 1965, en colaboración con Tàpies, donde la participación del poeta consistía precisamente en recopilar la sucesión de documentos oficiales que cualquier persona almacena a lo largo de su vida (véanse las palabras del mismo Brossa, recogidas en este catálogo). Pero este interés por la realidad anónima nace mucho antes: en la experiencia de Em va fer Joan Brossa (*Me hizo Joan Brossa*) de 1950, un librito de poemas que fueron calificados como «auténticas fotografías de la realidad»” (Bordons: 2011b, p. 5).

Asimismo, Bordons señala, en cuanto a la poesía objetual de Brossa: “Los objetos usados por Brossa son vulgares y antiguos. En una entrevista para la realización de un vídeo en 1992, Eduardo Chillida comentaba que el poeta catalán escogía este tipo de objetos porque tenían memoria, porque detrás de ellos se redescubrían cosas de nuestro pasado colectivo. De alguna manera, emanan una magia particular. Al lado de estos objetos conseguidos en el anticuario o en los encantos, abundan los objetos casi intemporales de nuestro siglo: zapatos, paraguas, bombillas, imanes, boquillas, pintalabios, cordeles, billetes, dedales, agujas, sellos, etc., objetos todos ellos muy impersonales y de poca belleza estética. Y un tercer capítulo lo constituirían los naipes, con todo su contenido de azar, y las mismas letras (Bordons, 2011b. p.16).

Y el propio Brossa declara el esfuerzo que se requiere para encontrar los objetos constituyentes de su poesía objetual, por ser estos especiales y de otras épocas: “En Manuel Viñas [...] darrerament m'ajuda molt a fer realitat tot els objectes que jo imagino; no solament els busca, la qual cosa no és gens fàcil, perquè sovint són peces especials i d'una època determinada, difícils de trobar” (Permanyer:1999, p. 170).

d'una infància feliç viscuda en la Catalunya republicana. En l'obra de Brossa, com en la de Tàpies, la data del 14 d'abril de 1931 serà sempre mitificada com el signe d'una Catalunya lliure i plena. Al mateix temps que mostra un enfrontament radical amb la cultura oficial del franquisme, l'obra de Brossa o de Tàpies es caracteritza per la necessitat de teixir punts de sutura" (2001, p. 25).

Sin embargo, la vuelta al pasado, no sigue la ruta de la añoranza de un tiempo de *gloria*, utópico y mítico. El niño sale, digamos, adulto del bosque y no loco, amnésico o espíritu destructor. La vuelta al pasado se realiza por la vía de la conciencia, la cual implica la observación atenta y un espíritu creativo e inteligente. En el retorno se actúa y se recuperan el presente y el futuro, al curarse de la amnesia, originada por el miedo, cultivado por un régimen dictatorial que organizaba su cruzada para gloria de una antigua España Imperial homogénea y unificada (castellana y católica):

El fascismo español se opuso radicalmente a la solución de convivencia que la II República española, proclamada el 14 de abril de 1931, intentó dar, con la concesión de Estatutos de Autonomía, a la coexistencia de diversos idiomas y pueblos de distinta personalidad dentro del territorio del Estado español. El fascismo español expresó su posición aislacionista en una de sus consignas (España, Una, Grande, Libre), que se convirtió en uno de los principales gritos rituales del régimen franquista, y se incorporó al escudo del Estado totalitario creado por el general Franco. El fascismo español llevó su posición asimilacionista al límite de considerar el hecho de reconocer y respetar la realidad cultural y lingüística de Cataluña como un atentado a la existencia y unidad del Estado español, como un acto de separatismo (Benet: 1979, p. 63).

Si la clase burguesa acogió con beneplácito o franca alegría la entrada triunfal de Franco a Cataluña, esto no la libró de resentir la pérdida de libertad y la fractura cultural, lo cual expresa Estelrich: "He estat tot el mes d'abril a Barcelona. L'ambient és de franca enyorança de les coses catalanes. I en general, a desgrat dels terrors que produeix la temença de la guerra, hi ha gran apetència de llibres, pintures i manifestacions artístiques (en Gallofré i Virgili: 1990, p.176).

Posiblemente, Brossa, como él lo explica, no fuera consciente de la magnitud de los acontecimientos. Pero algo había en la atmósfera que acusaba la obnubilación: "Malgrat no estar gaire polititzat ni haver començat encara a participar en accions de resistència, la dictadura era per a mi com una gran llosa i la situació em semblava literalment irrespirable. Tenia la consciència clara que ens estaven ensetrillant. Em sentia doblement perseguit: com a català i com a republicà. La manca de llibertat era total i en patia directament les conseqüències (en Permanyer: 1999, p. 133).

No tiene sentido preguntarnos, cómo habría sido la poética de Brossa sin el franquismo, lo importante es su afán innovador y contestatario⁵⁸, del cual surge una de sus posibles estrategias. La de olvido, la recuperación de la memoria escindida a través del hacer poético ampliado a todos los campos de la vida, hasta igualar poesía y vida⁵⁹. Para el olvido es preciso recordar porque, dice Augé: “lo que olvidamos no es la cosa en sí, los acontecimientos ‘puros y simples’ tal y como han transcurrido (la ‘diégesis’ en el lenguaje de los semióticos), sino el recuerdo” (1998, p. 22). De este modo para olvidar/recordar mientras se camina/vive, el poeta asocia, teje redes entre las cosas, metaforiza, quedando del proceso no “el recuerdo, sino las huellas, signos de ausencia” (Pontalis, citado por Augé: 1998, p. 30). O el vacío/silencio en su contenido potencial: lo pleno/sonido, como en “Sord-Mut” (1947), la pieza en un acto en la cual se levanta el telón, se asiste al escenario vacío y cae el telón:

Sord-mut

Peça en un acte

ACTE ÚNIC

Sala blanquinosa. Pausa

TELÓ

(Brossa: 2001, p. 118).

⁵⁸ Glòria Bordons señala desde el inicio el afán innovador y contestatario, cuando Brossa participaba en la revista *Dau al Set*: “Resulten significatives les col·laboracions textuals del primer i del darrer número: mentre a l'exemplar del setembre del 1948 [p.25 i 64], Arnau Puig escriu un text filosòfic, i Joan Brossa, dos sonets i una prosa a manera de manifest de revolta contra l'ambient resclosit del moment, l'últim número del 1956 se centra en un llarg assaig de Michel Tapié [p.35], «Esthétique en devenir», que és la síntesi de l'informalisme que en aquells anys ja s'havia instal·lat entre els pintors joves. D'altra banda, la contraposició dels dos números ens permet observar la línia que portà la publicació des de l'expressió d'una revolta lúdica local («Tots hi ajudarem amb el gobelet a la mà, vestits amb les millors robes») fins a la teorització artística internacional” (Bordons: 2011a, p.47).

Una actitud que continuó toda la vida del poeta, como escribe Bordons: La «poiesis» ha sido la razón de la existencia brossiana. Toda su vida fue «creación». No se dedicó a otra cosa que a crear y a expresarse con las herramientas que su tiempo le había dado. Pero esa acción tuvo siempre el gesto del «giro», del «cambio», significados también presentes en la palabra «verso». Podemos hablar de un auténtico «heterodoxo», de una persona que vivió fuera de los cánulos artísticos o literarios y que estuvo en contra de todo lo que olera a «poder», «capital», «Iglesia», «militarismo» o cualquier otra forma de autoridad (Bordons, 2011b, pp. 1 y2).

⁵⁹ La misma Glòria Bordons escribe sobre la relación entre la realidad, la vida y la poesía, en las cuales la transformación es una constante: “La realitat és comunicació, però no només comunicació per mots sinó també comunicació per acció- Aquest aspecte és fonamental per l'obra de Brossa que considera la vida com a transformació (per tant, acció continua)”. (Bordons: 1975, p.137).

El espacio desocupado -presente- por los actores, es un espacio ocupado en el pasado y un espacio a ocupar en el futuro. La obra toda es una metáfora que contiene en el presente las reminiscencias de pasadas actuaciones y a la vez las futuras. Podría decir que el espacio tratado de este modo sugiere imágenes hipnagógicas, definidas por Foix como: “la irrupció brusca d’unes visions netes, perfectes, sense relació amb el curs actual del pensament ni amb cap espectacle anterior” (citado por Bordons: 2001, p.303). Y, sigue Bordons escribiendo sobre la importancia de este tipo de imágenes: “Pel que fa a Brossa, com ja hem comentat, aquests processos li serviren per expressar el seu món interior mitjançant la materialització verbal s’unes visions extretes del subconscient (2001, p. 305). Las imágenes hipnagógicas acaecen en el momento en el que no estamos ni dormidos ni despiertos y sugieren los recuerdos de infancia: “presencias fantasmagóricas que acechan, unas veces levemente y otras con más insistencia, la cotidianidad de nuestra existencia, paisajes o rostros desaparecidos que encontramos también a veces, figurativamente, en nuestros sueños, detalles incongruentes, sorprendentes por su aparente insignificancia” (Augé: 1998, p. 28). Las redes tejidas por el poeta, nos hacen *ver* la ausencia que acusa lo presente; la conciencia de que un recipiente vacío puede contener un universo entero. El punto de observación es la niñez; jugar es crear, hacer del camino un laboratorio de poesía en el cual las cosas se metamorfosean. La nostalgia da paso a la conciencia. No se sufre el tiempo ido, renace en el presente, en “un joc amb la realitat per tornar-la aparent, per convertir-la en una altra realitat” (Bordons: 1988, p.129), un juego de ida y vuelta. La magia —que no es sino poesía y por ello, no tiene que ver con pociones de brujos, sino con la imaginación creativa para hacer ver, para quitar la nube que otros pusieron— sirve, dice Brossa, “para invocar misteriosas relaciones; nos remitimos a los orígenes. Como las leyendas populares, nos libera y nos hace regresar a las raíces de la propia identidad [...] La poesía demuestra que los juegos de manos no han sido nunca un achaque del talento. Esta poesía exteriorizada, en acción, ha hecho siempre que los prisioneros de su ventanal concedan a las finalidades las sorpresas de mil y un viajes” (en Minguet: 1981, s/p). Juego de manos, prestidigitación que poco tiene que ver con mecanismos de ultratumba o milagro, sino con la destreza, la velocidad, el conocimiento, la capacidad de síntesis, de crear relaciones y, sobre todo, de ver lo esencial de las cosas. El niño, de este modo, sale del bosque transformado en un adulto: “Jo m’he limitat a les coses essencials. Madurar vol dir saber ser essencial; i que hi hagi proporció entre el que vols i el que pots” (Brossa, en Coca: 1982, dic. p. 49). Al olvidar, recordando, las cosas de la vida cotidiana se revelan en su esencia significativa, o mejor aún, la recuperan. La poesía de Brossa cura de la amnesia, en la cual

se sume el adulto-niño; es decir, el adulto que no tiene la capacidad para transformar las cosas y se limita a hacer berrinche. La pataleta es el acto del impotente, de quien tiene como único método la manipulación. La manera de recordar y olvidar de Brossa se contraponen a la memoria del fascista: “El fascista está desprovisto de memoria. No aprende nada. Lo que equivale también a decir que no olvida nada, que vive en el presente perpetuo de sus obsesiones” (Augé: 1998, p. 62). La vuelta al pasado, se hace así por la vía de la conciencia, por las estrategias marginadas de la mente infantil (con capacidad de asombro, reír, transformar y madurar), la cultura popular (lenguaje, tradiciones), lo cotidiano (impensable para el aspirante a la *Gloria*), la magia, el circo y el cabaret. Brossa crea una base poética contra los sistemas que obnubilan, totalitarios y mercantilistas, que recurren a la manipulación política y publicitaria en la cual se comercia con la nostalgia, si bien una nostalgia hundida en lo mítico, como en el cartel de Teodoro Delgado (1937).



Teodoro Delgado: “España fue, es y será mortal” (1937).
(en <http://www.todocoleccion.net/carteles-guerra-civil/antiguo-cartel-guerra-civil-espana-fue-sera-inmortal-teodoro-delgado-100x70-1938-original~x47336387>)

Contrapuesta a estos mensajes, se encuentra la poesía de Brossa, quien recurre a todo y en



todo ve posibilidad poética. Como en “Un poema visual”, manuscrito de 1959, de la suite *Poemes* (1959). Un trozo de tela para limpiar sostenido en un papel barato y burdo, al parecer, estraza, muy utilizado para envolver carne, pan u otros alimentos o enseres en los comercios pequeños. Esta presentación es ya inusual y no carece de belleza, por el color y la textura. Pero ocurre que el trozo de tela tiene los colores de la bandera española. Por consiguiente adquiere un sentido, en cierta forma, molesto, pues ¿en qué se resume España, la gloria y salvación de Cataluña, sino en una esquina de un trapo para limpiar?, un barco sostenido en la fragilidad. O, bien, por la forma del trozo, ¿qué es Cataluña, sino un resto, un despojo, sin memoria e identidad? Las sugerencias ocurren de golpe, por la extrañeza que los materiales, la disposición de los mismos, el simbolismo y las referencias construyen.

Joan Brossa: “Un poema visual” (1959).
(en Colección MACBA. Centro de Estudios y Documentación. Fondo Joan Brossa. Depósito Fundació Joan Brossa. A.JBR.00218.021, hoja 17r.)

Otro ejemplo es el poema “España”, con el cual Brossa nos da pistas: “Això és el que



interessa: explicar les coses, però que tinguin una idea no verbal. Per exemple, el ‘Poema d’Espanya’. La gent veu una carta que diu 9 de copes, però si les comptes només n’hi ha 8. Aquí hi ha una idea! Perquè hi ha molts poetes visuals que es dediquen a fer collage. Llavors munten com unes fotografies... Jo crec que això pertany més a la pintura. La poesia visual és el concepte, la idea” (en Mercadé Riambau: 1999, p.102).

Joan Brossa: “Espanya” (1970-1971).
(en Colección MACBA. Consorcio MACBA.
Fondo Joan Brossa. Depósito Fundació Joan
Brossa 4817)

La extrañeza se origina por lo que se dice y lo que se descubre que hay. Poesía que requiere la participación del lector-observador. Quizá el develamiento de un discurso manipulador, una carta trucada⁶⁰.

La invitación poética es a caminar tomando consciencia del espacio, del estar, con los pies apoyados en el suelo y la imaginación creando, atenta a los objetos que el azar en la caminata aporta para transformarlos: “Ese destino repartido en seis manos [Bordons se refiere a un poema de Brossa] se corresponde con tres elementos sustanciales y esenciales, presentes en toda su producción: la palabra, la acción y la visión” (Bordons: 2011b, p.6).

En el movimiento (espiral) de la vida cotidiana, Brossa trae el pasado al presente, el presente hallado en el pasado, para resarcir la memoria, fracturada por los discursos político y mer-

⁶⁰ Joan Brossa es un experimentador que busca la participación del lector, lo hace ver cosas en las cuales no había reparado antes. Esa es la manera de devolver significado a la realidad. Le relata a Mercadé Riambau: “Anava buscant tècniques que encara estan lligades al codi literari. Per exemple, en un poema descriure una cosa molt minuciosament, donant importància a les coses que, quan les mires, no les veus. Hi ha un canvi d’òptica. Això també és una cosa que fa molt d’efecte. És una manera de fer constar la realitat al lector. [...] Caviar de perspectiva: fer una literatura molt mínima i molt suggerent (Mercadé Riambau: 1999, p. 100)

cantil. El niño toma al adulto y lo hace crecer a través del juego, la poesía, una forma de conocimiento que conduce a la toma de conciencia. Como dirían en la *Nouvelle vague*: “asumir la adultez desde la óptica de un espíritu joven”.

4.1.1. Compromiso ético-poético

La innovación constante y la particular concepción de poesía hacen de Joan Brossa un creador emblemático⁶¹. Teatro, poesía discursiva, poesía visual, guiones de cine, libros de artista, poemas objetos, poemas transitables, etc., son actividades creativas que Brossa engloba en la palabra poesía/vida, cuya base es el compromiso ético. Brossa crea al margen de los sistemas económico, cultural y político en el poder. Como en el caso de Miró⁶², Joan Brossa elige un exilio interior. Si bien la conciencia política la adquiere de manera paulatina, el apego y la defensa de lo catalán hunden sus raíces en la niñez: “Per a mi la guerra va ser com un alliberament i vaig començar a adonar-me de certes coses. Els amics que vaig fer al front i després a Salamanca m’obriren els ulls. L’únic sentit que vaig aprendre a casa, gràcies al meu pare, va ser el catalanista (en Permanyer: 1999, p. 43). La defensa de la cultura catalana sella una poesía que se extiende por el ámbito de lo cotidiano, despreciado por el régimen, ávido de grandeza: “España ha de acostumbrarse desde hoy a ambiciones gigantes, cuando un gran pueblo se pone en pie es inicuo conformar su mirada a los muebles caseros” (Ledesma Ramos en Benet: 1979, p. 66). Discursos semejantes se repetían con otras palabras: “Castilla, con la tierra absoluta y el cielo absoluto mirándose, no ha sabido nunca ser una comarca; ha tenido que aspirar, siempre a ser Imperio. Castilla no ha podido entender lo local nunca; Castilla sólo ha podido entender lo universal, y por eso Castilla se niega a sí misma, no se fija en dónde concluye, tal vez porque no concluye, ni a lo ancho ni a lo alto” (Primo de Rivera en Benet: 1979, p. 72). El régimen instituyó que una lengua era un dialecto, una obsesión que debía permanecer en la casa, ajena a “lo cultural”. Pero una lengua es una lengua y la cotidianidad, cultura. Y es en lo *despreciable* donde Brossa encuentra material poético, pues el deambular

⁶¹ Hoy en día su obra no discursiva es un referente para las instituciones y para los jóvenes creadores que incursionan en prácticas no discursivas. Es modelo obligado en concursos de Poesía Visual. Aquí en México se recomendó visitar la página oficial de su obra para concursar en “Poesía Visual. La Palabra Transfigurada”, 2014. (<http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/convocatoria-poesia-visual-mexicana/>).

⁶² Joan Miró realizó el cartel ¡Ayuda a España! (1936) y *El Segador* (1937, hoy desaparecida) en apoyo al gobierno republicano, ese motivo lo llevó a un exilio interior, en el cual se comprometió con el arte y se transformó en una figura patriarcal. Su influencia fue notoria en el desarrollo del arte en Barcelona. En el caso de Brossa el exilio interior conlleva una crítica al sistema, desde el arte y a través de los códigos “secretos”, diferentes al código lingüístico.

diario por las calles le descubren la naturaleza poética de los objetos cotidianos. Se coloca en una doble marginalidad:

La meva dificultat era doble: escriure en català i la naturalesa de l'obra que em proposava; la invenció i la contemporaneïtat. [...] Les circumstàncies no es poden triar, però siguin les que siguin, no han de ser obstacle per a acomplir una obra de creació. D'aquí ve, potser, la meva dèria – que ha estat una necessitat – d'obtenir el màxim amb el mínim. M'hi han obligat les circumstàncies o, si voleu, la misèria (Brossa: 1995a, p. 226).

La vida consiste en hacer poesía. Aunque la mayoría de las veces no haya remuneración económica, Brossa decide sólo trabajar en ella (y otras actividades subversivas, como la venta de libros prohibidos). El hacer poético subversivo le otorga libertad: “mi método de trabajo es la vida. Veo cosas que me estimulan o que me desaniman. No tengo ningún horario. Vivo como quiero, y me parece que si la gente viviera como quiere, no habría tantas neurosis ni tantas enfermedades [...] En la sociedad de consumo siempre te has de mutilar” (en Combalía: 1998, p. 20). La decisión de vivir como quiere tiene su contrapeso. Del otro lado de la balanza, el plato carga la marginalidad cultural⁶³ y, con ella, una economía modesta: “Jo sempre dic que em guanyo molt bé la vida, però que me la paguen poc. Però també he dit, fins i tot a tu mateix, que hi ha un moment que en la vida et duu a optar per una cosa o per l'altra. I jo he optat per la llibertat que tinc, i comprenc que en aquesta societat tot s'ha de pagar d'alguna manera. El restrenyiment econòmic és el preu de la meva llibertat” (en Coca: 1982, dic., p. 45).

Brossa se mantiene fiel a su propuesta ética y poética desde un principio, en la cual el ejercicio de la libertad requiere urdir estrategias.

Lo que no absorbe la sociedad de consumo es lo que queda marginado. Ante esta situación sólo hay tres posiciones posibles: integrarse, luchar contra el sistema o marginarse. No olvidemos que si el hombre no salva su identidad, no habrá ningún avance efectivo. Es preciso devolverle la pierna que necesita. ¿Continuidad o ruptura? Alguien ha propuesto salvar la continuidad mediante rupturas sucesivas. Esta tercera opción mixta, debidamente comercializada, significa nadar y guardar la ropa. Postmodernismo. Es decir, la ola que avanza sobre el agua inmóvil (Brossa, en Cortés y Picazo: 1990, p. 49).

⁶³ A partir de los ochenta comienza la revaloración de su obra. En 1987, Brossa cede parte de sus pertenencias al Ayuntamiento de Barcelona a cambio de una pensión vitalicia. En ese mismo año, recibe el premio de Poesía Catalana y en el 88, junto con Octavio Paz y Rafael Alberti, la Medalla Picasso, otorgada por la UNESCO. Asimismo comienza la difusión de su obra a nivel internacional, difusión a cargo actualmente de instituciones como la Fundación Joan Brossa y El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, el cual desde el 2011 tiene la custodia de toda su obra (por veinticinco años, renovables al termino).

A partir de esta decisión comienza la búsqueda de métodos de camuflaje; en los cuales el humor es una cualidad de resiliencia, como sucede en las situaciones adversas, las cárceles de Franco. Álvarez menciona ejemplos: “Los asesinatos son llamados *paseos* y a la muerte producida por arma de fuego se le denomina *hemorragia interna*. Las sentencias de muerte son llamadas con macabra ironía, *Libertades provisionales* y las ejecuciones extrajudiciales de campesinos *Reforma Agraria*“ (2007, p. 202). Un ejemplo más: “Al hambre alude este otro chiste en el que el artista ha dibujado una caldera transparente; en el fondo del líquido una patata negra. Al pie este título: ‘Tesoros submarinos’” (Molina, en Álvarez: 2007, p. 177).

Como el guerrillero es a su compromiso político, el poeta iconoclasta es a su compromiso ético y poético. Guerrillero y poeta se colocan fuera del *statu quo*. Para Brossa es una característica deseable en la actividad poética, a la cual compara con la del profeta en la antigüedad⁶⁴:

El poeta debe comunicar y ayudar a la gente a vivir. Sobre todo los hará reflexionar para que piensen. Generalmente, los poetas, particularmente los jóvenes, lo que quieren es pasar a la historia y la manera de pasar a la historia es estar bien con los que mandan. Se adaptan a todo, ¿verdad? Como un guante. El poeta debería ser lo que era el antiguo profeta. Al profeta lo mataban porque se iba ante el faraón o el emperador y le decía hijo de puta (en Magisteri Teatre, Mag Poesia: 1997).

Para realizar la crítica del sistema político, Joan Brossa apela a la autoridad moral, legitimada por la conducta ética con la cual, según su parecer, todo poeta debe conducirse. De relevancia es también la conducta intelectual, pues Brossa piensa la poesía como sistema de construcción de conocimiento. El poeta guía el comportamiento moral y propicia la aprehensión de las cosas del mundo a través de la construcción artística. La obra poética hace ver lo que no se ha querido ver o lo que se ha tratado de ocultar. La develación de lo oculto implica buscar técnicas de construcción que induzcan el descubrimiento, algo parecido a la prestidigitación: desviar la atención (camuflaje) para hacer aparecer algo que siempre ha estado allí. Por otro lado, la imprecación con la cual Brossa ejemplifica el enfrentamiento del profeta con el emperador o rey, no es ninguna metáfora. El calificativo describe y crítica la conducta política⁶⁵ directamente. El poeta entonces se presenta

⁶⁴ De esta relación dice Glòria Bordons: “l’atreia en especial la figura del profeta. De fet, segons alguns dels companys de Dau al Set, Brossa exercia una mica de profeta-poeta, ja que tenia una posició que estava una mica per sobre del bé i del mal. Com digué molt posteriorment en una entre- vista que Xavier Canals li féu el 1998:

«Jo crec que com a poeta[...] jo el relacio- no una mica amb el profeta de l’Antic Testament»” (Bordons: 2011a, p.50)

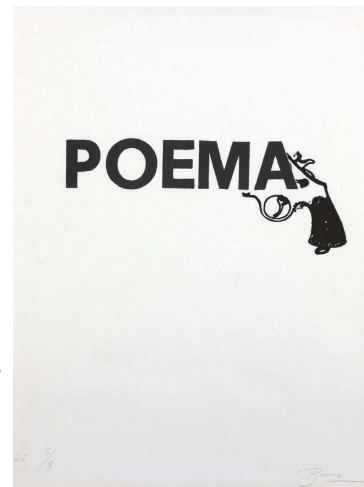
⁶⁵ El lenguaje del profeta oscilaba entre lo literal y lo simbólico, a veces encaraba directamente al rey y le señalaba sus errores; otras, le contaba una historia que señalaba el error y, otras más, le hablaba simbólicamente; sobre todo cuando vaticinaba el futuro, que no era un acto mágico, sino probabilidad con base en la atención que había puesto en la realidad; además era experto en volver a lenguaje las imágenes oníricas.

como un francotirador⁶⁶, una figura que se ha utilizado mucho para describir la actividad del poeta vanguardista (misma que favorece a la palabra sobre la espada como una estrategia poderosa para transformar o crear realidades). Sin embargo, dado el desprestigio de la palabra debido al uso manipulador que de ella hace el régimen franquista, Brossa encontrará los medios para *dar en el blanco*. En una entrevista de 1968, Joan Brossa declara: “Si no podia escriure, als moments d’eufòria seria guerrillers, als de passivitat, prestidigitador. Ésser poeta inclou totes dues coses” (Brossa: 2013b, p.273).

En el poema visual concebido en 1970 y realizado en 1978⁶⁷, quizá el más conocido del autor, se contiene este arte poética:



“Un poema visual” (1970).
(en Colección MACBA. Centro de Estudios y Documentación. Fondo Joan Brossa. Depósito Fundació Joan Brossa. A.JBR.00260.047, hoja47r.).



“Poema visual” (1978).
en (Colección MACBA. Consorcio MACBA. Fondo Joan Brossa. Depósito Fundació Joan Brossa.).

Los rasgos tipográficos palo seco, negritas, capitales y sin compensación espacial (*diacrisis*) resaltan la palabra POEMA como unidad activa, le otorgan peso y grosor; en contraposición

⁶⁶ Conocida es la analogía entre la creación artística y el comportamiento militar. También conocido es el debate entre el uso de la pluma y el uso de la espada para transformar la realidad. Las vanguardias históricas recurrieron a la analogía para comunicar su proyecto destructor y emancipador, en el cual la precisión lingüística, la economía de medios y la sorpresa conformaron la estrategia para propulsar un nuevo orden –artístico, moral, social–: “hacer literatura con el revólver en el bolsillo” (Huelsenbeck, en Subirats, 1997: p.24).

⁶⁷ Tàpies cuenta cómo es el proceso de creación: “Brossa fa un esborrany de la idea, retallant lletres, una imatge o el que sigui, car té una incapacitat absoluta per al dibuix, malgrat que escriu sempre amb llapis amb un estil gairebé cal·ligràfic. Aleshores ho lliura al grafista, que, assessorat pel poeta fins en els aspectes més insignificants —és un detallista insospitable, ell que sembla tan descurat—, en fa la realització definitiva” (Permanyer: 1999, pp. 156 y 157).

al dibujo, pasivo, esbozo (elipsis). Esta relación se reafirma por el tamaño mayor de la palabra, sobre todo, de la “o”: boca del revólver, en relación con el tamaño del dibujo de la empuñadura (hipérbole y contraste). La palabra con dirección horizontal hacia la izquierda gana espacio al dibujo que va en dirección contraria. La palabra se posesiona del espacio, casi cubriendo el revólver y lo ancho de la página. Es contundente. La posición de la palabra, absorbiendo el dibujo en la parte superior, horizontal de la hoja, sugiere la escritura, la inserción de los signos en el espacio por otra arma, la máquina de escribir. La palabra poema al escribirse borra, se apodera o absorbe la fuerza del revólver; la “o” traga la munición. El poema se planta más contundente que un disparo. Absorbe, por analogía, el poder basado en la violencia (sinécdoque). El poema visual se transforma en un arte poética (alegoría). La palabra *poema*, que ya no es más palabra, sino poema, se concibe contundente, práctica, estable, en oposición a la debilidad del revólver. El poeta deviene en francotirador y el poema, proyectil, golpes de teclas que alteran (tinta negra) el blanco del papel. Se nos remite a una poética: la escritura sin adornos, sintética, conceptual, analógica: “M’interessa el concepte, que no hi hagi elements decoratius propis del pintor. Jo procuro expressar una idea amb el mínim d’elements. Si pot ser, sense color, en blanc i negre. De manera que sigui donar importància al concepte, no a la representació” (Brossa, en Mercadé Riambau: 1999, pp. 95 y 96). La serigrafía fue un medio que, al parecer del poeta, fue idóneo para terminar de dar forma a sus poemas: “La serigrafía va molt bé perquè és molt clar. A més, té una cosa que sembla feta a mà. Té un negre que és un negre brillant. I és una tècnica molt noble, la serigrafia. Com que jo no vull filigranes, sinó que els signes siguin molt clars, la serigrafia em va molt bé” (Brossa, en Mercadé Riambau: 1999, p. 104).

El poema, concebido como la comunicación clara de una idea, pone un acento especial en la puesta en marcha del pensamiento del lector, pues es quien completa la obra. En esta posibilidad el blanco del poeta-francotirador es el lector, quien se supone frente al poema, leyendo e interpretando, en acción fuera del plano bidimensional en el que se expone la idea, pero no donde termina. Asimismo es posible otro blanco: la tiranía, quien aprieta el gatillo del revólver. De allí el poema como una fuerza creativa contra la imposición y la censura.⁶⁸ Los golpes de las teclas que trans-

⁶⁸ Es sabido el miedo que algunos poetas y sus poemas provocan en los tiranos. Quizá por ello todos han ordenado la destrucción de libros, impuesto la censura y asesinado poetas. Entre las víctimas de Franco se encuentran García Lorca –asesinado-, Miguel Hernández –enfermo en la cárcel-, Antonio Machado –exiliado- y Unamuno –destituido-. Y a Stalin le debemos La Noche de los Poetas Asesinados.

forman el espacio son también golpes de pensamiento, que transforman el mundo. El poeta-francotirador ha construido un acto simulado. La impresión de tinta ocurre como una detonación en el espacio y el tiempo, alterando el blanco del papel, así como el poema altera el espacio y el tiempo de una individualidad. La máquina y el poeta desaparecen. Queda la mancha expresiva, con capacidad de transformación. El gatillo en tinta negra es visible para el lector, quien ahora es el único que puede activar el mecanismo. La tipografía (mayúsculas sin compensación) que irrumpe en la hoja (y en el dibujo) responde a la economía de recursos y a un plan tipográfico en el cual los valores negativos presentan valores positivos, tal y como lo señala Kurt Schwitters: “Les parties négatives du texte, comme la surface non imprimée d’une page imprimée, présentent des valeurs positives au plan typographique. Toute partie du matériau a aussi une valeur typographique : le caractère, la lettre, le mot, une partie de texte, les chiffres, les signes, la ligne, l’espacement, l’ensemble de l’espace de la page” (en Audí: 2011a, p. 106).

“Poema visual” es una obra sorpresiva y dinámica, una propuesta que tiene su antecedente en la broma, en las pistolas que en vez de disparar una bala, disparan un mensaje escrito (la banderita con las onomatopeyas: ¡bang!, ¡pam!, ¡pam!) muy comunes en las historietas o en el cine cómico. Joan Brossa aprovecha ese material para elaborar una alegoría, mensaje completamente diferente a la broma simple utilizada en los cómics; crea un juego de manos, un acto de prestidigitación, que como acto de magia –habilidad para desviar la atención– nada tiene que ver con hechos inexplicables o milagrosos, sino con la crítica y el planteamiento de un arte poética: imagen y palabra al servicio de la comunicación de una *poiesis*.

4.1.2. De la recuperación de las vanguardias a la búsqueda de lo esencial

El nombre de Joan Brossa es importante en el desarrollo o continuación de las vanguardias históricas en España, pues su interés por formas de expresión diferentes a las que proponía la estética propagada por el franquismo lo conduce al descubrimiento de la capacidad de comunicación “lingüística” de los códigos utilizados en la plástica, en la publicidad y en los juegos de azar. Su interés por el Surrealismo y la influencia de pintores como Joan Miró, Paul Klee y Max Ernst, a finales de los cuarenta, lo inducen a recuperar la tradición de búsqueda y ruptura llevada a cabo por la

vanguardia histórica⁶⁹. Dada, el surrealismo y las teorías psicológicas de la época marcan el estilo de las dos revistas en las que participó: *Algol* (1947), editada en un único número y *Dau al set* (1948-1956)⁷⁰. Esta última, de importancia en la vida cultural catalana, pues allí comenzaron la búsqueda pintores afamados, como Antoni Tàpies.

El surrealismo, sobre todo, fue una bandera contra el régimen franquista, pues éste lo rechazaba debido a las relaciones que el movimiento estableció con la ideología marxista.

El surrealismo había estado profundamente sometido a la política. El movimiento, nacido oficialmente en 1924 con la publicación del Manifiesto de André Breton, cobró una segunda vida cuando Breton lanza su segundo manifiesto en el que proclama la adhesión del grupo a la revolución marxista. En 1945, el antisalazarismo de Francia y de los surrealistas portugueses también marcarán el movimiento. En 1948, el surrealismo más politizado se alía con el Partido Comunista francés. Precisamente, ese mismo año, Camus, Aragon, Abad Pierre y Merleau-Ponty, entre otros, firman un manifiesto titulado “Contre la répression en Catalogne”. Todos estos avatares producirán un gran desprecio de los intelectuales franquistas hacia el movimiento, y más, cuando el surrealismo también era visto como una “provincia exclusiva de París [...] Para estos intelectuales el surrealismo era el vivo ejemplo de los nefastos resultados cuando arte y política se dan la mano. Nada más contrario a la tradición del arte “auténtico”, que se define “sin equívocos” por la solemne figura del genio aislado, centrado en la intensa relación que establece en la observación de la realidad, para extraer de ella la esencia de la ilusión. Pero esa esencia debe manifestarse como “búsqueda existencial” y no como discurso político. Esa cuasi-religiosidad del arte español chocaba frontal (Marzo: 2007, pp.44-45).

El grupo *Dau al set* (1948-1956) estuvo conformado por Joan Brossa, el filósofo Arnau Puig, los pintores Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, el editor Joan Josep Tharrats y, más

⁶⁹ Este espíritu de investigación y creación lo señala Audí: “Brossa conçoit au contraire dès les années 1940 la création poétique comme un travail d’enquête tournée vers le présent, ce qui le rapproche de l’un des postulats de départ de l’art expérimental, qui est l’attitude interrogative, inquisitive. Dans son tableau « Brossa, Brossa », Ponç écrit : « Brossa, Brossa, ets una mala cosa, si no fossis escriptor series inquisidor. » Dès lors, la défense des nouvelles méthodes de création est faite au nom d’un besoin d’authenticité, d’une franchise avec soi indissociable d’une recherche formelle synchronique avec l’époque et la société dans laquelle le poète vit, qui écarte définitivement l’accusation d’artificialité et propose au contraire celle de contextualité, de quotidienneté, de recherche. Brossa cherche depuis le début des réponses à l’une des principales questions posées par l’art expérimental: quel rapport au réel et à la connaissance la notion d’expérimentation introduit-elle en art?” (Audí: 2011a, p.84).

⁷⁰ Sobre estas dos revistas escribe Bordons: “Los principios de Brossa se sitúan en la magia y en el inconsciente. Son destacables los nombres de las dos revistas fundadas por Brossa, junto a pintores u otro tipo de artistas del momento. La primera, *Algol*, recibe el nombre que los astrólogos árabes daban al diablo y la segunda, *Dau al Set* (fundada en 1948), es producto del azar. Según contaba el mismo Brossa, a partir de la sugerencia «*Dau*» (Dado) de Cuixart empezaron a decir los números del dado uno a uno y, una vez agotadas las seis caras, Brossa añadió por azar «*Dau al Set*» (Dado al Siete). El factor de «imposibilidad» gustó a todos y ese fue el título escogido” (Bordons: 2011b, p.2).

tarde (junio de 1949), el escritor Juan Eduardo Cirlot. Todos interesados en la experimentación artística⁷¹, el azar, el psicoanálisis y la magia.

El propósito del grupo Dau al set fue continuar con la tradición de experimentación de las vanguardias a través de la revista con el mismo nombre: “Dau al set: unía una tradición antes de la guerra, (arte decadente) recogimos la antorcha y caminamos hacia adelante” (Brossa, en Soler: 1978). El grupo posibilita la entrada de corrientes vanguardistas de renovación artística y cultural, al margen de los eventos institucionales. Así, Joan Brossa participó en 1951 en la exposición organizada por el Instituto Francés de Barcelona y la Sala Caralt. Su poesía⁷², en la etapa de *Dau al set*, ya contiene algunos rasgos que definirán su producción posterior. Sin embargo, conocer al poeta Cabral de Melo en 1948, la modifica sustancialmente, pues de la relación amistosa con el poeta brasileño extrajo la certeza de que se podía ser un poeta crítico y contestatario sin renunciar a la estética vanguardista ni a la realidad política y social. La influencia de Cabral de Melo fue significativa, pues fue gracias a él que los miembros de Dau al set se “introdujeron en el marxismo y en el necesario compromiso del artista con la sociedad en que vive” (Bordons: 2011b, p. 5).

Joan Brossa fue consolidando su compromiso poético y ético. Compromiso que abarca todas las formas de hacer poesía. Por lo que la “poesía visual”⁷³ también estará sellada por él.

Antes del año 1959, Joan Brossa se refiere a sus poemas, alejados de la manera tradicional de hacer poesía, como *poemas experimentales* (posteriormente los nombrará *habitables* y finalmente *visuales*)⁷⁴ en los cuales se perciben algunas técnicas utilizadas en la poesía discursiva o

⁷¹ Poco a poco, las diferencias de intereses aumentaron hasta separarlos. Si bien todos admitían la influencia del surrealismo y de Joan Miró; además de admirar a Dalí; cada uno tomó un camino diferente e individual. Cuixart y Tàpies mantuvieron con el régimen una relación de conveniencia. Finalmente Tàpies deja lo social para incursionar en el Informalismo, Cuixart trabaja en Lyon, Ponç marcha a Brasil, Tharrats se desvía a la música de jazz y Cirlot se hace más conservador (decía simpatizar con el nazismo y el catolicismo). En 1951 Brossa, en un poema-epístola dirigido a Tàpies, en París, da cuenta de la situación: “*Dau al Set* continua essent l’obscura revisteta / representativa només de les nostres minúcies./ En Ponç, en Puig i jo no volem respirar més / en aquest estretall i, davant les respostes / seques del director [Tharrats], hem deixat de col·laborar. Ja veuràs,/ ja veuràs els números que surten i els propers que sortiran./ Són ben plens de mort, els desventurats!” (Brossa: 1982a, p.317).

⁷² Joan Brossa es un poeta prolijo, su obra consta tanto de poesía hecha con base en el lenguaje verbal, domina las formas clásicas como el soneto y la Sextina, como poesía en la que intervienen otros códigos de comunicación, además es extensa su obra teatral e incursionó en la prosa. Debemos considerar su insistencia en llamar a toda su obra poesía y calificarse a sí mismo como poeta.

⁷³ Para Pilar Parcerisas, Joan Brossa “acuñó el término poesía visual para denotar el aspecto visual y comunicacional de la poesía concreta. Asimismo este término se incorporó de lleno al circuito de las exposiciones de Arte Conceptual y se mezcló en un plano de igualdad con la obra de otros artistas” (Parcerisas: 2007, p.212).

⁷⁴ Escribe Audí: “En effet, avant 1959 Brossa ne parle pas de poésie visuelle – une notion qui n’est qu’à ses balbutiements –, et la douzaine de poèmes utilisant la page comme support plastique de 1941 à fin 1959 sont appelés poèmes expérimentaux. Ce dernier adjectif décrit la nature propédeutique de ces premiers poèmes, dans lesquels Brossa essaye

literaria, como la creación de imágenes hipnagógicas (imágenes resultado de sueños inconscientes y del automatismo psíquico, de las cuales, aclara Brossa, también pueden ser visuales)⁷⁵, el calígrama, el collage o la inserción del discurso cotidiano, el discurso publicitario y el discurso político.

El crecimiento como poeta lo encuentra en la vida cotidiana, y en los diversos materiales que ésta le proporciona. Todo objeto se le presenta cargado de poesía, actúa como al monje zen⁷⁶ que indaga en la esencia de las cosas, en este caso una esencia poética, que lo conduce al conocimiento de la vida, en una constante ida y vuelta de las cosas a la vida y de la vida a las cosas, a través de la poesía, ligada a la metamorfosis incesante. Los objetos aparecen con diversos valores y nos remiten a otros, de los cuales nos hace contemplar su esencia y algo más.

El segundo poema objeto⁷⁷ realizado por Joan Brossa es “Poema experimental” (1950), que fue parte de la última exposición en la que los integrantes de Dau al Set expusieron juntos (en la Sala Caralt, 1951).

plusieurs techniques héritées des avant-gardes historiques – dont le calligramme dans la tradition d’Apollinaire ou de Junoy – et commence à forger le style « brossià ». L’arrivée d’une certaine maturité dans le champ de la poésie visuelle date donc de 1960: l’intérêt qu’il y porte est immédiatement transmis à l’œil de l’ami Joan Miró dans une lettre inédite de décembre 1959 accompagnée d’un poème visuel, dans laquelle Brossa utilise pour la première fois l’expression « poésie littéraire » pour qualifier son œuvre écrite et la distinguer de la poésie visuelle” (2011b, p.4).

⁷⁵ Explica Brossa: “Les imatges hipnagògiques són frases que sentim abans de dormir quan abandonem l’estat de vigília. També poden ser visuals. Freud les considerava una via que porta al subconscient” (en Permanyer: 1999, p. 68).

⁷⁶ Mucho he hablado de la influencia del zen en el arte y las poéticas de los años sesenta. Sin embargo he de decir que el zen no es una práctica común en el mundo occidental y por lo tanto es verdaderamente complicado lograr una actitud de atención constante en el momento presente y llegar, como los calígrafos, a ser uno con el pincel, la tinta y el papel en el momento dinámico estático en el que la mente se vacía y se llena. En ese sentido, la poesía vista como la vida misma es un compromiso semejante a crear haikus como un ejercicio espiritual (el camino del Haiku).

⁷⁷ El primero, cuenta Joan Brossa: “Va ser en aquella època, el 1943, quan vaig fer el primer poema objecte. Anava pel carrer i vaig veure en un cubell d’escombraries una mena d’escorça d’arbre. La forma em va cridar l’atenció. La vaig posar dreta i em va agradar encara més. Viví prop d’un fuster, i li veig demanar que m’hi poses un peu” (en Permanyer: 1999, p.76).



El poema está compuesto en yuxtaposición por un martillo y dos mitades de cartas de palo corazones y color rojo de la baraja francesa. En una primera lectura resaltan las sensaciones de calor y frío, dadas por los colores cálidos y por los materiales de los objetos elegidos. Predomina lo cálido sobre lo frío. El soporte y el mango de madera, la mitad de la carta *D Judith* y los corazones rojos transmiten calidez. Transmiten frialdad el fondo blanco de la mitad de la carta diez y la cabeza

Joan Brossa: "Poema experimental"
(1950).
(en Colección MACBA. Consorcio MACBA. Fondo Joan Brossa. Depósito Fundació Joan Brossa. 4744).

del martillo. A estas sensaciones se agrega el efecto de extrañeza, ¿Qué hace un martillo junto a una carta, no carta de la baraja francesa? Ante este reto, el lector bien puede alejarse, diciendo ah, qué bonito, o preguntándose si eso es un poema. Brossa dice respecto a esto:

Allò del martell va venir molt més tard, abans de l'exposició del Dau al Set a la Sala Caralt, el 1951: no simbolitza res. Primer havia triat un martell de tapisser, però vaig preferir un martell que el meu pare utilitzava quan feia de tramoista i que corria per casa, ell mateix, com que era gravador, havia burinat una "B" al mànec. La manipulació de la carta me la va inspirar una capsa de jocs que m'havien regalat per Reis, en la qual hi havia mitges cartes. La relació entre el martell i la carta no vol simbolitzar res, però certament té algun significat i m'agrada que me l'expliquin (en Permanyer: 1999, p. 77).

A pesar de que Brossa dice que el poema no simboliza nada, trataré de encontrarle sentido al analizar los elementos que lo componen. Del lado izquierdo, dominando el espacio por peso y volumen, se ubica un martillo en posición lateral, en escuadra. Del lado derecho, situada en ángulo con el martillo; una carta creada por fusión (*10 corazones rojo + D corazones rojo = D10 corazones rojo*), a partir de los cortes en diagonal, aprovechando el diseño de la baraja francesa, de la carta valor 10 y de la carta D. En esta última carta, aparte del corte, se observa una pequeña alteración

en el nombre de la protagonista, una *D* roja sobre la *th* y una pinta sobre *di*, letras del nombre de la dama: el personaje bíblico *Judith*. En el póker, para algún jugador *x*, las dos cartas en suerte, resultarían medianamente esperanzadoras: mismo color, misma pinta, valores altos. Pero esto no es el póker, sino una propuesta poética. Por evocación, la carta creada *D10* nos conduce a *Judith*, *10*, el relato de la hazaña de la israelita, ¿cuáles son las probabilidades de que el pueblo de la montaña venza al poderoso ejército de Nabucodonosor, proclamado por sí mismo dios? La cabeza de Holofernes cae, cortada por su propia espada en manos de Judith. Desciende la espada en diagonal, en un solo movimiento preciso y decidido. La carta vale lo que la dama. Otro jugador podrá haber sido beneficiado por la suerte, quizá con un par de ases, pero la probabilidad de ganar con la *Dama Judith* y el *Diez de Corazones*, aumenta por la determinación, la velocidad y la valentía de la dama que no dudó en engañar al oponente.

Por otra parte, las unidades de temperatura fría, la cabeza del martillo y el fondo blanco de la mitad superior izquierda de la carta *10D* atraen la mirada, sobre todo, el fondo blanco, porque no se integra, según el canon plástico, a la composición de color total. El martillo y la mitad de diez corazones sugieren el símbolo del comunismo: la hoz y el martillo, este último, por otra parte, es un símbolo de destrucción —el rayo—, pero también un símbolo de creación: “cuando golpea el cincel, el mazo es el método, la voluntad espiritual que acciona la facultad cognoscitiva, que talla ideas y conceptos y estimula el conocimiento distintivo” (Chevalier:1986, p. 693). Así, tenemos un poema en el que se han utilizado objetos que no parecían tener relación alguna, pero que el poeta ha manipulado para que jueguen a crear otras significaciones. La baraja francesa es hermosa por la calidad de sus dibujos y por su simetría especular, que permite observar siempre qué carta se tiene en las manos. Brossa aprovecha el diseño de las cartas para cortar por la diagonal, y asimismo aprovecha la *B* grabada por su padre en el mango del martillo para enaltecer la herencia familiar —que es también la fuerza creativa y la identidad cultural. *Judith* actúa por gratitud y preservación de la herencia de sus antepasados. El mango en posición vertical funciona como símbolo de una simiente sólida y cálida. La herencia de los antepasados y la fidelidad a su dios hacen de *Judith*, una heroína, capaz de engañar al enemigo para liberar a su pueblo. Ha jugado pues, con cartas marcadas, como el poeta.

La estrategia de aprovechar las cosas, los objetos cotidianos, es una herencia del surrealismo y del dadaísmo, a través del collage, y del pensamiento oriental, que ve lo cotidiano como una oportunidad de experimentar la vida a través de la atención plena en el presente. La elección

de objetos y su apropiación, por medio de la transformación artística, ésta no azarosa, direcciona el sentido. Una formulación crítica de la realidad, un reacomodo de los fragmentos en la imaginación, lugar en donde los objetos se encuentran debido al establecimiento de relaciones insospechadas.

4.1.3. Imaginación y alfabeto como principio y fin ordenadores

La creatividad poética es un espacio en donde el pensamiento navega a sus anchas, saltando límites, revelando y rebelándose en contra de la opresión y la política genocida y en contra del uso y desgaste de la lengua por las instituciones culturales. La imaginación es un lugar sin fronteras en donde las personas y las cosas se relacionan en situaciones alternas a las reales, pero que, lejos de la locura, dan cuenta de la realidad desde la crítica, instaurando las capacidades mentales como las hacedoras de la humanidad. En otras palabras, los valores y las cosas esenciales se rescatan del caos; se trata de un comportamiento budista que influyó en el minimalismo. Menos es más: “Cal que ens quedem només amb les coses essencials; saber ser essencial vol dir madurar [...] Jo he procurat de donar sempre el màxim amb el mínim de bagatge. [...] Resumir, simplificar per obtenir una més gran intensitat” (Brossa, en Coca: 1971, p. 56).

El anhelo de extraer lo esencial o de hacer ver las cosas, sin la obnubilación de los malabarismos políticos y culturales, se manifiesta en la presentación y utilización de los elementos básicos, entre los cuales por supuesto, se halla el lenguaje y su registro en un sistema gráfico, la escritura, cuya base son los trazos de cada una de las letras que conforman el alfabeto (en Occidente)⁷⁸. La escritura en gran medida comunica sin los titubeos de la lengua oral, debido a que el tiempo de su realización o de su contemplación propicia el pensamiento reflexivo. El poeta visual se remite al preámbulo continuamente, a los símbolos sagrados y míticos, los cuales conforman las bases de nuestras construcciones, de nuestros mundos. Señala, Brossa: “El poeta abandona el

⁷⁸ Sin embargo hay que tener presente la tradición cabalística en España y en particular en Cataluña, una tradición que hace del alfabeto el universo y en la mutación de las letras se encuentra el poder de alterar la realidad —código de comunicación con el mundo divino. Por otro lado la creencia que el alfabeto contiene el universo data de la antigüedad y pasa de una época a otra. Por ejemplo, Víctor Hugo señala: “Avez-vous remarqué combien l’Y est une lettre pittoresque qui a des significations sans nombre? —L’arbre est un Y; l’embranchement de deux routes est un Y; le confluent de deux rivières est un Y; un tête d’âne ou de boeuf est un Y; un verre sur son pied est un Y; un lys sur sa tige est un Y; un suppliant qui lève les bras au ciel est un Y.[...] La société humaine, le monde, l’homme tout entier est dans l’alphabet. La maçonnerie, l’astronomie, la philosophie, toutes les sciences ont là leur point de départ, imperceptible, mais réel; et cela doit être. L’alphabet est une source” (Victor Hugo, en Massin; 1993, p. 67). Y por supuesto, los poetas visuales recogen esta creencia.

mot [diu], però en canvi agafa la lletra. És cert que el llenguatge és insuficient, però és el nostre gran vehicle d'expressió. Dins les vint-i-sis lletres de l'alfabet està contingut tot el món com el coneixem (ja que tot ho coneixem per mots, tot l'univers). Dins aquestes lletres ha d'estar per força tota la poesia del món (citado por Terry, en Gimferrer: 2003, p.73).

Hacer hincapié en los trazos de los signos plantea el elogio a los sistemas constructores del mundo y sus cosas. Hacer ver es inducir la recuperación por el asombro de las capacidades mentales del ser humano. La creación es belleza y la belleza, pensamiento. Los códigos, conformados por determinado número de signos, se extienden hacia al infinito debido a las combinaciones posibles; sin embargo, existe el límite. Algo sin duda, mágico y sagrado, pero perteneciente a la capacidad humana de pensar: “¿No és un cap de bou girat de l' inrevés la A, punt de partida de tota expressió lingüística?” —escribe Brossa en *Poemes públics 1974-75*, reafirmando su poema visual “Cap de bou”.

Como Josep Maria Junoy y otros poetas, Brossa toma los signos de la lengua escrita para realizar parte de su obra. Cada uno de los signos del alfabeto conforma un sistema que preserva por más tiempo otro sistema, el lenguaje. Convención. Unidad cultural. La imaginación o la capacidad para crear sistemas y combinaciones resalta la interacción entre personas y cosas. La pregunta-poema de Brossa toma forma y respuesta en la obra “Cap de bou”. Dicha obra se constituye por la letra A al revés y el título. La letra se imprime en palo seco, mayúscula y en negrita. Los fustes tienen el mismo grosor, el cual aumenta sólo un milímetro al llegar a la base, la barra horizontal también es de la misma medida que los fustes. Estas características hacen que la mancha

tipográfica de la letra se extienda en el soporte y contraste con él, *plantándose* legible como el



Joan Brossa: “Cap de bou” (1969-1982).
(en Colección MACBA. Consorcio MACBA.
Fondo Joan Brossa. Depósito Fundació Joan
Brossa.
4988).

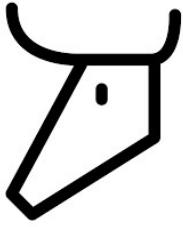
elemento más importante de la composición total. Ahora bien, si la letra A estuviera colocada como estamos acostumbrados a verla (A), nos causaría seguramente la sensación de algo bien cimentado y sólido: “Yo soy el alfa y el omega, el principio y el fin”. El triunfo de la razón, la humanidad en la A armónica, reflejo del cuerpo humano, a la vez reflejo del universo, pero Joan Brossa colocó la A al revés y la nombró “Cap de bou”. Bou, buey y toro. Por una parte: símbolo de sacrificio, sufrimiento, paciencia y trabajo (vid. Cirlot: 2013, p. 113) y por otra: fuerza agresiva, fecundación y creación (vid. Cirlot: 2013, pp. 431 y 432). De cualquier modo un símbolo de doble faz. Brossa

se remontó a los inicios del trazo, al período proto semítico, cuando el trazo se obtuvo de la síntesis de una cabeza de toro ¿Es la A, tal y como la conocemos ahora, una cabeza de toro al revés?, ¿o es la A en la obra “Cap de bou” la que está al revés? Por analogía: ¿El instinto se halla bajo la razón, o la razón bajo el instinto?, ¿el len-

guaje sirve a la locura y al caos tanto como a la razón y al orden? El hecho de que el signo buey-toro-a “corresponda con el número 2, lo relaciona con la polarización del principio en dualidad de lo masculino (Viraj, Yang) y femenino (Vach, Yin)” (Cirlot: p.432).

Por otra parte, no se puede descartar al toro como uno de los símbolos de España, el cual adquiere culturalmente significados ambiguos y complejos. Para unos representa lo *genuamente* español (lo que aprovechó la marca *Osborne* para colocar su toro por las regiones españolas)⁷⁹, mientras para otros (como la población rebelde ante el poder franquista) la vitalidad, el arrojo, el dolor y la soledad frente a la muerte. Mas la labor interpretativa no termina aquí. La A al revés de Brossa (como me lo ha hizo notar el Dr. Higashi en la revisión de esta tesis) lleva el título

⁷⁹ Como me lo ha hecho notar la Dra. Glòria Bordons, el toro publicitario de Osborne que se yergue en las carreteras españolas ha tenido un fuerte rechazo en Catalunya, debido a que representa el nacionalismo de la identidad de España, por ello grupos en pro de la independencia en Catalunya han derribado varias veces el único que había en esas tierras, pues lo ven como un símbolo de imposición cultural.



Proto-semítico
(Cabeza de uro)

de “Cabeza de un buey”; es decir, se trata de un toro castrado, cuyos significados plantean asuntos contrarios. Por un lado está el animal humillado, manso, subyugado, y por otro, el buey, atraído por algo o alguien, que de pronto abandona la inclinación habitual de su cabeza para mirar de frente. Esto es lo que me hace pensar en la A de cabeza como un toro en su potencialidad de acción (acabando de despertar). En este caso, el buey no es un animal resignado a su condición de sometimiento, inmovilizado por el yugo, imagen de la masa oprimida:

El Bou

Aquest poema és una muntanya,
els accidents de la carena formen
la figura d' un bou i per això
li he donar aquest nom.
(Brossa: 1989, pp. 124-125)

Brossa da giros inesperados, poniendo en entre dicho verdades institucionales, aboga por la toma de conciencia, y para ello emplea las técnicas de la publicidad. Para este artista, el predominio de la imagen en el siglo XX no fue obstáculo sino un elemento más para desarrollar su creatividad poética: “No tengo una visión unilateral del fenómeno poético, creo que la poesía tiene muchos canales para expresarse y más ahora que la sociedad de consumo da tanta importancia a la imagen y se expresan muchas cosas sin utilizar el lenguaje literario. Creo que el poeta debe aprovecharlo y dar un contenido ético a este código visual que se usa en sentido literario” (Brossa, en Parcerisas: 1999, p. 43). Así, la tipografía palo seco, utilizada por los publicistas en los carteles de formato grande, debido a la mancha que atrae la mirada del público, le sirve al poeta para plantear preguntas. Es de notar que la A de cabeza, manifiesta la A no de cabeza y el sentido de ambas converge motivando dudas y presenta la idea de los contrarios como suma de la totalidad. Lo visible trajo lo no visible. El silencio estalló en sentido:

Molt diré
callant en aquest poema.
Que el silenci s'emporti la paraula
a la profunditat.
(Brossa: 1989, pp. 270-271).

4.1.4. Imaginación, metáfora y azar

Cuando Guillaume Apollinaire escribe en el prólogo a *Les mamelles de Tirésias* “Au demeurant, le théâtre n’est pas plus la vie qu’il interprète que la roue n’est une jambe” (Apollinaire: 1996) señala el carácter metafórico del acontecer artístico. El ser humano quiere hablar del andar, entonces inventa la rueda, pero la rueda no es una pierna; sin embargo, pierna y rueda, el objeto inventado, dicen algo del andar, puesto que las dos cosas marchan sobre el camino. La construcción metafórica se presenta como una posibilidad para comprender y hacer comprender las cosas, las personas y los objetos inventados –incluyendo la poesía y el poema– que conforman el mundo, los mundos dinámicos en constante transformación.

El hecho artístico acontece como sentido múltiple, gracias al tejido de interrelaciones o interacciones que construyen la obra y por cuyos hilos se trasladan significados. El proceso es sensitivo en la medida que la obra despierta experiencias sensoriales, pero también es cognitivo en la medida que estimula el pensamiento lógico. Es debido a esta última característica que la metáfora y la analogía son mecanismos de transmisión de saberes en las ciencias, para las cuales las imágenes metafóricas permiten explicar sus teorías a un público no especializado. Por supuesto, como lo dice Apollinaire, el teatro no es la vida ni la rueda es una pierna, pero el teatro nos permite comprender la vida y la rueda nos facilita el andar⁸⁰.

⁸⁰ En divulgación de la ciencia el uso de la metáfora se ha vuelto imprescindible, aunque se reconoce los límites, sobre todo cuando el público al que se dirige la explicación no tiene el mínimo de conocimiento para comprender una teoría. Ejemplo de ello, el cual es una alegoría, lo da Görlitz (citado por Bucchi:1998, p. VI) quien cuenta que una señora le pide a Einstein le explique la Teoría de la relatividad en términos sencillos. Einstein le contesta con una anécdota:

“Iba una vez paseando en compañía de un amigo ciego, como hacía calor, quise beber un vaso de leche.

–¿Leche? –preguntó mi amigo. Entiendo qué es beber pero no qué es leche.

–Un líquido blanco.

–Entiendo líquido, pero no blanco.

–El blanco es el color del plumaje de los cisnes.

–Entiendo plumaje pero no cisne.

–Un ave de cuello corvo.

–Entiendo ave, pero no corvo.

Perdí la paciencia, tomé su brazo y lo estiré:

–Esto es recto.

Luego lo doblé:

–Esto es corvo.

–Gracias –contestó. Ahora sé que piensas de la leche”.

El problema de la comprensión también se manifiesta en la literatura, pues siempre se requiere la apropiación previa de conocimientos que permitan comprender.

La imposibilidad de hacer comprender la experiencia ajena en su totalidad no inválida el método metafórico, pues en el acontecer de la obra converge otra experiencia, la cual construye el sentido múltiple. El arte en general, la poesía discursiva y la poesía visual tienen un carácter metafórico o metamórfico (diría Brossa, "transformista"). Por tanto, se experimentan como acontecimientos sólo aprehensibles a través de los sentidos: "si la metáfora consiste en hablar de una cosa con términos de otra, ¿no es también metáfora el pensar, sentir o percibir una cosa con los términos de otra?" (Ricoeur: 2001, p.116).

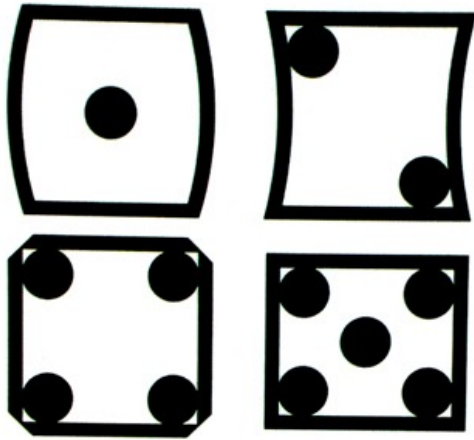
La construcción de sentido resulta de diversas operaciones del pensamiento, disparadas al presentarse una propuesta metafórica. La poesía se manifiesta entonces como experiencia de la imaginación, sensorial y cognitiva, por medio de la cual se transforman las relaciones entre las cosas y el individuo. De allí que para Joan Brossa la poesía sea una práctica en la cual investiga los modos para crear redes de interacción, considerando el dinamismo de un mundo en el cual las cosas y las personas, él mismo, se transforman continuamente. Al respecto, declara:

Considero la investigación como un viaje a lo desconocido, una zambullida en el espejo de la imaginación; por lo tanto no puedo asegurar adónde me llevarán mis experiencias actuales, ni qué pensaré yo mismo dentro de unos años. De momento continuaré forzando los medios habituales de percepción para descubrir nuevos espacios de sensibilidad. Acepto el pasado por el hecho de que me ha conducido al presente, y el futuro depende del presente. Comprendo muy bien al poeta Stephen Spender cuando dice que en la vida sólo existe "mi siempre" (en Cortés, J. y Picazo: 1990, p. 44).

La imaginación entendida como el espacio en donde se indaga y se crean redes de interacción, a través del establecimiento del orden de las imágenes mentales: "Me parece que es necesario volver a los orígenes y adentrarse en el universo de las imágenes. Y por imaginación entiendo, no la fantasía gratuita sino la metamorfosis de la realidad. La misma diferencia que hay, por ejemplo, entre Walt Disney y Joan Miró" (Brossa, en Simón: 1994, p. 361).

En la imaginación se gesta la metamorfosis artificial, la interacción ordenada de las imágenes poéticas, metáforas, que interpretan la realidad, percibida como flujo de transformación continuo, cuya respuesta es la poesía, metamorfosis de objetos y seres acaecida en un soporte, en la cual intervienen tanto el azar como la disposición volitiva.

Mucho se ha citado *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard*, de Mallarmé, como obra central en el advenimiento del azar en la práctica artística contemporánea, por lo que sólo resaltaré el último verso de esa obra: "Toute pensée émet un Coup de Dés". La tirada de dados, el golpe



Brossa

Joan Brossa: "Contra l'atzar" (1989)
 (en Colección MACBA. Consorcio MACBA.
 Fondo Joan Brossa. Depósito Fundació Joan
 Brossa 4522).

de suerte, el pensamiento que emite una tirada de dados, la pronunciación que cae en el vacío, manchando la hoja en blanco, de algún modo escapando de la voluntad del jugador, el que piensa. El verso sitúa entre el elogio y la desilusión. Si todo pensamiento emite un golpe de suerte o de dados; si todo pensamiento es pronunciado, entonces las acciones se sujetan a los procesos azarosos, entropía que niega y afirma la aleatoriedad. El azar traza y dispone, pasando encima de la voluntad. Sin embargo, existe el margen de excepción, abertura por la

que se cuele el ser pensante y altera el mecanismo. Brossa propone "Contra el azar": integrado por el blanco del papel, los dibujos de las caras en suerte de cuatro dados⁸¹ y el título. El dibujo causa extrañeza debido a que las caras no están representadas convencionalmente, como cuadrados perfectos, sino que se dibujan alterados, cóncavo, convexo, sin vértices y rectángulo. Además los puntos que se representan en los dados, al no guardar espacio entre el ángulo y ellos, dan la sensación de desbordamiento. He aquí algunas posibilidades de lectura basadas en el póker: 1. El tiro está hecho o la suerte está echada. 2. Se tiraron cinco o seis dados, de los cuales el jugador mantiene cuatro sobre la mesa: 1, 2, 4 y 5, y los otros dos en cubilete. 3. El jugador probará a la suerte, tirando una segunda vez, ya sea dos dados, en el caso de jugar con 6 o un dado, en el caso de jugar con cinco. En el primer caso, espera obtener 3 y en el segundo 3 y 6, en aras de completar escalera. 4. Como los dados están cargados, de suponerse por la alteración de la forma cuadrada de los dibujos de las caras y la colocación de los puntos *cargados* en los extremos de las formas, es casi certero que se obtengan dichos resultados. 5. El jugador no obtuvo la escalera desde el primer

⁸¹ Se entiende que es el dibujo de las caras de cuatro dados echados en suerte y no dos muñequitos, por ejemplo, por la convención de representación de dados y por el título, el cual cumple la función en este caso de aclarar que el dibujo está relacionado con el juego y no con otra cosa.

golpe de dados, quizá debido al margen de excepción de todo cálculo probabilístico y juego tramposo. 6. O bien el jugador, tahúr hábil, dispuso el escenario de tal manera que los números faltantes resultaran en una segunda tirada. 7. Hay otra posibilidad: la suerte está echada y la escalera se ha obtenido en cuatro dados: el uno convexo y el dos cóncavo suman al ensamblarse, el tres; el cuatro vértice cortado y el dos, vértice puntiagudo suman el 6; o cinco rectángulo y uno convexo sugieren una línea diagonal ascendente: el seis. De esta manera los dibujos de las cuatro caras de los dados implican las caras faltantes. La tarea de descubrirlas es del lector. (Aunque, por supuesto, existe la probabilidad de que el poema no signifique nada).

“Contra el azar” se manifiesta alegría del proceso de creación de un poema, el cual incluye el proceso de lectura. Se obtuvo la escalera modificando las formas, por ello se excluye el azar. La mano del poeta altera el resultado, la suerte no está echada porque siempre habrá una causa modificable. La suerte como probabilidad se anula por la acción de la argucia. Esta propuesta deja ver un Brossa consciente de la intervención de la razón más que de la improvisación en el acontecer artístico. El dadaísmo enaltece el azar, pero un poema está lejos de ser producto del azar, pues el azar en poesía es cosa de artificio, juego de manos, puesta en marcha del pensamiento. El poema se construye con objetos encontrados o con base en códigos culturales preestablecidos, pero es trabajo del poeta ordenarlos y alterarlos para la consecución de sus propios fines artísticos. Los conocimientos sobre el comportamiento de los jugadores, seres en interrelación con las cosas, influyen en la abolición de la *suerte*. Es importante observar, poner atención en los seres y las cosas, dice Brossa: “ Jo era afí al surrealisme com ho podien ser Poe o Blake. Per mi era una fase normal perquè, la poesia, l’entenia així, amb aquest desvetllament del món interior impel·lit per la força que em menava a expressar-lo i en llibertat total. En aquell moment jo era un ull que veia però que no mirava. i tot el procés ha estat de reeixir a saber mirar, reeixir en l’empresa de penetrar les coses” (en Coca: 1971, pp. 31 y 32).

“Contra el azar” deviene, arte poética, la cual, hemos visto, en Brossa se liga a una postura ética. El pensamiento, el golpe de dados, llevado al acontecimiento artístico produce una rebelión diferente a las rebeliones armadas, pues se trata de hacer una revolución con base en el conocimiento y la apropiación del mundo a través de la resignificación. De tal manera:

Para que sea eficaz, la imagen poética debe vincularse con la consciencia oscura (por darle algún nombre). Si no es así, se convierte en una peluca retórica aburrida. Pasa como con la erudición. Existe una erudición negativa que sirve para disimular una falta de fondo evidente. El mensaje, sea

como sea, debe salir del interior, no como un añadido. De la misma manera, la verdadera insurrección no es la que procede de los fusiles sino que es la que emana del interior del hombre (en Cortés y Picazo: 1990, p.44).

La propuesta poética de Brossa es una rebelión en contra del hombre automatizado. La apuesta es por la reflexión crítica; sin embargo, lúdica, generada al caer en la cuenta de la interacción entre las cosas y los seres. De allí la sorpresa, el extrañamiento. Lejos del sinsentido, explotado por algunos artistas conceptuales, se encuentra un reordenamiento en el sentido, cuya base son las operaciones del pensamiento: saber mirar para propiciar la resignificación, a través de la metamorfosis, cualidad de todo organismo, cualidad del ser no automatizado y por lo tanto, imaginativo. De allí que para Brossa: “ La pobreza más degradante es la falta de imaginación. El hombre está prisionero del límite de la forma. Pero la imaginación nos permite explorar lo desconocido y superar nuestras limitaciones; es una vía que conduce a los estratos más profundos de la voluntad. Y eso para bien o para mal” (en Pujolar: 1990, p. 4).

4.1.5. Prestidigitación y transformismo

Eliminado el *azar* queda la prestidigitación, acciones volitivas que desvían la mirada y hacen confluir en el engaño lúdico una nueva manera de ver. Para Brossa, la poesía es como un juego de manos, calculado y vivido; por lo que niega la idea antigua del poeta poseído por un numen⁸². No existen eventos sin causas, sino desconocimiento de las causas, a las cuales se les ha puesto el nombre de espíritus, dioses, demonios, magia; sin embargo, lo que llamamos magia, dirá Brossa, consiste en una serie de estrategias basadas en la observación del otro: “Yo veo que la magia es una serie de normas psicológicas, que por decirlo de algún modo, lo llaman, magia. La magia negra es puramente magia psicológica [...] Por definición se dice que la ciencia es causa y efecto, y la magia no, es efecto sin causa o causa sin efecto. Para romper un poco las leyes estas de la ciencia” (Brossa, en Canals: 1998).

⁸² La poesía constituye una de las formas típicas de la posesión y el delirio divinos, como expuso Platón en el *Fedro* y en el *Ión* [...] Su canto no es más que la expresión o interpretación del dictado divino, del dictado de la memoria (Gómez de Liaño: 1992b, p. 39).

Brossa piensa la poesía como acto de prestidigitación; un acto de pensamiento creativo en el cual el sentido se construye a través de la metamorfosis (transformismo)⁸³ de los objetos encontrados en la cotidianidad. Una suerte de trucos en los que la velocidad y la precisión son elementos necesarios, como en la magia: “Creo que la poesía y la magia son la misma cosa con dos palabras diferentes, un juego de manos que tiene algo de poema, algo de planteamiento, de desarrollo, de sorpresa, lo mismo que una obra de teatro, y después, sobre todo, está esto de lo desconocido, ¿no? Un juego de manos es una cosa que aparentemente transgrede la ley de la gravedad, las cosas cambian de lugar, los colores varían, esto es una cosa que el poema también experimenta a otro nivel” (Brossa, en Parcerisas: 1999, p.34).

Creo que se pretende propiciar la aprehensión de un modo de ver a través del desvío de la atención. Entonces parece que algo apareció de la nada o parece que algo se adivina. La sorpresa radica en la velocidad y precisión del movimiento y del ingenio para utilizar o transformar los pocos elementos tomados de la cotidianidad, además del aprovechamiento del discurso oral que se encarga de hacer invisible la causa para resaltar el efecto. Ser poeta es saber encontrar la poesía en el tránsito cotidiano: “Yo no soy artista, soy un poeta. Ahora bien, la gente piensa que los poetas sólo deben hacer versos. Tal como yo lo veo ahora. Los poetas que sólo hacen versos son los menos poéticos. Y sin embargo hay personas que han hecho de su vida un acto poético. Alguien que no recuerdo dijo ‘la poesía es como la electricidad, está en todas partes’. Lo que hay que saber es captarla. En todas partes hay poesía” (Brossa, en Creus: 1999, p. 76).

La poesía, en ese caso, aporta otras maneras de ver y sus recursos no se limitan al verso. Brossa lleva su experimentación a todos los tipos de poesía que cultiva; aprovecha los diversos códigos comunicativos que forman parte de la cotidianidad:

⁸³ La actitud de transformismo es por la influencia de Frègoli, actor italiano que se caracterizaba por interpretar diversos personajes, para lo cual requería velocidad al cambiarse de vestuario y de voz. Para Brossa era el ideal del poeta, así lo expresa en los poemarios dedicados al personaje, como el poema “Olympia 1900”, de *Poemes de París*, (1956): “Olympia 1900”: “Frègoli: Entrava en escena de frac i pantalons/ Ajustats fins al genoll, amb un clavell/ Blanc al trau, i recitava el pròleg/ De la farsa. Després reapareixia/ Transformat en marit inspector/ De policia i successivament/ En la muller, en un jove amant/ I en un vell, sord com una tàpia./ Tot això canviant en un batre d’ulls/ I cantant de baríton, de contralt/ De tenor o de baix. El públic/ Dubtava que fos un artista sol/ El que feia tots els papers./ A l’últim/ El reclamava en escena i cada vegada/ Entrava amb el frac de color different” (Brossa: 1970, p. 452). Frègoli inspiró también *Poema sobre Frègoli i el seu teatre y Petit Festival* (1965). De relevancia son sus piezas acción de los monólogos de transformación (1965), “casi pre-happening que reclaman constantemente la intervención del espectador”. (Bordons: 2011b, p. 9). Y un libro que también anticipa lo que hoy se conoce como libro de artista, éste hecho en colaboración con Tàpies: *Frègoli* de 1969, “donde se alternan documentos sobre la vida y la época de Frègoli que unos amigos habían traído de Italia con poemas visuales llenos de movimiento” (Bordons: 2011b, p.10).

—Una notícia sobre Franco i coses d'aquestes... —Una impersonalització, que fos una cosa impersonal. I això ho vaig portar bastant lluny, i d'aquí a la poesia visual gairebé només hi ha un pas: de posar un anunci a posar una lletra. Jo anava buscant tècniques que encara estan lligades al codi literari. Per exemple, en un poema descriure una cosa molt minuciosament, donant importància a les coses que, quan les mires, no les ves. Hi ha un canvi d'òptica. Això també és una cosa que fa molt d'efecte. És una manera de fer constar la realitat al lector. Després, per exemple, donar importància a l'acotació de la realitat. Aquesta experiència la vaig fer amb un carrer de París, "Rue Bonaparte", anotant els anuncis i els cartells de les botigues. Llegint tots aquests rètols de seguida ho associes a la Rue Bonaparte. Així es redueix el desgast que té la literatura. El lirisme és molt bonic, però ve un moment que es desgasta amb aquest barroquisme d'imatges i la utilització del llenguatge. Canviar de perspectiva: fer una literatura molt mínima i molt suggerent (Brossa, en Audí: 2011a, p. 126).

Brossa pone atención en las noticias y en los mensajes publicitarios. La utilización de estos fragmentos de cotidianidad pasa por el transformismo. Si la publicidad se apropia de los recursos que ha identificado durante largo tiempo a la poesía, como el verso, con la intención de mover a las masas, ¿por qué la poesía no ha de apropiarse de los recursos propios de la publicidad para favorecer una vivencia artística? —parece preguntarse.

En "Volkswagner" Brossa aprovecha el logo de la Volkswagen, un dibujo gráfico que cumple con los propósitos de distinción, legibilidad y de fuerte impacto en la memoria de la colectividad. Una marca que representa a su objeto como algo firme y sólido pero que, por lo redondo del



Joan Brossa: "Volkswagner"(1988).
(en Colección MACBA.
Consortio MACBA.
Fondo Joan Brossa. Depósito Fundación Joan Brossa. 4606).

diseño tipográfico, puede, en algún momento, rodar⁸⁴. Brossa transforma la marca comercial en el elogio de Wagner (carretero) para el pueblo. Los escarabajos circulaban por diferentes terrenos en todo el mundo, adquiriendo múltiples funciones dependiendo de quien los usara. El arte, como los escarabajos, debía circular. Sólo dos movimientos y la transformación se realizó. El logo de la empresa automovilística pasó a elogiar a un artista y a su propuesta de arte total (la utopía contenida en sus ensayos y llevada a escena sobre todo en *El anillo del Nibelungo*)⁸⁵. *Wagen* pasa a *Wagner*, y este último, por metonimia, designa al arte como la expresión de la conciencia del pueblo. El poder representado por el dinero (*El oro del Rhin*) hace perder lo *esencial*, el sentido espiritual de la vida. La sociedad burguesa se desarrolla con base en nuevas formas de esclavitud. Wagner aspira a que el arte despierte la conciencia colectiva y se aleje del sistema de mercado. El teatro de entretenimiento deja las luces encendidas, las obras de Wagner requieren que se apague

⁸⁴ El logo inicial de la Volkswagen (automóvil del pueblo) consistía en una V y una W como el de hoy en día, pero llevaba unas aspas a los lados, como una esvástica nazi, pues la marca tiene un origen nazi. Nace por el empeño de Hitler en que cada alemán tuviera un coche barato y práctico. El logo ha ido cambiando en el tiempo, de acuerdo a las políticas de mercado de la empresa.

⁸⁵ Adrián Salbuchi sugiere el contenido anticapitalista de esta obra. Dice: "la izquierda la toma como una crítica al capitalismo, tanto es así que existe una versión marxista de *El anillo del Nibelungo*" (cf. Salbuchi y Juan Pablo Rey: 2006, 2')

la luz con el fin de que el espectador se sumerja en la experiencia artística. Wagner revoluciona así el arte. Dice Adrián Salbuchi:

Es importante reconocer en la obra de Wagner algo que va mucho más allá de lo estético, más allá de un relato, [...] y que estamos entrando directamente en las fuerzas más profundas del alma humana que probablemente se insertan en lo que es la comprensión, la interpretación, que uno hace del mundo desde el punto de vista no sólo del país en el cual nació, su entorno cultural, sino lo que es la propia herencia del propio ser (cf. Salbuchi y Juan Pablo Rey: 2006, 7').

La propuesta de Wagner plantea una propuesta de revolución artística que tiene como fin modificar a las masas para convertirlas en comunidad. La toma de consciencia se opone al arte como mercancía. Brossa toma la marca que representó en un principio el sueño de modernidad y dominio de Hitler y luego a un producto de la cultura de masas, para transformarla en un elogio al compositor alemán, de quien decía:

La contradicció

[...]

Richard Wagner no és solament un geni, és un profeta; els grans músics no van ser sinó precursors. Aquest art meravellós i superior resulta incompreensible i les teranyines s'hi projectaran al damunt ben aviat.

[...]

(Brossa: 1980, p.44)

Wagner en logo se yergue como un dirigente del pueblo. La *V* sobre la *W*, parecen dibujar, por otra parte, la figura de un hombre o mujer decapitados (los trazos del logo semejan runas, muy utilizadas por los nazis, quienes tenían su lado esotérico). La rebelión puede llevar a la muerte, pero en todo caso una muerte digna, por la cual, simbólicamente se elimina el yo. De esta manera, Wagner en el logo brossaniano equivaldría a un arquetipo universal (el cual, como tal, se reconoce cuando se le ve). Dice Salbuchi:

Se identifica en Wagner a una suerte de precursor de lo que sería el despertar no solamente de un ideario político sino de la feliz fusión o convergencia, debía decir, de la música, el texto y el trasfondo filosófico. Podemos casi decir que despertó una suerte de arquetipo no sólo en el pueblo alemán, sino en toda una civilización, como la europea, porque la influencia wagneriana, como la influencia de la corriente nacional socialista alemana, no se circunscribió solamente a Alemania, sino abarcó a toda Europa, a Francia, Inglaterra, España, Italia, y ha llegado también a nuestras latitudes; podríamos decir, a mi juicio, que la música de Wagner despierta ciertos arquetipos (Salbuchi y Juan Pablo Rey: 2006, 4'-5').

La marca que en un inicio representó el sueño de poder de Hitler pasó a designar, en el poema de Brossa, la utopía de arte total. Y, aún más, se da un giro a la propaganda nazi que utilizaba el nombre de Wagner y su obra. ¿Por qué no usar la propaganda de un automóvil, que representaba la modernidad, la industrialización y la competitividad, para elogiar a Wagner? Wagner es, ante todo, creador. Tarea del poeta es percatarse de las posibilidades poéticas de los objetos que nos rodean. Escribe Brossa:

Mis objetos buscan la analogía y la metáfora visual. Ya que, si las palabras son las cosas, con el lenguaje de las cosas también se pueden hacer metáforas. Precisamente la metáfora permite viajar en el espacio y el tiempo por analogías sensibles. eso no impide que en literatura se contrapongan otras formas de poetizar, por ejemplo, cambiando la jerarquía de las cosas, o haciendo uso de un lenguaje prosaico o de administración para relacionarse con la propia experiencia. Mi poesía visual está hecha de unas correspondencias que dan como resultado la sorpresa de la imagen o del objeto (Cortés y Picazo: 1990, p. 45).

Para Brossa, como para otros poetas y lingüistas, los recursos retóricos no pertenecen sólo al campo de la literatura, sino se extienden como amplios son el mundo y las posibilidades de creación. El resultado es que los objetos comienzan a expresarse. Por ello, la poesía visual se puede clasificar igual que la poesía tradicional o literaria en épica, de tendencia política, amorosa, etc.

La mirada del lector, sobre los objetos y su mundo, gira hacia situaciones de las cuales no se habría percatado de no haber sido por la transformación hecha por el poeta: “La actitud performativa en Brossa consistiría en la capacidad transformadora de la mirada del espectador, que con una percepción adecuada descubre un mundo entendido como escritura, un mundo lleno de palabras, constituyendo la acción una suerte de lectura de las cosas” (Alcina, en Gimferrer: 2003, p. 169).

4.1.6. Reflexión sobre la escritura, la poesía y el arte

Es importante detenernos en la reflexión que hace Brossa sobre la escritura y el arte, porque al centro de su obra se halla el elogio a la escritura y a los signos que la hicieron posible, el alfabeto. La escritura vista como sistema cultural, como principio organizador a partir del cual el mundo y sus cosas se aprehenden y comprenden. Este principio rige también la comprensión del hacer artístico: “Los más de 10 milenios requeridos para la formación de la escritura, nos muestran la lentitud y complejidad de los procesos lingüísticos, sean estos auditivos, alfabéticos o gráficos, sin los cuales no existirían las artes” (Acha: 1999, p. 24).

Si se reflexiona sobre la evolución de la escritura como un proceso de codificación y se compara con la evolución y comportamiento de los códigos utilizados en el arte y con el código del arte mismo, encontraremos algunos puntos en común. Tales como, el código se conforma por un mínimo de signos, resultados de la abstracción (imágenes visuales: trazos y dibujos aníacos) que, al interactuar, posibilitan numerosas combinatorias. De este modo funcionan como constructores de mundos: “se concretan en realidades socioculturales establecidas y operan [por ello] como fenómenos culturales” (Acha: 1999, p. 39). Para Brossa, los 26 signos del alfabeto catalán contienen el mundo y su poesía. Basta entonces con encontrarla o armarla en sus combinatorias, guiándose por el mismo principio de economía: “Si podemos expresarnos con dos palabras, por qué hacerlo con cuatro [...] Hay que hilar muy fino en el oficio, hacer que una sola palabra sea un mundo” (en Coca: 1971, pp. 56 y 147).

La abstracción obtenida en cada uno de los signos que conforman el código de la escritura nos aleja de la mimesis, entendida como grado alto de iconicidad, por la cual se reconoce un objeto. Al contrario nos remite a un sistema cultural que debe ser aprendido. Justo como todos los demás códigos culturales, de los que hace uso la literatura y el arte. Así pues, en su poesía visual, Brossa utiliza diversos códigos para elogiar la escritura. El poeta toma la imagen como un recurso dotado de las mismas posibilidades comunicativas que el código lingüístico y hace uso de ella contraviendo la utilización mercantilista en publicidad: “La poesía visual es hija de nuestro tiempo en que las artes visuales están muy desarrolladas por el cine, anuncios, señalizaciones... la poesía visual nace de aquí, sería un instrumento de la sociedad de consumo en manos del artista. No tiene que ver con la poca ética de la sociedad de consumo. Es más, ésta genera un lenguaje que puede utilizar el poeta de forma ética” (Brossa, en Parcerisas: 1999, pp. 38-39).

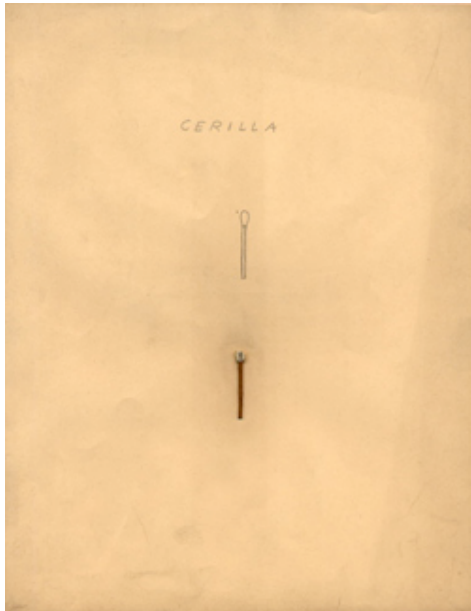
Sin embargo, el predominio de la imagen en la cultura contemporánea no anula el aprendizaje de los códigos que hacen posible su comprensión. Aunado a ello tomemos en cuenta la desviación del código en el arte y la obra como una propuesta interpretativa de la realidad. Cuando el artista dibuja, toma una fotografía, recontextualiza un anuncio publicitario, traza una letra, traslada un objeto, etc. interpreta y manipula el código dentro de los límites que éste establece⁸⁶. De esta

⁸⁶ El artista y el poeta manipulan los códigos y a veces los niegan o los transgreden. Sin embargo: “La libertad creadora del artista resulta más relativa de lo que se cree y la mayor parte de las soluciones ‘expresivas’ pueden ser consideradas como un producto de transacciones complicadas entre los miembros de un cuerpo social, que indican matrices combinatorias convenidas, aptas para producir variaciones individuales e inesperadas de un código reconocido” (Eco, 2005, p.151).

manera, el objeto interpretado es una posibilidad diferente al objeto de origen, el cual puede contener un alto grado de iconicidad, pero nunca es el objeto mismo. Los objetos no son los signos, los signos son imágenes de los objetos, por más hiperrealistas que estos se representen, no son los objetos, aunque puedan connotarlos como unidades culturales. He aquí la diferencia entre los signos y los objetos.

En “Cerilla”⁸⁷, Brossa colocó verticalmente, a mitad de una página blanca, tres signos, de arriba hacia abajo: la palabra cerilla, el dibujo convencional de una cerilla y el objeto cerilla. Los tres, objetos artificiales. El último objeto, la cerilla, ha sido sacado del entorno usual, la cocina, la caja, y trasladado a una página en blanco, en el cual se colocó verticalmente, cabeza arriba. Sobre de ella, el dibujo, sobre de él, la palabra. Dibujo y palabra, abstracciones del objeto que representan, ambas mensajes lingüísticos. El objeto parece frotarse contra la hoja y encenderse en dibujo y extenderse en llama en la palabra. ¿En qué momento dejan de representar a un objeto cotidiano y la obra que conforman nos traslada hacia otra posibilidad de sentido? El arte utili

⁸⁷ De este poema nos dice Audí: Ce poème signale la possibilité pour la présentation, la représentation et la référence, d’une coexistence sur une même surface. La poésie n’est plus indirecte, biaisée, différente de la manipulation quotidienne : elle signale la nécessité du passage incessant entre ces divers ordres, et la vacuité de la défense d’une notion du poétique comme fondamentalement distinct ou éloigné de l’acte le plus simple de la parole (Audí: 2011b, p.10)



CERILLA



za los códigos convencionales para, a partir de ellos, construir otra realidad, cuya base es algo diverso. En cuyo caso, se exagera a través de la composición artística las posibilidades de interpretación, en gran medida por las características propias de los códigos: “Ninguna mimesis escapa a la fantasía o invención humana. Imitar también es fantasear. Además de hacer patente que el dibujo es indispensable para muchas actividades humanas, tanto profesionales como cotidianas o espontáneas, la capacidad congénita de dibujar y el dibujar de cualquier persona común nos revelarán múltiples objetivos legítimamente humanos en status nascendi. Por consi-

guiente, consi-

deramos el dibujo una actividad inherente al ser hu-

mano, igual que el habla” (Acha: 1999, p. 117).

Joan Brossa: “Cerilla” (1960).
(en Colección MACBA. Centro de Estudios y Documentación. Fondo Joan Brossa. Depósito Fundació Joan Brossa. A.JBR.00302.004).

Joan Brossa: “Cerilla” (1960).
(en Fundació Joan Brossa).

Ciertamente, la apropiación previa del código *dibujo* me permite reconocer a una cerilla en el trazo colocado arriba del objeto cerilla. Pero la redundancia del mensaje, dada por la presencia

de los otros dos signos, más el espacio inusual en el que se ha colocado la cerilla me provoca extrañeza. ¿Por qué la repetición? La apropiación que debo tener ahora del código artístico me conduce al secreto. Quizá por ello el arte mantiene su función mágica y ritual. El extrañamiento⁸⁸ es la manifestación del desvío de los códigos, el cual dirige el sentido hacia otras direcciones, la cerilla se vuelve palabra, signo, y la palabra pensamiento. La línea vertical conformada por objeto y signo, culmina en pensamiento, idea. Lo inteligible nos ha conducido a lo ininteligible, artístico, “constituido por la técnica o infraestructura lingüística, la que en manos del artista que dibuja va imprimiéndoles a las figuras y al tema un querer decir distinto de lo que dicen. Poner atención en lo que se quiere decir y no en lo que se dice, constituye la principal regla de juego del arte y de todo bien estético” (Acha: 1999, p. 40).

Ahora bien, el paso de cerilla a idea ha sido posible por las convenciones culturales que señalan la idea como luz, chispazo; opuesto a ignorancia-ceguera. Y en verdad, acepto que la generación de una idea es comparable a hacer fuego, un adelanto tecnológico al que estamos acostumbrados y sin el cual no podríamos ya vivir. El nacimiento de una idea tiene algo de alegría sorpresiva, como el llenado de una página en blanco por los signos de la escritura o por signos de otra índole. De cualquier manera, pensamiento registrado, poema, idea: signos que escriben el mundo y que están para ser leídos:

Taula

(No em refereixo al nom
sinó a allò que designa).

Taula

(No em refereixo a allò
que designa, sinó al nom).
(Brossa: 1980, p. 72).

⁸⁸ (Acha: 1991, p.41) plantea estudiar el dibujo según tres planos comunicativos: el semántico, el sintáctico y el pragmático. De los cuales el dibujo de la cerilla corresponde en su nivel semántico al objeto cerilla, en su nivel sintáctico a una de las posibles representaciones del objeto en relación con las otras representaciones y con el objeto, en el nivel pragmático, como extrañamiento.

4.2. *El retorno al pasado a través del símbolo. Construcción de una ciudad alterna en Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn, de Juan Eduardo Cirlot*

Aunque me arrancaran el cuerpo con tenazas de acero y me arrancaran el alma con palancas de diamante, algo mío seguirá gritando: *todavía*.

Y cuando el planeta ya no exista (y el único gesto sensato de los humanos haya sido aniquilado) se oirá: TO-DAVÍA.

Y es porque otro mundo habrá nacido. Bronwyn estará en Barcelona.

Juan Eduardo Cirlot

Como Brossa, Juan Eduardo Cirlot (Barcelona, 9-04-1916 - 11-05-1973), no se conforma con las normas culturales dictadas en la España franquista; estudia las técnicas de innovación basadas en las vanguardias históricas, en especial del surrealismo, al cual se adhiere en el inicio de su labor poética. Como crítico de arte, fue el primero en poner atención a propuestas artísticas y poéticas experimentales: “España era un reducto del conservadurismo, del academicismo, de toda una serie de tradiciones dentro del mundo del arte muy arraigadas en el realismo y cuando surge el informalismo necesita un interprete” (Lourdes Cirlot, en Gil: 2005). Como parte de Dau el set, se dio a la tarea de analizar las obras de los integrantes. De esta manera fue

“dels primers a escriure sobre els pintors de Dau al Set i a la revista féu diverses contribucions en aquest camp” (Bordons: 2011a, p. 53). Esa producción le valió la admiración de Brossa: “Yo admiraba a Cirlot como crítico. ‘En un momento en que Franco había depurado el arte de vanguardia con los mismos prejuicios de Hitler, que lo consideraba un arte judaico y decadente, Cirlot era el único que hablaba de arte contemporáneo y tenía un nivel comparable por ejemplo a Sebastià Gasch” (Brossa en Bordons:2011b, p. 53).

Sin embargo esa admiración no se extendía a su poesía: “Lo admiraba como crítico de arte. En cuanto a su poesía decía: Así como respeto su crítica de arte, su poesía no tanto. Hacía versos como churros y cortaba por donde necesitaba: uno o dos metros. Todo era igual. Es evidente, pues, que no tengo afinidades con él” (Brossa, en Bordons: 2011a, p. 57).

Si bien Cirlot es reconocido como crítico, no como poeta; por consiguiente, habremos de valorar su obra, que, además se presenta hermética y por qué no decirlo, misteriosa, pues al interés por las propuestas de vanguardia y postvanguardia se añade el interés por la época medieval y su

simbología. La vuelta al pasado surge de una necesidad íntima (espiritual) y se proyecta en un futuro utópico. La innovación artística y poética convive con la tradición medieval a través de los símbolos, estos ligados a una postura mística, una búsqueda por vivir lo sagrado: “Dos caminos distintos —dirá Cirlot en una entrevista concedida a Jaime De Parra— se abrieron para mí, entre 1954 y 1958: simbología y arte medieval. Ambos, en parte surgieron por necesidad interior, en especial el primero, y en parte por nuevos contactos, amistades y trabajos. El problema del significado de mis imágenes poéticas (y sueños) siempre me había preocupado” (2001, p. 285).

Preocupado por el significado de los sueños, toma la propuesta surrealista, el camino del inconsciente y la escritura automática. Su viaje poético tiene por columna vertebral el símbolo⁸⁹. Desde el anhelo de experiencia con lo sagrado ahonda en la simbología de religiones antiguas, en la heráldica del medioevo y en el sonido ritual. De ese modo niega su presente. Según de Parra: “niega este tiempo y se decide por los símbolos, por la cábala, por el arte abstracto, por la mística, por el informalismo” (De Parra, en Bonet: 1997-1998). Su viaje es al pasado remoto, una forma de olvido, cuya principal pretensión es, escribe Marc Augé, “recuperar un pasado perdido, olvidando el presente y el pasado inmediato con el que tiende a confundirse- para restablecer una continuidad con el pasado más antiguo, eliminar el pretérito ‘compuesto’ en beneficio de un pretérito ‘simple’” (1998, p. 66). Sin embargo, un pretérito (viaje de iniciación órfica) que posibilita la recuperación del futuro⁹⁰ —agrega Augé: “Lo que entonces se borra o se olvida, es el instante en que surge una nueva conciencia del tiempo, es simultáneamente aquel ser que el iniciado ya no es y aquel otro que aún no es, el mismo y el otro en él. El futuro que se ha de recuperar no tiene aún forma, o más exactamente es la forma incoativa del presente” (1998, p. 67 y 68). Cirlot piensa la poesía como una oportunidad para construir el mundo o una faz posible de ese mundo, una realidad poética alterna. Declara a Jaime De Parra: “la poesía no es una oportunidad para reformar

⁸⁹ El estudio del símbolo fue de suma importancia para Juan Eduardo Cirlot, de allí que el encuentro con el etnólogo y musicólogo alemán Marius Schneider desembocará en una amistad entrañable y en la publicación de *El ojo en la mitología. Su simbolismo* (1954) y el *Diccionario de símbolos tradicionales* (1958); además de la influencia en la construcción de su obra poética.

⁹⁰ La cábala hebrea sugiere que el pasado y el futuro pueden ser transformados, la meditación con las letras no se rigen por las normas del tiempo. Así pues: “el simbolismo pretende enseñarnos algo más sutil y es que el hombre puede intervenir directamente sobre los climas fisiológicos, cambiar el orden cósmico de las cosas, tanto en su microcosmos como en el macrocosmos, gracias a las tenues vías de la consciencia que los símbolos intentan revelarle. Las letras del alfabeto hebreo son fuerzas perfectas para llevarlo a cabo” (Lahy: 2011, p. 22).

el mundo, sino para sustituirlo por otro, que va más allá de la realidad material, es decir que persigue una finalidad trascendente (en De Parra: 2001, p. 270). De esta suerte el poeta debe “ser fiel a su propia voz y entregarse y sufrir en aras de su propio incendio” (en De Parra: 2001, p. 270).

Por un lado, Cirlot bebe en la tradición de la composición métrica y rimada y por otra en el experimentalismo de la poesía visual y fónica. Indaga en la forma, en el lenguaje y en el sonido; no teme romper con la sintaxis tradicional ni fragmentar los vocablos ni experimentar en el espacio con el fin de concretar la experiencia espiritual íntima. El poema se convierte así en el lugar no lugar, el espacio sagrado de búsqueda y encuentro con la divinidad o con la parte divina del ser, en el cual las contradicciones se diluyen al interactuar. Juan Eduardo Cirlot propone su propio sistema de composición surrealista, basado en el símbolo:

La coexistencia del surrealismo y simbología no es en absoluto como en principio podría aparecer, debido a que el primero es un ismo vanguardista y lo segundo arraiga en las culturas tradicionales. La contradicción se borra si se piensa que el estudio de los símbolos, que es uno de los modos de recuperación simbólico en el mundo moderno puede derivar justamente en actitudes como la surrealista. El surrealismo pudo ser uno de los modos de ofrecer actualidad histórica a la simbología, de modo que la vivencia simbólica no tuviera que caer en nostalgias imposibles y regresivas (Cirlot, citado por Berenguer Martín: 2007, p.70).

El retorno al pasado, el viaje poético de Cirlot, se aleja, como en el caso de Brossa, de la nostalgia fascista por el pasado mítico de una España gloriosa, obstáculo para seguir hacia el futuro, pues, escribe Augé, “el fascista⁹¹ está desprovisto de memoria. No aprende nada. Lo que equivale también a decir que no olvida nada, que vive en el presente perpetuo de sus obsesiones. Muchos antiguos comunistas han evocado el pasado de su ilusión. ¿Hemos oído alguna vez la voz de los otros?” (Augé: 1998, p. 62 y 63).

Con el retorno al pasado a través de la innovación experimental simbólica, Cirlot se propone la trascendencia. El diálogo con los símbolos que conforman su universo poético y ese mismo universo como símbolo se lleva a cabo en el cuerpo del poema, continente y contenido, tal y como

⁹¹ Una cosa paradójica, pues Cirlot solía hacer declaraciones como: “Yo soy el último fascista de Europa” o “Desengáñese, Miguel, que yo soy un nazi” y, aunque muchos, entre ellos Tàpies, sugieren que estas declaraciones las hacía sólo por juego (cf. Gil: 2005), lo cierto es que perteneció a la Falange Española. “Cirlot (vin- gut un any després a instàncies de Thar- rats) no en volia ni sentir parlar, perquè era un catòlico-espanyolista convençut” (Brossa, en Bordons: 2011a, p. 48). Esta actitud de Juan Eduardo Cirlot le molestaba a Brossa: Juan Eduardo Cirlot [...] Sempre parlava en castellà. era feixista i duia l’esvàstica al trauc de l’americana. Un dia em va confessar: “He visto un cuadro que me gusta mucho: tiene el color de los tanques”. Va escriure una oda a Hitler. Era tibet, anava a missa cada diumenge i l’havia vist amb el missal i els rosaris a la mà [...] No faltava als Desfiles de la Victòria. La seva presència a Dau al Set em molestava per aquests motius (Brossa en Permanyer: 1999, pp. 95 y 96). Sin embargo, en algunas ocasiones colaboraron juntos (Ver Bordons: 2011a, pp. 56 y 57)

en la experiencia mística ocurre con el alma y dios. Por consiguiente, crea un universo poético conformado por símbolos que escapan de los límites del lenguaje oral⁹². Crea un lenguaje otro con símbolos imagen, símbolos sonidos, con ritmo, con reminiscencias, ecos y múltiples transformaciones de la unidad, donde lo uno y lo múltiple se confunden, se originan y se matan mutuamente, pero siempre son vivencia espiritual:

Ante lo inexpresable adoptó la postura de los místicos de todas las épocas: remover el lenguaje para sacarlo de su insuficiencia. [...] Juan Eduardo Cirlot justifica así su poesía experimental y su poesía generativa, en general, en tanto que es una “búsqueda” de lo sagrado, de lo contrario le parecería una nimiedad. Y esa “quête”, como él la llama, tiene su base en una concepción mística de los sonidos, que es también en su caso “una mística del lenguaje”. Eso es lo que lo distingue del resto, y en cierta forma lo que le “descontextualiza” (De Parra en Victoria Cirlot et al: 2000, p. 8).

Es el poema espacio sagrado, donde se desarrolla el rito de transformación o permutación, por el cual se construye una dimensión metafísica. La erudición del poeta respecto a los sistemas de interpretación cabalísticos, su interés por los rituales antiguos, su deseo de regreso al pasado medieval y su posición en la época y en el país que le tocó como destino se vuelcan en la poesía, una actividad que se construye como liberación desde el interior: “Soy el intelectual puro: el espectador [en la] posición ‘burguesa’ ante la vida [...] esta actitud puedo mantenerla, ya desde hace años, por la existencia de la poesía, esto es, porque gracias a entregarme en momentos, en horas, en días a lo auténtico interior, me es dado resistir la alineación que entraña la vida ‘normal’, incluso vivida sincera e intensamente como tal” (Cirlot: 2001, p. 598).

El poema es así experiencia íntima y libertaria, ante un entorno hostil y represor. El poeta resolvió la tristeza de lo externo, volcándose dentro suyo y liberando la experiencia íntima al estructurarla como continente y contenido en un poema.

Aunque lo que he escrito abarca toda su producción poética, me refiero en específico al ciclo de Bronwyn. Más allá del enamoramiento platónico por una hermosa actriz, está la experiencia simbólica, la capacidad del ser humano para construirse un mundo interno libre cuando el externo es hostil. Al respecto dice Miguel Porter i Moix, refiriéndose a Juan Eduardo: “Ni desde un punto

⁹² Lahy: 2011, pp.25-27, señala, citando a Chevalier que el símbolo es un lenguaje universal, dada su condición de “virtualmente accesible a todos los seres humanos, sin pasar por la mediación de lenguas habladas o escritas y porque emana de toda la psique humana”. Además de ello, agrega que “un símbolo físico, por su forma, color y relieve, emite microvibraciones susceptibles de modificar progresivamente su entorno. Esto se hace aún más evidente cuando se trata de un sonido o un gesto, que pueden, de manera instantánea, transformar un contexto”. Asimismo “la función de resonancia de un símbolo es más activa cuando mejor se acople a la atmósfera espiritual de una persona, sociedad, época o circunstancia [...] Está sumergido en un entorno social, incluso si emerge de una consciencia individual. Su capacidad evocadora y liberadora variará según el efecto de resonancia que resulte de esta relación entre lo social y lo individual”.

de vista económico, ni desde un punto de vista ideológico, estaba hecho para vivir en un mundo estadizo como el que había. Él, que tenía ideas de unión universal, y... de los límites del bien y el mal y todas esas cosas, se encontraba en el reino del arbitrario más barato de la gente que no era capaz ni de imaginar otro mundo” (en Gil: 2005).

4.2.1. La permutación en el ciclo de Bronwyn (otro mundo).

El Señor de la Guerra, de Franklin Schaffner (1965)⁹³, inspiró una obra poética a la cual Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) le dedicaría cinco años. El nombre de la protagonista, Bronwyn, emerge, como el personaje en la escena, para disolver, permutarse y permanecer en un ciclo de poemas. Juan Eduardo Cirlot, entre la tradición y la vanguardia, descubrió en el personaje de la porquera celta, Bronwyn, a su Daena y a partir de ese momento comenzó la construcción de un espacio sagrado, un continente en donde se desarrolla un ritual cíclico vida-muerte-renacimiento: el ciclo de Bronwyn, en el cual la tradición y la vanguardia se reconcilian con un único fin, expresar la experiencia, conformar la forma. Un mundo interno, el ser en intimidad con su Daena, la vivencia mística concretizada en la poesía. Cirlot construyó un recinto sagrado: el poema fonovisual, en el cual convergen las fuerzas positivas y negativas⁹⁴, creando su propia combinatoria, auspiciada por el poeta *hechizado* por su Daena, el hombre que tiene que construir un lugar sagrado (otro mundo) por estar inmerso en la estrechez del franquismo. Al igual que el poeta, la ciudad real, Barcelona, también se convierte en un símbolo sometido al tiempo, al ciclo de la vida, muerte y resurrección. Por ello, Barcelona cuenta con su Daena y se somete al destino. La ciudad, como el poeta, deberá disolverse para renacer de entre las cenizas, paradójicamente, en el pasado:

¿Bronwyn?, ¿Barcelona? [...] respecto a Barcelona tengo mis dudas. A veces su transparencia se dilata y estalla. A veces es una sola calle con ropa sucia colgando, y a veces es un

⁹³ En 1966, Juan Eduardo Cirlot acude a ver esta película, ambientada en el siglo XI, y queda hondamente impresionado ante la imagen de la actriz Rosemary Forsyth, Bronwyn, emergiendo de las aguas pantanosas. Posteriormente, en 1967, dos versiones de *Hamlet* lo inquietan, la de Kózintsev y Shapiro y la de Laurence Olivier. Comienza a relacionar las películas. Hamlet rechaza a Ofelia y ésta se sumerge en el agua. Bronwyn emerge y es causa indirecta de la muerte del señor Chrysgon de la Cruz (Charlton Heston). Cirlot cree que Bronwyn es Ofelia: “Al ver a Ofelia entre dos aguas muerta en el film ruso recordé de pronto el resurgir de Bronwyn de ‘esas mismas aguas y con las mismas flores’” (Cirlot: 2001, p. 12). Bronwyn se vuelve una imagen mutable de la divinidad: Eva, Daena, Diana, Shekina, Bhowani, Kali. Bronwyn es “la que renace de las aguas”. El principio femenino disolvente que destruye para permitir el origen.

⁹⁴ Estos términos deben entenderse como el Yin y el Yang, el símbolo de la distribución dualista del principio activo, masculino, claro, positivo (yang) y el pasivo, femenino, oscuro, negativo (yin). Escribe Cirlot: 2013, p. 470, que “encierran el germen de su opuesto, comunicación de los contrarios para engendrar movimiento constante, una metamorfosis y una continuidad a través de posiciones antípodas”.

sonido agudísimo a la orilla de un mar macizo, como de hierro [...] Barcelona, la ciudad del humo y de la inquisición.

He ardido en tantas hogueras... Tal vez por eso pienso que vivo ya en el siglo XI (Cirlot: 2001, p. 553).

El ciclo de Bronwyn está conformado por dieciséis libros de poemas, más poemas sueltos, artículos, dibujos y esquemas. La etapa comenzada en 1967 sólo la interrumpió la enfermedad. En el ciclo, Cirlot se volcó a sí mismo, a pesar de las trabas reales en una España opresora y poco interesada en las experiencias poéticas espirituales y, por si fuera poco, experimentales. La obra parecía interminable porque se engendraba a sí misma; cada vez la experiencia se hacía más profunda y el poeta escribía más y más versos:

[En el ciclo de Bronwyn] vierto toda la irrespiración de mi alma que choca con lo mejor de lo real disonantemente (no por maldad de ello, por lejanía del yo que se enfrenta, por ‘alteridad’ pura, por ‘otredad’ absoluta). Qué error si alguien pensara, sabiendo que así pienso, que creo un privilegio ser así. Pero estas cosas no pueden pensarse como alternativa, pues tampoco me lamentaría jamás de ser como soy, de *serme en lo que me soy como me soy*” (Cirlot: 2001, pp. 20-21).

Del reconocimiento de Bronwyn como Ofelia-Venus, “la que renace de las aguas” surgen otras asociaciones o reconocimientos. El rostro de la imagen femenina se transforma en Daena, la personificación del alma inserta también en la dualidad, en Shekina, el aspecto femenino del ser supremo, receptáculo de sí mismo, Sofía, Luna, Kali Bhowani, transformación, renovación, renacimiento. Así, la imagen se conforma como un prisma de un mismo rostro múltiple. Pero ocurre algo extraordinario, la imagen también es sonido. Dice Victoria Cirlot: “En el interior del poeta hay algo más poderoso que la imagen. Es el sonido. Bronwyn se anuncia [yo diría se enuncia] como sonido: ‘ella es el sonido dorado’” (en Juan Eduardo Cirlot: 2001, p.34). De esa manera, el diálogo se pronuncia al mismo tiempo que se construye en el espacio. Cirlot busca entablar el diálogo con Bronwyn en su propio idioma. Crea un método combinando las letras del nombre del principio femenino, en el cual el sonido se inserta en el espacio también como imagen, columnas, rocas, lagos, montañas, etc., logogramas simbólicos y sonoros. Poemas fonovisuales en los que imagen y sonido crean una atmósfera ritual:

Entonces pensé que podía, que debía hablar a Bronwyn en su propio idioma. Pero ¿cuál era el idioma de Bronwyn? Imaginarlo me pareció la más atrayente de las ideas: el resultado fue su construcción por “variaciones fónicas” mediante las cinco letras diferentes que integran el nombre de la doncella céltica: *b r n w y*. El trasfondo de intento, evidentemente, aludía al simbolismo fonético (se ha reconocido el valor afirmativo y creador de las vocales *a* y *o*, el sentido disolutivo de la *u* y de la *i*; en la cábala se analiza el significado de las consonantes; de otro lado, es casi universal la valoración de las letras *m* y *n* en el contexto de las aguas; *m* como aguas creadoras y fecundantes del Océano primordial, *n* como disolución y apertura a cuanto todavía no existe). En este idioma bronwyniano, la *y* suena como *i*, y la *w* tiene dos sonidos, el de *v* y el de *u*, según se hallé entre vocales o consonantes: *nwn=nun*, *ww=vu*,

por ejemplo. El resultado es un rito verbal [...] la voluntad del poema es desvelar un metasentido a través de las resonancias que los fonemas determinen en el lector (Cirlot: 2001, p. 542).

Cirlot emplea el método anterior en los libros *Bronwyn, n*, *Bronwyn, n²*, *Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn* y *Nueve variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn* del ciclo de Brownyn; sin embargo es una técnica proveniente de la música⁹⁵ que ya había aplicado de manera inconsciente en la escritura de *Homenaje a Bécquer* (1951) y *El palacio de Plata* (1955). Cuando descubrió esta técnica decidió llamarle “permutación”: “la aplicación inconsciente de la música llamada serial o dodecafónica a la poesía” (Cirlot: 2001, p. 22), influido por Arnold Schönberg y más tarde, por Scriabin.

A la manera de composición dodecafónica, composición musical sin base tonal, en la que todas las notas tienen igual importancia, Cirlot agregó el procedimiento de Abraham Abulafia, el letrismo cabalístico (las letras tienen un significado místico y se combinan entre sí para establecer contacto con la divinidad).

La permutación consiste en el establecimiento de un modelo: un poema, un verso, una palabra, etc., sobre el cual se van generando variantes visuales y tonales. La intersección de estos planos produce algo semejante a lo que producen las composiciones de Scriabin. Es decir, en el sistema de composición musical dodecafónico no hay una jerarquía tonal ni un acorde dominante, sino series generadas de una serie modelo en el cual las notas están en la misma jerarquía y ninguna se repite, pero al generarse las series de una, pareciera repeticiones de lo mismo, aunque en otros niveles sonoros. Por esta razón, la música de Scriabin, sobre todo en las últimas sonatas o en los poemas sinfónicos (“Prometeo” y “Poema del éxtasis”) “parece tan meditativa: lo que oímos es un girar armónico-melódico en sí mismo, la música apenas se mueve y resalta en ella un aspecto estático que la asemeja más a una contemplación religiosa que a una audición sintética” (Manjón y Schmitt: 2006, p.11).

⁹⁵ Cirlot estudió música con el maestro Ardévol, pero la Guerra Civil interrumpió sus estudios. Combatió primero en el bando republicano y luego hizo servicio militar con los *nacionales* en Zaragoza. Sin embargo compuso e interpretó su propia música --*Preludio* para cinco instrumentos, *Himno* para piano, *Concertino* para cuarteto de cuerda--, actividad que abandonó al principio de los cincuenta para dedicarse a la crítica de arte y a la poesía. Sobre la permutación declara: “Por azar, que luego relacioné, en 1955, descubrí algo que considero de ‘propiedad particular’, en cuanto hallazgo: la permutación. En realidad fue la aplicación inconsciente de los principios de la música llamada serial o dodecafónica a la poesía (tengo formación musical profunda), y el procedimiento se relaciona también con una de las técnicas del cabalismo llamada Tseruf, que consiste en variar y extraer de la permutación de letras el sentido de ellas” (en Casanova: 1996, p. 234).

Cirlot busca despertar con sus variaciones fonovisuales, el efecto logrado por Scriabin. El método es semejante; sin embargo, la poesía escrita alude al sonido, pero no es sonido. Es decir, que aparece como reminiscencia en la lectura en silencio, pues lo que predomina más es la letra como imagen, pero aún así se manifiesta sonido y en este caso, sonido sagrado, gracias a recursos como la repetición, la sinestesia, la onomatopeya y el símbolo. La letra se convierte entonces en sonido y éste en imagen de los múltiples rostros de la Daena, imagen continente y contenido del ser que la contiene y es contenido. Así, agregan Manjón y Schmitt: “la utilización de estructuras paralelísticas y repetitivas en general que, dejando ahora de lado otras implicaciones como la tradición literaria o mística, no sólo remiten a un centro (de significado) sino que reproducen (formalmente) el centro del poema, parecen ser una traslación a la poesía de las técnicas musicales basadas en acordes centrales de los que derivan, por variaciones, acordes secundarios” (2006, p.12).

4.2.2. Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn.

El nombre de Bronwyn funciona como el símbolo del yang-yin, pues al dividirlo simétricamente por medio de una línea vertical, se obtiene una parte negativa y una positiva, aunque ambas son imagen del principio femenino. Juan Eduardo Cirlot explica el origen celta del nombre de Bronwyn (vid. Cirlot: 2001, p. 631 y 2013, pp. 212, 279-283, 412-418). Al descomponerlo en sílabas podría significar: *Bron*= cuervo, *seno*, altura y *Wen*= blanco, por lo que el significado etimológico sería: *blanco seno, altura blanca, cuervo blanco*. Sin embargo este origen no es suficiente para Cirlot, quien le asigna significados a cada grafía (cf. Cirlot: 2001, p. 631:

B=continente: cuerpo, casa, forma, materia.

R=rapto, impulso, acción, movimiento [poder creador, onomatopeya de trueno].

O= noción afirmativa, opuesta a las vocales cerradas con noción negativa [apertura].

N=aguas disolutivas de la nada.

W=sonido negativo y disolutivo.

Y=sonido negativo y disolutivo [por su forma, el hombre elevando los brazos en oración].

N=sonido negativo y disolutivo.

Al seguir una lectura tradicional del nombre, de izquierda (inconsciencia, pasado) a derecha (consciencia, futuro), el trayecto va de lo positivo a lo negativo, comienzo de lo positivo. El

individuo se sitúa en una línea horizontal, vuelto al oeste, preparado para morir; sin embargo no es el final, sino un futuro en el pasado: el origen. Por consiguiente, Bronwyn es la visión sonora de la Daena, la muerte. Escribe Cirlot al respecto: “Cuando uno ve su propia alma [...] personificada en una bella desconocida, en una Melusina, ha llegado su final. Es la hora de su muerte. Dicho en términos de mística mazdeana: la hora del encuentro con su Daena” (2001, p. 605). Este encuentro señala el reinicio. El futuro cierto. El amanecer en el pasado. Bronwyn, agrega el poeta, “es la que Wagner llamó *mensajera del más allá*, [...] Pero acaso es lo contrario: el llamamiento de la alteridad absoluta, la voz del vacío, la luz, el misterio de una cabellera [...] Bronwyn es la doncella que conquistó a Azael, en el libro de Henoch. Esto es, la mujer por la que el ángel se hizo hombre” (Cirlot: 2001, p. 598).

B
R
O
N
W
Y
N
B
R
C
N
W
Y
N
B
R
O
N
W
Y
N
B
R
C
N
W
Y
N

Las variaciones fonovisuales funcionan como un universo sintético, imagen de la interac-

ción del dualismo. Fuerzas positivas y negativas, dinámicas y estáticas, del pasado y del futuro anulándose, transformándose en el opuesto. La disolución se hace presente como la actividad propiciatoria e iniciática. El ritual se observa y se pronuncia en tres etapas interconectadas: origen-disolución-renacimiento. Hay señales que conducen de la exterioridad a la interioridad y viceversa. En principio, el viaje interno del poeta se concreta en, primero, las ocho variaciones y, después en las nueve. El ocho, símbolo de la regeneración, equilibrio de las fuerzas antagónicas, movimiento espiral del infinito; el nueve, símbolo de la verdad, multiplicación de sí mismo, imposible no recordar a la Beatriz de Dante. En cierta medida, el poeta traza su viaje por el inframundo, a través de la pronunciación y la visión del nombre sagrado, que varía y es él mismo. Cirlot funda un universo fónico visual, cuyo centro, Bronwyn, es también todo lo demás, incluido el vacío. La pronunciación del nombre nos incluye en la visión de la Daena, una aventura íntima espiritual que se devela modelo de otras aventuras. Múltiples microcosmos, reflejos de macrocosmos, fractales conteniendo el mundo que los contiene. De tal manera que lo pequeño es también lo enorme, a pesar de las diferencias visuales o fónicas. Los lugares, los nombres, disuelven y develan los lugares y los nombres de quienes se han movido sin moverse. La divinidad habitando y hospedando. La letra, al ser pronunciada, configura el lugar en el cual es pronunciada. Esta manera de construcción resulta redundante, circular; gira la misma imagen metamorfoseada o permutada. El poema fonovisual implica concebir la unidad portadora de sentido, ya sea la letra, el fono o la imagen, como constructora de sí misma. El logograma, que a veces conforma, reafirma esta idea. En este caso, las unidades portadoras de sentido son símbolos que configuran un modelo a su imagen y semejanza, por decirlo de algún modo, un hacer semejante al mandala. Por eso la fórmula compositiva es la repetición: $1+1+1+1=1$, predominan las relaciones geométricas-simbólicas, de disposición espacial simétrica, de clarooscuro: espacio negativo interactuando con la grafía; de tamaño: letra mayúscula y minúsculas, básicamente. Y en cuanto a la percepción, en el poema fonovisual se percibe una construcción arquitectónica; esto en parte debido a la formación de logogramas, pero también al predominio de un orden espacial geométrico. Se cumple la ley de prägnanz o buena forma⁹⁶: se presencia un modelo ordenado; la ley de proximidad: las grafías guardan estrecha relación; ley de similitud: las grafías construyen arquitecturas; la ley de cierre:

⁹⁶ Esta ley incluye a otras leyes, ya que el cerebro elige formas cerradas, continuas, simétricas (ley del cierre; ley de la continuidad) y con buen contraste (figura- fondo).

dibujamos o pronunciamos en nuestra mente el espacio vacío o negativo; la ley de simetría y la ley de contraste.

“Primera variación”

BRONWYN (BRONUIN)

BRN	BRN
OUI	OWY

NYWNORB (NIUNORB)

(en Cirlot: 2001, p. 556).

A primera vista, sobresale la construcción geométrica, simétrica y arquitectónica, pues el nombre sagrado funciona como ladrillos, base horizontal, columnas, techo, dintel. La escritura en mayúsculas y tendiente a lo geométrico reafirma contundente el símbolo de roca. Se cumple la ley de prägnanz. Estamos frente a la presencia de un orden; ante un esquema que nos hace percibir un rectángulo, una forma arquitectónica simétrica (por la ley de similitud y la ley de simetría). La ley de cierre nos hace completar el poema: la entrada es la apertura al misterio. El espacio vacío irradia, lo sagrado se traslada a ese espacio vacío, al silencio, enmarcado por los sonidos BRONUIN, BRN, OUI, OVI, NIUNORB y los silencios entre ellos. Los paréntesis indicando la pronunciación funcionan como una fórmula mágica ritual, la apertura depende de la perfecta pronunciación de la visión. El nombre se fragmenta en las columnas, el impulso positivo, BRN BRN, metamorfosea a negativo en OUI OVI, el nombre se disuelve y renace en sentido inverso. El rectángulo sufre por ello la alteración. La inversión del nombre direcciona hacia el origen. La sólida roca rectangular se ha transformado en un dinámico círculo: ouroboros. De este modo el poema simboliza la apertura, la entrada al castillo, la iniciación en la roca, etc., y la apertura real del poema lírico o canto ritual.

“Segunda variación”

BRO	N	WYN
BR		YN
B		N
ON		YN
O		Y
	B	
	R	
	O	
	B R O N W Y N	
	W	
	Y	
	N	

(en Cirlot: 2001, p. 557).

Se presentan dos planos simbólicos (por la la ley de prägnanz, la la ley de similitud y la ley de simetría), la tierra: la cruz, símbolo del sufrimiento o del esfuerzo para alcanzar un nivel espiritual alto –en ese sentido, la cruz significa también puente o escalera– y el cielo: arco de medio punto. La cruz está conformada por el nombre sagrado en la horizontal, dirección izquierda derecha y en la vertical, dirección arriba abajo. El centro es el sonido N, las aguas disolutivas. Este mismo sonido señala el cenit y el nadir. El arco conformado por el nombre fragmentado simétricamente por el número de grafías: dos bloques 3, 2, 1 y dos bloques 2, 1, funciona, por la ley de cierre, como señal para la visión de un triángulo, forma geométrica que simboliza el fuego, el impulso ascendente de todo hacia la unidad superior, imagen del origen o punto irradiante (Cirlot: 2013, p. 452). Con él parece reaccionar la cruz, un *homo quadratus* atraído hacia el centro irradiante, reafirmado y coronado por la pronunciación BRO N VIN, tres veces, si se lee en el sentido del arco. Las fuerzas positivas y negativas pronunciadas en la fragmentación del nombre,

desprenden y atraen al *homo quadratus*, compuesto de la intersección del nombre divino. Se reitera una vez más la transición de uno a otro estadio.

“Tercera variación”



(en Cirlot: 2001, p. 558).

La línea horizontal conformada por la grafía N funciona como elemento de estabilidad y punto radiante. La repetición continua produce dos efectos; el primero, de movimiento, el cual pasa a simbolizar por ello las aguas disolutivas; el segundo, de estabilidad, como la división del plano superior y el plano inferior o, en términos cabalísticos, el mundo de arriba y el mundo de abajo. Lo anterior se reafirma por la ubicación de los grupos de grafías en el espacio y por el uso de mayúsculas y minúsculas. La línea divisoria es una unidad que porta simetría en relación a los bloques WYN UIN/UIN WYN. Uno se refleja en el otro. La ley de proximidad nos hace percibirlos como parte de la línea N, como fuerzas que irradian del interior de la línea al exterior, es decir, como fuerzas disolutivas que influirán tanto en el plano inferior como en el superior. El plano inferior se conforma como un paisaje accidentado escalar; del abismo (triángulo invertido de n) a la montaña (triángulo de w); unidos por la línea vertical conformada por las y (la vertical revela el

irracionalismo espiritual —dice Cirlot: 2013, p. 231). El plano superior se ubica arriba izquierda como dos líneas horizontales, cuya pronunciación aguda crea tensión: vi-vi-vi-vi; ui-ui-ui-ui o viceversa, si se parte de la línea N. La idea de disolución se repite en todos los planos, como ecos de la línea N. En el plano inferior, la representación de la escalera por la que se puede descender o ascender implica la disolución, el único camino posible del ser consciente, simbolizado por las cuatro Y (por la forma, un ser humano con los brazos abiertos hacia arriba) en el espacio inferior derecho. La fuerza de la línea N atrae hacia sí todo el poema, el microcosmos, y todo el universo, el macrocosmos.

“Cuarta variación”

IR IR IR

NNNNNNNN

BR.....

ON BRON

(en Cirlot: 2001, p. 559).

Lo que sobresale en este poema es el sonido, los espacios en blanco y el uso de margen interno de la página. El primer verso simbólicamente representa el impulso, se compone de tres veces el sonido IR, una posible alusión al verbo en infinitivo que implica movimiento y que gramaticalmente se refiere a un sustantivo. En cuanto al tres, el número de veces que se repite IR, dice Lao-tsé “El uno engendra el dos; el dos engendra el tres; el tres engendra todas las cosas” (en Cirlot: 2013, p. 437). Podríamos decir que IR es un impulso proveniente del principio creador que propicia en el vacío (el espacio equivalente a la pronunciación de las tres IR) una línea horizontal interrumpida, conformada por ocho enes y el espacio que las separa una de la otra. En este caso el número es importante simbólicamente porque el ocho simboliza el infinito y la regeneración. Con este significado, las fuerzas convergen en la N, por un lado el sentido negativo de las aguas disolventes y por otro, el sentido positivo del número. Paradójicamente, la grafía, como imagen, pierde su estatismo debido a los significados simbólicos y al sonido al que se alude. Luego el espacio vacío, mayor que la pronunciación, se interrumpe con la BR y los puntos suspensivos. Estos fonos

aluden por un lado al verbo ver y por otro, como sonido implosivo bilabial sonoro y vibrante, funcionan como onomatopeyas de borbotón, por ejemplo. Este grupo fónico asimismo nos conduce al nombre sagrado por la ley de cierre, que nos impele a llenar los puntos suspensivos con sonidos. Finalmente en los grupos fónicos que cierran el poema predomina la cualidad positiva, yang, pero incluye la N disolvente, de manera semejante a como el símbolo yang incluye dentro de sí el símbolo yin. El dinamismo del símbolo parece ser lo único permanente en medio de silencio.

“Quinta variación”

YN BRON
 YN RON
 YN ON
 YN WON
 YN WRON
 YN NORB
 YN NROW
 YN ORBN
 YN OWNR
 YN

YN ROB NYW NYR NYN OR NWW NY NWR NYN NYR

YN BRON
 YN RON
 YN ON
 YN WON
 YN WRON
 YN NORB
 YN NROW
 YN ORBN
 YN OWNR
 YN

YNYRRYNYRRYNYN
 (en Ciriot: 2001, p. 560)

La sonoridad y el ritmo de este poema se rige por la anáfora YN, sonido que se repite en todas las líneas del poema, formando además del ritmo una línea vertical, columna soporte de la letanía o mantra. Como símbolo, la anáfora se podría interpretar como el hombre en oración, Y, que tiende hacia la disolución, N. Por otra parte, la línea horizontal interrumpida, puesto que está conformada por grupos fónicos de tres o dos fonos (la ley de cierre y la ley de proximidad nos hacen concebirlos como pertenecientes a lo mismo), separa en bloques (estelas) equivalentes, la letanía o mantra. Una estela podría ser el eco de la otra en un plano o mundo paralelo, pero como sucede con el eco, la repetición no se reproduce exactamente igual, pues la línea horizontal que divide los bloques es más larga e incluye el sonido o, la apertura. La línea horizontal soporte se conforma por los fonos Y, N y R de manera alternada, repetida y continua. El poeta establece un juego dinámico

basado en la estabilidad de la horizontal sosteniendo la vertical, colocada en la izquierda, el inconsciente y el pasado. El ser se involucra en un ritual de impulso y disolución.

“Sexta variación” (Cirlot: 2001, p. 561)

Este poema está conformado por la secuenciación del nombre de Bronwyn, en diagonal, dirección arriba izquierda-origen, abajo derecha-resultado (aunque bien podría seguirse la dirección contraria). El trazo que cruza la hoja semeja la acción de una espada o la de un rayo. De cualquier manera se produce una hendidura o una cicatriz. El sujeto es objeto, acción y consecuencia. Quien ejecuta es “la que hace ver y luz que es vista” (Corbin, citado por Díaz Sancho: 2007, p. 59). Como espada, el poema señala al guerrero, aquel que se apropia de su destino. La espada es de los hombres. Dice Juan Pablo Rey: “El oro es de los dioses, la copa es de las ondinas, el basto, de los gigantes y finalmente, la espada de los hombres [...] La espada como eje del espíritu puede llevar con su doble filo hacia el origen [y representa] la postura correcta para relacionarse con lo invisible, confrontarse con lo invisible con las armas en la mano, con una postura activa (en Salbuchi y Juan Pablo Rey: 2006, 36’). Como rayo, el poema simboliza la luz que hiere y transforma al disolver lo que no es sagrado, constituye así una revelación. El resplandor interrumpe el devenir introduciéndose en las tinieblas (relación de claroscuro o contraste). La palabra divina, el nombre sagrado de la dama, *hiere* el blanco del papel. Si el hombre es tocado por el rayo, la hendidura simboliza la acción del mundo superior en el mundo inferior, pero si la espada toma el espacio, da cuenta de la intervención de lo humano en lo divino. El ser hace frente a la divinidad, pero no sale ileso, el rayo purifica al destruir. La experiencia de la herida acciona la búsqueda de la trascendencia. Reafirmando la idea de que la disolución es necesaria para el renacimiento espiritual.⁹⁷

⁹⁷Semejante es el gozo estético. Cirlot es “hendido por el rayo”, la visión de la escena en la cual Bronwyn emerge de las aguas por orden del señor feudal. El suceso filmico irrumpe en la vida del poeta haciéndolo escribir poemas sobre el tema hasta poco antes de su muerte. Hay otras formas de ser “hendido”. Una es la que cuenta Victoria Cirlot, hija del poeta (vid. Díaz Sancho: 2007, p. 114). Ella narra que su padre viajó a la ciudad medieval de Carcasona en Francia, buscando señales, por ello rodeó tres veces la muralla de la ciudad buscando alguna fórmula que le permitiera entrar, por decirlo de algún modo, al pasado sagrado, pero no vio ni escuchó ninguna señal. Pero se hirió la mano, quedándole cicatriz. Este suceso más tarde desencadenaría el sueño de una mujer con la cara llena de cicatrices y luego, la escritura de *la doncella de las cicatrices*. La figura de la hendidura plasma este proceso en el cual lo invisible se hace visible y viceversa. La herida abre lo interno, que se descubre en el exterior. Queda la marca, el recordatorio del azar, el destino y la providencia, así como la conciencia de que los opuestos se anulan al transformarse el uno en el otro.

“Séptima variación”

R R R R

RYW WYR NYR NYN

W W W W

_____ N N
 N N
 N

YR

YR

YR

YR

BBBB

NNNN

YR

YR

YR

YR

W

(en Cirlot: 2001, p. 556).

Este monolito sonoro (conformado por consonantes sonoras, vibrantes y semivocales), se construye con base en el número cuatro, número también común en los poemas anteriores, pues se le asignan significados ligados a lo terrenal, a la organización del espacio terrestre, a los puntos cardinales básicos y a la cruz: sacrificio-escalera. Sin embargo, es importante resaltar aquí la variación fónica con base en cuatro, porque el nexos con el tetragrámaton, YHVH o JHWH, es inevitable. La vocal O no aparece en ninguna combinación, quedando sonidos consonánticos o semi-consonánticos, remitiéndonos a la pronunciación secreta del nombre de dios y a las variaciones misteriosas que el secreto desencadena. El rapto místico ocurre por la pronunciación de cuatro veces R, W, YR, B, N, YR. Se da un juego fónico entre YR y B N YR (ir ven-ir), combinaciones

organizadas en el *mundo inferior*, separado del *superior* por una línea horizonte, direccionada hacia un árbol conformado por aguas disolutivas: seis N, que bien podrían referirse a los seis puntos cardinales, incluyendo el cenit y el nadir. En cuanto al bloque superior, se conforma por las series RRRR, RYW WYR NYR NYN, WWWW en línea horizontal; esto manifiesta un contraste entre arriba y abajo, pues el mundo inferior, se construye en la vertical. La W solitaria funciona como soporte, quizá la unidad destructora, imagen o avatar de todas las pronunciaciones, negativas o positivas o combinadas en tríadas. El poema semeja un ritual de iniciación, el individuo, situado en el horizonte, impulsado por el mundo superior, llamado a la acción, realizando la acción, despersonalizado por la unidad disolutiva.

“Octava variación”

NYNY NYBRONWYN
 NYNW NIBRONWYN

NO NO NO NO NO NO NO NO NO NO
 NI NI NI NI NI NI NI NI NI NI

YRYNY
 YNRY
 YNWY

WYNYWY BRONWYN
 BRYNYBRY BRONWYN
 YRBRYNYN BRONWYN

NYO
 NY YO
 NO YO

YRWYN YRWYN YRWYN YRWYN YRWYN

RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
 BRONWYN

(*Octava variación*, Cirilot: 2001, p. 556).

La última variación concluye contundente la idea o la experiencia mística que ha regido las variaciones previas: “En la muerte se renace intacto y puro”: IRINI, INRI, INVI. El destino consiste en renacer después de sumergirse en las aguas disolutivas de la muerte. Esta variación se

5.1. La revitalización de las vanguardias (años sesenta)

El afán de experimentación de los vanguardistas de principios del siglo XX se revitalizó en España a partir de la década de los sesenta. En parte debido a una imperante necesidad de libertad y a una política cultural menos restrictiva, pues el régimen, obligado por la crisis económica y la presión social, permitió poco a poco libertad de pensamiento (adoptó la creencia de que las nuevas propuestas artísticas carecían de matiz político o que dada la *extravagancia* de las obras se ponían fuera de la comprensión y aceptación de la mayoría) más no de acción⁹⁸. Y en parte debido al desgaste de la poesía desarraigada, tremendista y de compromiso social⁹⁹, opuesta al Garcilismo, la corriente de la España nacionalista.

La experimentación poética aislada durante las décadas anteriores, Joan Brossa, Juan Eduardo Cirlot, Carlos Edmundo de Ory, Guilem Viladot, etc. tomó una forma organizada con la conformación de grupos como Problemática 63 y Zaj. El primero fue fundado a finales de 1962 en Madrid, en la sede de Juventudes Musicales, a cargo de los músicos Tomás Marco, Ricardo Bellés y Manuel Aadrade, quienes interesados en la ciencia, la literatura y el arte en general, concibieron un propósito de trabajo interdisciplinario, propio de las vanguardias históricas. De esta manera Problemática 63 se dispuso a ofrecer una “visión conjunta de las artes y las ciencias” así como a “informar sobre la evolución y los problemas del arte” (Sarmiento: 1990, p.11). Un propósito de integración y difusión de las distintas disciplinas artísticas, cuyo eje sería la poesía.

⁹⁸ Después de la Guerra Civil el régimen creó departamentos para censurar las publicaciones, además controló el precio del papel, elevado cuatro veces más en España que en América. Esta situación comenzó a cambiar en los cincuenta: “As long as publications confined their comments to literary life, they ran little risk of censorship, particularly under Ruiz-Giménez in the early 1950s. On the other hand, censorship did not cease. The “Servicio de Lectorado” as it was called in 1952, became part of the newly formed Dirección General de Información under Gabriel Arias Salgado (Wright: 1986, p.27). Ruiz-Giménez más tarde fundaría *Cuadernos para el diálogo*: “This publication, begun in 1963, was deliberately political and remained in the forefront of cultural liberation. The policy of *convivencia*, supported by Ruiz-Giménez, seemed confirmed by pope John XXIII’s encyclical of freedom, ‘Pacem in Terris’. Directed to all men of good will, the encyclical eased tension in Spain over increased freedom coming about in the liberalization of Spanish culture, begun around 1950, halted in 1956, and rapidly expanded after 1963” (Wright: 1986, p.28).

⁹⁹ En general se entiende que la poesía desarraigada (llamada así por Dámaso Alonso), tremendista o rehumanista (de un tono profético y existencialista) deriva en poesía comprometida, de denuncia y testimonial. El desgaste se debió a la puesta en duda de su efectividad para transformar las condiciones sociales y al cuestionamiento de la sinceridad de sus autores, quienes podían también ponerla al servicio de una particular doctrina y convertirla así en panfleto político (se habían ya develado los errores del Stalinismo).

Problemática 63 le encarga la sección literaria al poeta de origen uruguayo, Julio Campal, quien pronto pasa a ser la figura central, como educador y difusor de poéticas no tradicionales. Su labor construye un puente que conduce de las vanguardias históricas a las neovanguardias¹⁰⁰. El intento por alcanzar estas últimas planteó un comportamiento contestatario. Por ello “contribuyó a instalar una zona incómoda, excéntrica con respecto al núcleo de los discursos canónicos” (Fernández Serrato: 1996, p. 19). El sabor de la libertad facilitó que algunos jóvenes optaran por el experimentalismo poético. La incursión en propuestas marginales se presentó como un acto necesario para salir del estancamiento obligado: “No fue por casualidad que la palabra más repetida en la proclamas, manifiestos e incluso títulos de entonces fuera ‘libertad’. Esa era la necesidad más urgente que cubrir” (Navarro: 2001, p.15).

5.1.1. La influencia de Julio Campal

La incidencia de Julio Campal en la cultura española se da a través de la organización de conferencias, exposiciones y semanas de debate. Estableció de esa forma relaciones con los poetas que llevaban tiempo experimentando de manera aislada (Cirlot, Brossa, Viladot), con escritores emigrados que conocían de primera mano las propuestas de las que hablaba (Felipe Boso). Además, fomentó el interés por la poesía experimental en general y, en específico, por la poesía visual en los jóvenes (Fernando Millán, Enrique Uribe) y logró la participación en sus proyectos de poetas con una trayectoria reconocida en la poesía social o de compromiso (Gabriel Celaya y Miguel Labordeta). La importancia de Campal en los años sesenta no es exagerada, pues informa a unos jóvenes ávidos sobre las propuestas vanguardistas de principios de siglo XX, relegadas por la política cultural dominante, y contribuye a revitalizarlas. Asimismo, teniendo conocimiento de las propuestas neovanguardistas, las difunde y marca un hito para su comprensión y asimilación¹⁰¹.

¹⁰⁰ Julio Campal aludía a la situación cultural española de esta manera: “Se pueden contar con los dedos (de una sola mano) los libros editados en español en estos últimos veinticinco años sobre temas de literatura de vanguardia, casi ninguno imparcial. De los libros de anteguerra poco puede decirse, la mayoría de ellos permanecen agotados. Todos sin excepción están fuera del alcance del gran público. Si esta actitud fuera compensada por abundancia de ensayos y artículos en revistas literarias, el resultado sería menos desconsolador” (en Sarmiento: 2009, p.248)

¹⁰¹ Julio Campal desde que está a cargo de la sección literaria en Problemática 63 hasta su muerte en 1968 se destaca por su empeño en la difusión de las vanguardias históricas, y las corrientes derivadas de éstas: Letrismo, Concretismo y otras. A su organización se debe: “De Mallarmé a nuestros días”. Ciclo de conferencias. 1963.

La participación en Problemática 63 hace que se voltee a ver las posibilidades técnicas de las vanguardias históricas: expresionismo, surrealismo, futurismo, dadaísmo, cubismo, ultraísmo y creacionismo y de las neovanguardias: letrismo, espacialismo, concretismo¹⁰² y que se originen, a partir del conocimiento sobre ellas, propuestas en respuesta al ámbito social, cultural y político en España.

El liderazgo de Julio Campal es comparable con la actividad de Rafael Cansinos-Asséns, Guillermo de la Torre, Vicente Huidobro, Josep Dalmau, Josep María Junoy, J. V. Foix y Joan Pérez-Jorba, entre otros, quienes además de llevar a España las propuestas vanguardistas revaloraron el ímpetu experimental de poetas como Ramón Gómez de la Serna y Juan Ramón Jiménez y sentaron las bases de propuestas como el ultraísmo: “Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su ‘ultra’ como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político” (Ultra. Manifiesto de la juventud literaria, en Muriel Durán: 2000, p.98).

Así en los sesenta entran tardíamente en España el concretismo, el espacialismo y el letrismo, ya con una década de vida en sus países de origen, pero, aunque rezagados, para algunos poetas españoles esos movimientos representaron una oportunidad para trabajar interdisciplinariamente y resolver problemáticas artísticas y éticas que les venían preocupando.

El resultado de la renovación impulsada por Campal es la fundación de dos grupos. El primero, la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (1966-1969), producto del rompimiento de Ignacio Gómez de Liaño con Julio Campal. En este grupo colaboraron, además de Gómez de Liaño, Herminio Molero, Manuel Quejido, Fernando López-Vera, Elena Assins, Julio Plaza, Lily Greeham y Francisco Salazar. Ellos conciben lo artístico como un fenómeno social: “La experimentación, el ensayo, se nos revelan como la garantía y el camino más seguro de la libertad que se quiere objetivar. La experimentación, el ensayo, lejos de lo caduco, lo efímero, constituyen lo representativo, lo válido, siempre atento a sus funciones social y estética. Lejos de

“Orígenes de la poesía actual”. Ciclo de conferencias, 1964. –Intervienen Ángel Crespo, Ramón Barce, Francisco Umbral, Ángel González y Gerardo Diego–.

La primera exposición en España de poesía experimental: “Poesía concreta”, Galería Grises, Bilbao, 27 de enero al 2 de febrero de 1965 –en colaboración con Enrique Uribe–.

“Poesía visual, fónica, espacial y concreta”. Sociedad Dante Alighieri de Zaragoza. 18-24 de noviembre de 1965.

“Exposición Internacional de Poesía de vanguardia”. Galería Juana Mordó, Madrid. 8 al 18 de junio de 1966.

“Semana de poesía concreta y espacial”. Galería Barandiarán, San Sebastián, agosto 1966.

“Semana de poesía de vanguardia”. Galería Barandiarán, San Sebastián. Septiembre de 1966 (vid. Sarmiento, 1990, p.11-14).

¹⁰² Ángel Crespo y Beatriz Gómez Bedate difundían este último movimiento a través de la *Revista de Cultura Brasileña*.

apartarse de su objeto, corre continuamente en su búsqueda” (“Declaración de principios. Estética y sociedad”, en Sarmiento: 1990, p.22).

El segundo, N.O. (1968-1972), se conformó después de la muerte de Julio Campal. Tenía como propósito inicial reivindicar el nombre de Julio Campal y publicar su obra, inédita en ese momento. Parte del grupo fueron Juan Carlos Aberásturi, Jokín Díez, Enrique Uribe, Fernando Millán, Jesús García Sánchez, José Antonio Cáceres, Miguel Lorenzo, Francisco J. Zabala y Amado Ramón Millán. N.O. emparenta con dadá a través del nombre: “Queríamos un nombre abierto. N.O. son dos iniciales que permiten que el público las interprete y les de el nombre que considere más lógico. Además, N.O. es, en cierto modo, la negación de la poesía discursiva tradicional... N.O. es la poesía Nunca Olida es la poesía Nueva Ola es la poesía Nueva Orientación, es la poesía Nuevo Orden es la poesía No Obsequiosa” (“Usted no conoce aún la poesía N.O.”, en Sarmiento: 1990, p.26).

El impulso que Campal dio a la poesía española repercutió en un intercambio creciente con propuestas provenientes de afuera. Tanto en los grupos derivados directamente de Problemática 63 y en poetas independientes en exilio interno, como en poetas emigrados y en Zaj. En todos ellos, subyace el afán de difusión y colaboración interdisciplinaria. Así es posible el arribo a España de los representantes de las neovanguardias en el extranjero: Pierre Garnier, Eugen Gorringer, Reinhard Döhl, Gerard Ruhm, Max Bense, Decio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos, Henri Chopin e Isidore Isou, quienes enriquecen la vida cultural de España. Por otro lado, España neovanguardista sale al extranjero, a través de intercambios, invitaciones, publicaciones y la labor de difusión de españoles autoexiliados como Felipe Boso. El experimentalismo español, tal y como el ultraísmo antaño, realiza la síntesis de los movimientos en boga. Respondiendo al deseo de renovación y libertad, va hacia el encuentro con formas artísticas que a su parecer responden mejor a la época, en este caso se trata del intento por superar el contexto social y político: “Nada tan torpe como buscar la aclaración, si no la explicación, de una obra maestra en el ambiente, la época, el país o la vida anecdótica del hombre que la creó. Si algo ha intentado este hombre ha sido sobreponerse a esas circunstancias. El artista, que como cualquier hombre, está condicionado por una circunstancia, trata de ponerse fuera de ésta y nos busca por encima de ella” (Celaya: s.a: pp. 32 y 33). Renovar para superar, un deber social para Apollinaire en su *Manifiesto cubista*. Deber que toman muy en serio la mayoría de los poetas experimentales españoles. Sobre todo, de los que trataremos brevemente en este apartado: Gabriel Celaya, Miguel Labordeta y Julio Campal.

Las vanguardias históricas responden a los avances científicos y tecnológicos, cada vez más rápidos y fragmentarios, como la fotografía, el cine, la teoría de la relatividad y el psicoanálisis; y a experiencias demenciales como las guerras con armas de destrucción masiva y a los discursos justificantes de las mismas. La toma de conciencia sobre la manipulación, a través del lenguaje, para lograr intereses mezquinos, criminales y dementes condujo al hallazgo de técnicas de composición basadas en la heterogeneidad, como en dadá: "la dislocación de la sintaxis, la sustitución de las palabras por gritos, sonidos, exclamaciones y borborismos; la preferencia que se da, en el arte, a los objetos encontrados, a los restos, a los desechos... el insulto permanente al genio, con la secreta intención niveladora de una extinción de las jerarquías" (Waldberg: 2004, pp.16-17). Lo verbal, corporal, visual, matemático, lúdico, musical, objetual, táctil, etc., se incorporaron como códigos de comunicación en la obra, "poniendo en duda el lenguaje, la coherencia, el principio de identidad, así como los soportes y los canales del arte" (Waldberg: 2004, p.16), lo cual implicó el diálogo y la colaboración de artistas de diferentes disciplinas. Músicos, pintores, escritores, bailarines, actores, fotógrafos, cineastas, etc., intentando crear el "arte total" (Gesamtkunstwerk, término propuesto por Richard Wagner para definir a la obra de arte que integraba todos los tipos de arte, incluyendo a la vida como uno de ellos).

Las neovanguardias responden de manera similar ante el agotamiento de la poesía comprometida, ante la represión social y la manipulación del lenguaje, su uso mercantilista por dirigentes políticos de todas las facciones. Los líderes del mercado y de los medios de comunicación se encargaban de neutralizar el arte: una técnica artística o una obra utilizada con fines propagandísticos de ideologías o con fines publicitarios y de lucro.

A la batalla cruenta, a la locura criminal, al discurso patriótico, racista y de doble moral, los movimientos vanguardistas opusieron lo lúdico, el humor y el azar. Esos mismos recursos son retomados por las neovanguardias, las cuales además hacen un ejercicio teórico, se plantean cuestiones sociales y estéticas. La teoría de la información, la semiótica, la cenestesia, la cinésica, el estudio del comportamiento de las masas y las aportaciones de la Gestalt aportan bases para producir poemas cuya construcción rebasa el código lingüístico y trata de abarcar la vida. La poesía se concibe como la única expresión verdadera del ser: "la poesía no sólo es un producto escrito, una sucesión de imágenes y de sonidos, sino una manera de vivir" (Tristan Tzara, citado por Waldberg: 2004, p. 74).

Y si la poesía es una manera de vivir, es un fenómeno presente en todo momento, una decisión y una posibilidad. Sobre ese presupuesto, el hacer poético niega la forma tradicional para acentuar la construcción de sentido, estimulando al lector por medio de guiños, llaves. A la manera de los surrealistas, el encuentro de objetos al azar en el deambular diario concibe la magia de la vida cotidiana y plantea un problema de composición basado en el saber crear relaciones. Asimismo, se requiere un cómplice que deleve al contemplar, el sentido oculto en el poema. Este hacer sugiere el acto poético como una vivencia sensorial y cognitiva que conduce a la libertad. ¿Qué más magia en un país con censura, que asomarse a un mundo prohibido y vislumbra en él la libertad? Las técnicas vanguardistas y neovanguardistas funcionaron como llaves para escapar del callejón sin salida. Parecían gritar con René Char: “Juntos pondremos la noche de nuevo sobre sus rieles” (citado por Waldberg: 2004, p. 60), o en palabras de Ignacio Gómez de Liaño: “¡El arte forma parte de un mundo autoritario, escolástico y sometido! Contra ello: ¡Abandonar las obras, los fetiches, liberar el arte de las obras de arte, dejar que el arte sea energía, acción, liberación, participación, comuna libertaria de la solidaridad y de la imaginación, avanzada activa de un mundo solidario!” (“Antipro”, Sarmiento: 1990, p.274).

5.2. *Un poema caligráfico de Julio Campal: la belleza del gesto*

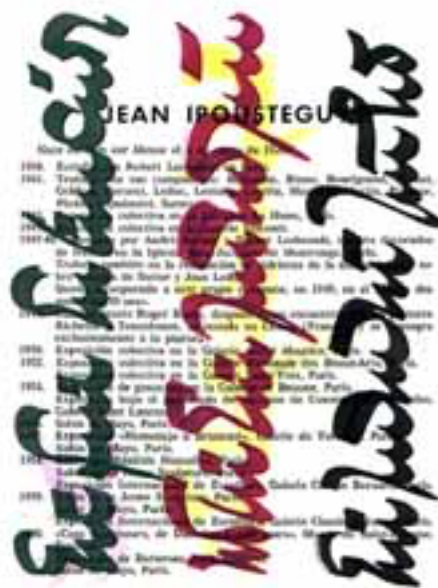
Julio Campal (Uruguay, 23-07-1933 – Madrid, 19-03-1968) es más conocido como divulgador del experimentalismo y la poesía visual que como creador, pues no publicó en vida. Su poesía comenzó a ser conocida, gracias a sus discípulos y a su pareja, la escultora Elvira Alfageme, quienes después de su muerte editaron algunos de sus poemas. Elvira Alfageme se encargó de la publicación de cuarenta carpetas en serigrafía (1969), y posteriormente Fernando Millán agregó siete caligramas (1998) en una edición más amplia. En los caligramas¹⁰³ de Julio Campal sobresale su

¹⁰³ Pese al título, “Caligrama”, no se trata de un verdadero caligrama porque en éste “la disposición, la forma y las dimensiones de las letras, palabras, líneas versales y signos de puntuación, permiten evocar una forma cuya percepción agrega un significado que subraya, por homología el significado lingüístico. Se trata de una forma que adopta un poema para producir simultáneamente un efecto plástico al sustituir la linealidad del verso por una serie de disposiciones tipográficas que tienden a evocar el objeto verbalmente descrito” (Jiménez Frontón, citado por Beristáin: 2013, p. 318-319).

gusto por la belleza de la letra, la caligrafía, el trazo, el color y la textura, además de la utilización de páginas impresas como soporte. La referencialidad interactúa con el trazo personal y libre. Se trata de una alabanza a la escritura a mano, a la belleza del trazo, una poética: “cualquiera que sea su estructura, el poema debe sostenerse arquitectónicamente sobre sí mismo, como un edificio” (Campal, citado por Farona: 2007, p.7). Sus caligramas son ensayos caligráficos (Campal inventa los trazos, simulando una vieja escritura, como la árabe). El poeta construye la belleza, motivando una experiencia artística. La escritura que inventa carece de significado, de algún modo recuerda los trazos en la arquitectura árabe, irreconocibles después de pasar por un proceso de abstracción íntimo. Su llamado es a la apreciación del gesto, en ello basa su compromiso, pues contrario a los poetas sociales de tono tremendista, Campal crea nexos sociales a través de la expresión artística en sí: “En España no será posible el arte moderno sin una estrecha colaboración del público. el artista es un trabajador más, con sus propias características, pero un obrero al fin y no el genio inspirado que creían los románticos. el público es el que al sostener al artista, permite el arte” (Campal, en Millán: 2009, p. 66).

La contemplación se da en un solo golpe de vista, luego viene fijarse en el contenido. Se contempla, luego se piensa. Su poesía habla de la poesía, una especie de escritura sagrada, que por serlo, va de la contemplación al conocimiento y no a la inversa: “No creo en primer lugar que el ‘sentido’ de un poema nos autorice de por sí solo a romper una forma, salvo en el caso de que a un nuevo sentido acompañe una forma nueva. Sentido y forma son inseparables y se justifican el

uno en el otro. Este difícil equilibrio, esta rosa justa es el poema” (Campal: 1972, pp. 29-32).



Observemos el siguiente poema:

Julio Campal: “Caligrama” (1969).
(en Millán: 2003).

Julio Campal usó como soporte una página biográfica sobre el escultor y pintor francés Jean Ipousteugu, colocó encima tres trazos caligráficos verticalmente. El texto soporte interactúa con los trazos a través de la técnica de yuxtaposición. El texto soporte y los trazos caligráficos establecen relaciones de dirección: la cronología horizontal –tiempo lineal y discurso- de la biografía del escultor/ la verticalidad de los trazos; de texturas: la granulación pesada de los trazos/ las grafías apenas distinguidas del impreso; de tamaño y color: el trazo mucho más grande y colorido que la letra impresa mecanizada y gris; de forma: el trazo sinuoso/ formas estandarizadas y monótonas; de movimiento: la estilización y alargamiento de algunos fustes ascendentes y descendentes, alternados con trazos semejantes a olas/ la quietud de la letra impresa. En resumen la disposición espacial resalta la simetría del trazo. En conjunto el soporte y el trazo sugieren estabilidad, un cuerpo arquitectónico, pues el trazo actúa como columnas, embellecidas por el movimiento

equilibrado de la letra –pequeñas ondas horizontales alternadas con verticales ascendentes o descendentes, sinuosas en algunas terminaciones- y por los colores verde, negro, y rojo y amarillo yuxtapuestos. En general el trazo semeja llamas equilibradas, de las cuales resalta la caligrafía al centro, por los colores amarillo y rojo, los colores del sol y del fuego —o cual refuerza la semejanza con el fuego y por extensión con la divinidad: la escritura sagrada—. Los colores y la escritura evocan la caligrafía árabe, el sagrado arte supremo. El verde es el color del profeta Mahoma, quien alentaba a sus compañeros moviendo su turbante verde y el negro es el color de la Kaaba¹⁰⁴.

El trazo personal irrumpe en la vida cotidiana, que también es arte, pues es la vida resumida de un escultor, Jean Ipousteguy, quien supo combinar el arte clásico con innovaciones personales, algunas de sus esculturas presentan cuerpos humanos transformados por la tecnología, sin embargo siguen siendo humanos e imponen como lo hacen las estatuas de los antiguos dioses, asimismo de sus esculturas parecen emerger pequeñas formas orgánicas o de las formas orgánicas emergen las esculturas. De igual modo Campal construye un monumento homenaje a este escultor y a la poesía como un arte total haciendo interactuar un texto mecánico con lo humano, el trazo, lo sagrado, que emergen del blanco, el génesis.

5.3. *Del compromiso social a la poesía visual: “A pájaros”, de Gabriel Celaya*

La incursión de Gabriel Celaya (Hernani, Guipúzcoa, 18-03-1911—Madrid, 18-04-1991) en la poesía experimental se da cuando el poeta lleva una trayectoria andada, influido por movimientos como el surrealismo, el existencialismo y la poesía de compromiso social, sobre todo de esta última. Sin embargo, no entendida como poesía de protesta o poesía política, sino una poesía en contacto con el otro, el lector. Celaya le llama poesía social o poesía urgente:

Lo importante en poesía es comprender que en el acto poético hay dos momentos, el poeta produce un poema... el poema no es un fin es un medio para llegar a un lector, entonces el poeta tiene que escribir pensando en su lector, pensando en que la poesía no se acaba en el libro, un contacto, el poeta tiene que ser un portavoz, el poeta siente como propio lo ajeno [...] El acto poético sólo se produce cuando al lector no le parece que esos versos no son de otros, que son los que él pudiera escribir. Eso es la poesía social (Celaya, en Soler Serrano: 1978a).

¹⁰⁴ No es aventurado pensar que Campal tuvo en mente la bandera de Irak, para el periodo republicano, de 1959 a 1963. Las bandas horizontales se pusieron verticales y en la franja blanca se colocó un sol amarillo y una estrella roja, ambas simbolizaban la unión de las minorías kurda y asiria, respectivamente. Un ideal más de solidaridad, belleza y unión.

Pero al inicio de los sesenta, la poesía de compromiso se encuentra en crisis y han comenzado a llegar noticias sobre las neovanguardias. Celaya escribe *Campos semánticos*, influido por el concretismo, quizá rememorando el interés que le produjo el surrealismo en su juventud, una propuesta subversiva y opuesta a las poéticas respaldadas por el régimen; sobre todo, un modo de pensar el problema de la insuficiencia de lenguaje oral no como una desventaja, sino una oportunidad para ahondar en otras posibilidades de comunicación:

Si el artista se aparta de lo común en su modo de hablar, cabe dudar de que su lenguaje sea en último extremo comprensible para los demás. No obstante —explíquese o no se explique—, cómo dudar de que no todo en el lenguaje es código convencional de señales? ¿No hay gestos, líneas o voces directamente expresivos? ¿No basta que yo contemple una raya para que esta raya, sin explicaciones ni interpretaciones, me produzca una impresión distinta según sea recta, o curva, o quebrada? ¿No hay un instinto fisiognómico? ¿No hay rostros y paisajes que parecen espontáneamente alegres, sombríos o torvos? Los procedimientos de que se vale el artista, aunque el filisteo le parezcan extravagantes, nacen en realidad de una raíz expresiva mucho más primitiva y fundamental que la del lenguaje común (Celaya: s.a, p.15).

La posibilidad de comunicar en otros códigos le interesa a un Gabriel Celaya que no ha olvidado la literatura de vanguardia de antes de la guerra. Sus intentos por recuperar la herencia literaria lo llevan, junto con su esposa, Amparitu Gastón, a fundar una pequeña imprenta, Cuadernos de poesía Norte (1947-1955), la cual pretendía tender “un puente encima de la poesía oficial hacia los entonces olvidados poetas del 27, hacia la España peregrina, y hacia la poesía europea de la que el autarquismo cultural, y la dificultad de hacerse con libros extranjeros, nos tenía separados desde el fin de nuestra guerra” (Celaya: 2011, “Historia de mis libros”)¹⁰⁵.

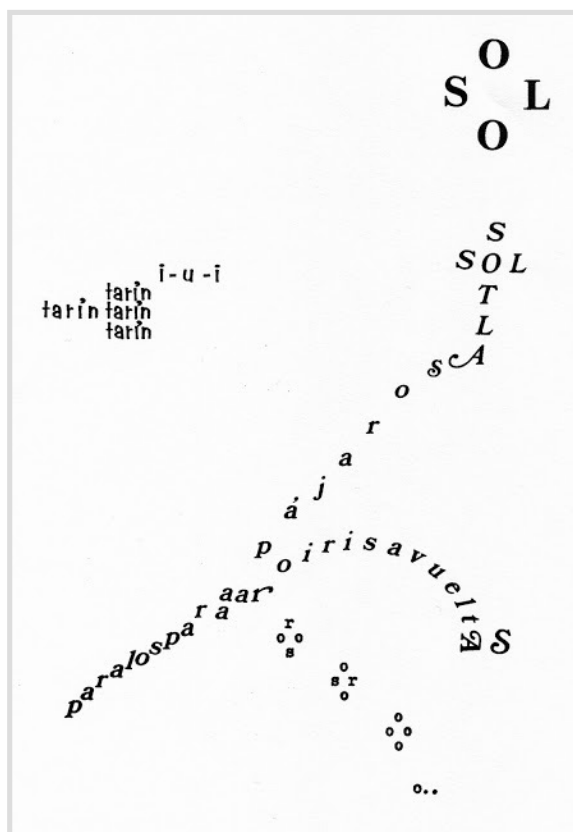
La pretensión de crear vínculos con el pasado literario que la cultura franquista censuró, más una toma de conciencia sobre la problemática social y política, condujo a Gabriel Celaya hacia la poesía comprometida: “la poesía no es un fin en sí. La poesía es un instrumento, entre otros, para transformar el mundo. No busca una posteridad de admiradores. Busca un porvenir en el que, consumada, dejará de ser lo que hoy es” (Celaya: 2011, “Historia de mis libros”). Sin embargo, en los años sesenta, la eficacia de la poesía de compromiso social se puso en tela de juicio:

El clima de furor y esperanza en que había nacido la primera poesía social se había ido extinguiendo con el paso de unos años en los que no se produjo más cambio que el de una derivación de nuestro país hacia una incipiente sociedad de consumo. Una vez más pudo comprobarse cómo las superestructuras culturales dependen de la base socio-económica en que se producen. Así vimos

¹⁰⁵ En realidad, la imprenta funcionó más como una manera de autoedición. Lo cual no era extraño en esos tiempos —ni en estos, pues la edición de poesía novel no es lucrativa—. Guillem Viladot se autofinanciaba también a través de su editorial Lo Parda. Fernando Millán, Enrique Uribe, Felipe Boso, Juan Eduardo Cirlot también tuvieron que hacerlo así. La autoedición no es un recurso de la poesía experimental, sino de toda la poesía en general, la cual, si además tiene que pasar por un filtro institucional, tiene pocas posibilidades de llegar al lector.

cómo unos poetas que seguían creyéndose rebeldes al establishment fueron volviéndose acomodaticios (Celaya: 2011, “Historia de mis libros”).

Ante el descrédito del hacer poético comprometido y las inquietantes noticias, recién llegadas a España, sobre los movimientos neovanguardistas en Europa y Brasil, Celaya decide incursionar en el concretismo, publica así *Campos semánticos* (1971). aunque manteniendo la conexión con el compromiso social, por medio de la idea antes señalada sobre la importancia de la comunicación entre autor y lector¹⁰⁶. A dicho libro pertenece el siguiente poema visual:



Gabriel Celaya: “A pájaros” (1971).

(en Celaya: 1971, s/p).

¹⁰⁶ Gabriel Celaya se desilusionaba pronto de los movimientos poéticos a los que se adhería. Pasó con la poesía de compromiso social, pasó con las neovanguardias: “Muy pronto el neo-vanguardismo, que ya se respiraba en el aire, proliferó, y se manifestó en todo lo que, bajo sus apariencias de experimentalismo renovador, tiene de reaccionario y neo-capitalista. Y empecé a sentirme desconcertado” (Celaya: 2011, “Historia de mis libros”), pasó con el concretismo y la música de jazz en su poesía. Lo que sí podemos afirmar es que se mantuvo firme en su interés por lo social y por la lengua vasca.

Este poema en sentido estricto no contiene imágenes, pero las grafías funcionan como puntos (caligrama), los cuales, por yuxtaposición, forman líneas continuas, interrumpidas, paralelas, horizontales, verticales, curvas, descendentes, ascendentes, que forman a su vez imágenes, en su totalidad paisaje en perspectiva y en movimiento, dados los planos que lo construyen. La lectura puede realizarse desde varios ángulos. El golpe de vista comienza del lado derecho de la hoja, justo en la parte más recargada y gira para detenerse en la bifurcación. Allí, el lector tiene que decidir en dónde iniciar. Puede comenzar de izquierda a derecha, dirección horizontal –justo como hace habitualmente– y luego, obligado por la composición –espacios y grafías–, desviarse hacia la oblicua ascendente y allí decidir si subir, bajar o detenerse en la bifurcación. También puede comenzar en la bifurcación y de allí dirigirse hacia el norte o ir hacia el sur. La oblicua ascendente formada por la palabra pájaros en posición central sugieren una rama.

Varios itinerarios son posibles. Por cuestiones prácticas seguiré sólo uno. El del jilguero y el del lector común. Comenzaré en la horizontal. Con la línea conformada por la palabra *tarín* (jilguero), en palo seco, minúscula, simula la letra en la pizarra del jardín de niños –límite: alusión a *jaula*–: el punto sobre la *i* es impreciso y exagerado, *tarín* se coloca en el espacio con ligera modulación e interletrado desigual. La lectura se realiza por segmentos, uno está conformado por la palabra *tarín*, los guiones y las grafías de las vocales agudas *i-u*. El poeta recurre al contraste, la hipérbole y los símbolos. Las relaciones se establecen por tamaño, claroscuro, perspectiva, dirección y movimiento. El “*tarín*” de donde partimos es ligeramente más grande que las repeticiones horizontales en paralelo que le siguen. Semejan una partitura que sugiere el prelude acostumbrado del jilguero: un trino de tono medio al que se yuxtaponen tres simultáneos, grave, medio y agudo, este último tono se eleva a través de las vocales agudas, colocadas un nivel más arriba. A distancia se yergue un triángulo-cruz, conformado por las grafías en cursivas y mayúsculas de las palabras “sol”/ “altos”, triángulo cúspide de una línea oblicua ascendente, que inicia en las grafías en minúscula “para los para...”, gradualmente aumenta el interletrado. Eso provoca que el “sol” resalte por contraste: es nítido, firme, grande y preciso –en negritas, puntaje más alto y serif– en contraste con las demás unidades del poema. El sol en lo alto, sugerido por la palabra y por la colocación en el espacio también sugiere una rosa de los vientos. La línea oblicua formada por “pájaros” se direcciona hacia el noreste. Parece que los pájaros van hacia un sol cenital, aunque se desprenden de una bifurcación, proveniente de una línea –ruta– de grafías apretujadas –oprimidas– que por onomatopeya sugieren disparos. La “a” repetida tres veces marca tres direcciones:

línea oblicua que asciende hacia la cruz, enlazada por el adorno del fuste de la “a” al pie de la cruz: “altos”, línea curva, “ar oírisavueltas”. El poeta omite la “c”, pero el lector las supone –ley de cierre– en la “r” exagerada, y línea racimo, integrada por grafías –r, o, s– que trazan pequeños rombos, como un eco que desciende hasta casi apagarse, pues son las últimas grafías de la palabra pájaros. La “o”, en horizontal, repetida y pequeña, sugiere el sonido último, grave y apagado.

En el poema encontramos un nivel fonético, dado por las onomatopeyas: *paralospara-aaar*–disparos/ escape apresurado-, *tarín*-trino y las repeticiones de las vocales finales *a, o, i, u*–ecos–. Este nivel también se construye a través de la disposición espacial –como partitura–, el tamaño y grosor de las grafías y los adornos en algunas letras como la *a* y la *s*. La imagen, el sonido y la palabra se relacionan por contraste. En lo alto, la cruz rombo del sol se opone por tamaño y nitidez a los rombos del sur, marcando su importancia, como luz orientadora: “encontrar el norte”. Se establecen las relaciones direccionales y de movimiento: sol-arriba-norte-agudo-alto-sol-cielo-luz-soltura-seguridad-libertad/ muerte-abajo-grave-tierra-apagado-oscuridad-sur-opresión-incertidumbre.

El poema se puede interpretar como una alegoría cuyo mensaje lleva a la esperanza. El jilguero canta aún en cautiverio, se esfuerza por salir de la opresión, debe decidir la ruta, una de las posibilidades es el vuelo hacia el sol: la libertad.

5.4. Miguel Labordeta: *El registro poético del dolor (La Guerra Civil)*

Ya he escrito que para los franquistas, la vanguardia –en específico el surrealismo y dadá– atentaba contra la moral y las buenas costumbres; en realidad, se trataba de una justificación para rechazar movimientos artísticos con influencia del comunismo, el socialismo y la anarquía. Sobre todo, en el periodo de la posguerra, el surrealismo y luego el existencialismo –por su postura comprometida– fueron considerados por los gobiernos totalitarios, peligrosos y subversivos. En España, a pesar de las dificultades, algunos escritores como Miguel Labordeta (Zaragoza, 16-07-1921—Zaragoza, 1-08-1969), utilizaban técnicas vanguardistas:

Atrás los artificios aconsonantados y vacíos, o las inconsciencias surrealistas por otro lado; esto ya no nos basta. No una poesía minoritaria y cadavérica, más tampoco una poesía popular y sentimental [...] no debe importar la popularidad ni el buen nombre académico; es preciso arriesgarlo todo y cantar, amigos míos, con la entraña misma del Mundo. Necesitamos una poesía catártica, depurativa, en que el poeta se dé por entero en holocausto verídico (Labordeta: 1950, p. 1008).

Pronto adoptaron el pensamiento existencialista, lo cual los condujo a una literatura de desarraigo, de denuncia, testimonial y de compromiso social. Una respuesta ante el silencio impuesto por el régimen. La poesía social o comprometida respondió a la necesidad de dejar constancia y de mantener la memoria viva de los hechos deplorables, de opresión, pobreza y marginalidad en la España derrotada:

Es preciso pues, una poesía revolucionaria (incluso con las limitaciones que esta palabra, tan manida, tiene) y que ardientemente se encare con la terrible faceta contemporánea; con desparpajo, con desvergüenza santa, con rabia y amor y asco, y además, con esperanza; es la poesía de los hombres que hemos nacido entre declaraciones de guerra, campos de concentración, técnicas maravillosas, gorilismo deportivo y que, por añadidura, presentimos sobre nuestras espaldas otra nueva guerra de perspectivas catastróficas insospechadas (Labordeta: 1950, p. 1008).

La Guerra civil fue uno de los eventos más cruentos del siglo XX; la represión que vino después urgía la palabra prosaica y el tono tremendista. Sin embargo, esta manera de hacer poesía pronto dejó al descubierto que todo discurso es manipulable y puede ser neutralizado. Las técnicas de la poesía también podían estar al servicio de intereses mezquinos. Además, algunos poetas se dejaban convencer por el régimen y accedían a escribir poemas halagadores. Esto fue motivo de desencanto, como lo fue también el hecho de que la poesía no desencadenaba la acción directa de la masa, como sí ocurría con la publicidad y con los medios de comunicación, los cuales adquirirían poco a poco poder sobre las mentes y los comportamientos de las masas. El nuevo hombre, libre y solidario, se quedaba en el ideal. Por su parte, las neovanguardias responden subversivas al planteamiento de la problemática anterior, adoptando rasgos publicitarios y persuasivos en sus técnicas. Mas los movimientos de vanguardia dejan al descubierto que el problema aún no está resuelto. De ello se percata un desencantado Miguel Labordeta: “los movimientos de vanguardia resultan interesantes como arma revulsiva, pero al final resultan decepcionantes” (en Calvo Carilla: 2014, p.5). Miguel Labordeta parece desencantado de la poesía de compromiso social, de las vanguardias, del surrealismo, pero su desencanto se convierte en búsqueda y creación. Labordeta prueba con una u otra propuesta, o las combina.

La exposición “Poesía Visual, fónica, espacial y Concreta” (1965), organizada por Campal, con auspicio de la Oficina Poética Internacional¹⁰⁷ en la Sociedad Dante Alighieri de Zaragoza y

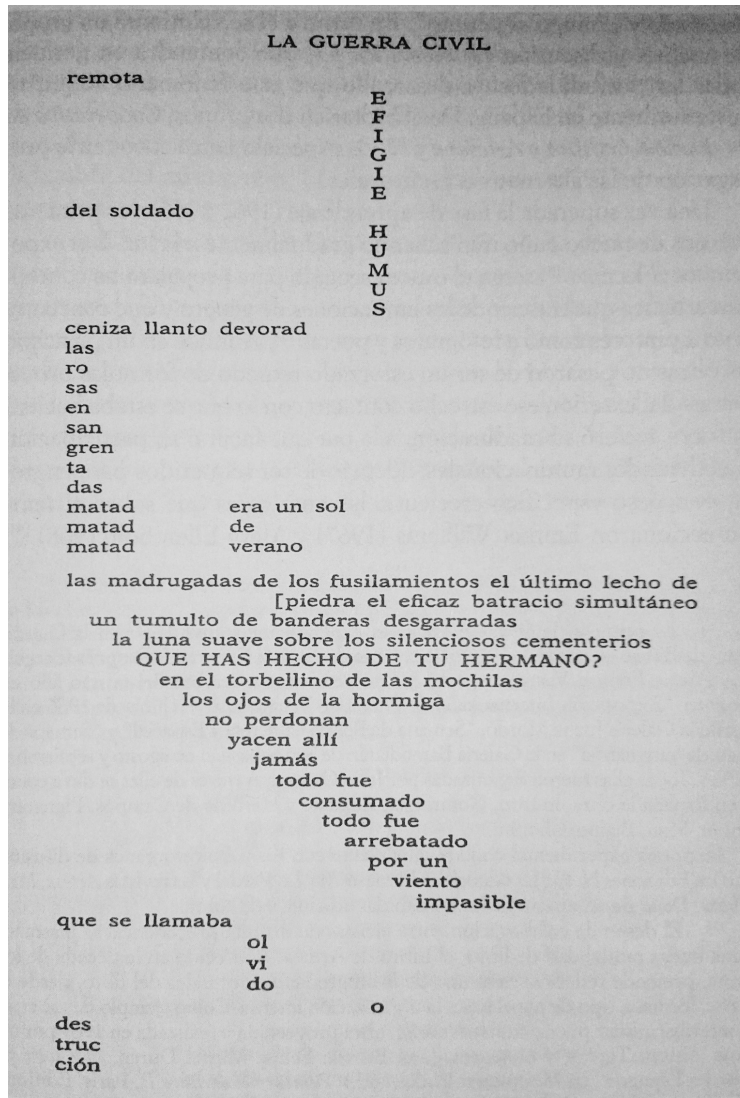
¹⁰⁷ Una asociación de científicos, intelectuales y artistas, creada por Labordeta. Se reunían en el café Niké, en Zaragoza. La oficina parodiaba las organizaciones gubernamentales de cultura y sus actividades, pues creaban “nombres” y premios para ese nombre en específico; el cual le entregaban en pomposas ceremonias. Al respecto escribe Fernando

las “Jornadas de documentación sobre poesía de vanguardia” (1969), organizada por N.O., también con apoyo de Labordeta, influyen en éste para que vuelque su interés en la visualidad. Publica *Soliloquios* (1969), poemas en los cuales combina las técnicas vanguardistas y neovanguardistas con el compromiso social. La disposición espacial, la tipografía, la sintaxis rota, la eliminación de puntuación y lo fragmentario, herencia del cubismo, más las imágenes nebulosas de la infancia, marcada por la guerra, construyen poemas con reminiscencias, ecos, vueltas del subconsciente que traen de nuevo a la memoria el hambre, el dolor, el desencanto, la incertidumbre, pero también la esperanza.

“La Guerra civil” (página siguiente) se construye con base en la yuxtaposición. Las unidades portadoras de sentido, palabras y espacios, establecen nexos sintácticos principalmente por disposición espacial asimétrica, lo cual sugiere inestabilidad. Otras relaciones son las establecidas por la direccionalidad y por los rasgos tipográficos. Ambas relaciones están estrechamente ligadas. “EFIGIE HUMUS” se presenta como el elemento principal por la dirección vertical descendente, dirección que lo diferencia de la pregunta bíblica “QUÉ HAS HECHO DE TU HERMANO?” (Génesis, 4,10), también en mayúsculas y en el mismo puntaje. Sólo que la pregunta se percibe de puntaje más pequeño porque se percibe en relación con las unidades que la rodean y en este caso está rodeada de palabras apretadas, casi sin espacio entrelíneas. La relación direccional nos da la oposición vertical/ horizontal. La disposición horizontal se anula al acomodar las palabras u oraciones fragmentadas verticalmente. Sobre todo en el segmento que desciende oblicuo de la izquierda a la derecha. La inestabilidad e incertidumbre sugeridas por la disposición espacial, la

Díaz Plaja: “En Madrid se valora más al hombre que a su obra... abundan los hombres de quienes se *espera mucho*, hayan publicado o no... el hombre –el autor—tiene importancia en Madrid porque aparece de una forma física, se le ve por las calles, en los cafés, tiene una solidez material. Se da *un valor* a su amistad, y los libros dedicados son considerados superiores a los que van a manos del vulgo, desconocedor de personalidades” (en Wright: 1986, p.12).

Los miembros de O.P.I. se concebían ciudadanos del mundo. Labordeta portaba una identificación que lo acreditaba como tal –parodiando por supuesto la obligación de llevar carnet a todos lados-. La oficina fue responsable de dos revistas: *Despacho literario* y *Papageno*; de cuatro colecciones: *Coso aragonés del ingenio*, *Orejudín*, *Poemas* y *Fuendetodos*, el estreno de quince obras dramáticas y la realización de veintidós películas.



Miguel Labordeta: "La guerra civil" (1969).
(en Muriel Durán: 2000 p.173).

dirección vertical descendente y el quiebre de las palabras se refuerzan en el nivel semántico. Por un lado la memoria: efigie, por otro, la descomposición: humus. Paradójicamente, la primera es no vida que honra una vida y la segunda es muerte que fermenta vida. Esta oposición cruzada vida-muerte, muerte-vida sugiere la oposición memoria-olvido. La memoria es un ejercicio de rememoración, traer de nuevo el evento doloroso y el llanto que produjo. El olvido es la condena de los caídos. Dar testimonio es un mal necesario.

El poema presenta un nivel fonético en el que se yuxtaponen distintas voces: una voz se-
meja la de un dios malévolos que ordena la destrucción: "devorad", "matad", una voz que pregunta,

quizá la conciencia o ese mismo dios malévolos que indujo al asesinato; una voz testimonial que narra en pasado: “era un sol de verano” y otras voces, quizá de los deudos, quizá de aquel que está cayendo. Existe una polifonía, cuyos silencios interactúan con las voces, creando tensión. Por ejemplo, la orden “matad” es simultánea a la narración: “era un sol”. La repetición de la orden simultáneamente completa la oración: “era un sol de verano”. El silencio creado por el espacio evidencia la oposición entre la orden de matar y el día soleado. Una oposición crítica entre la orden y el amanecer inmutable ante la desgracia. Una vez más se repite el contraste entre la muerte y la vida.

La tensión también se crea por la separación desigual, los saltos de renglón que cortan las palabras y la sangría que traza la vertical descendente oblicua; la cual evoca un arma, por la aglomeración de las palabras, con interlineado mínimo y por el aumento de espacio y sangría. Las palabras semejan ráfagas. La pregunta de dios a Caín aumenta la tensión. Pero esta pregunta bien pudo haber sido pronunciada por un pueblo vejado, por la conciencia de cada hombre que apretó el gatillo o por el “dios” que ordenó el asesinato.

El campo semántico que rige gira en torno a las palabras *destrucción, muerte y sangre*. Labordeta utiliza la metáfora construida con sustantivos y adjetivos: “eficaz batracio simultáneo” es metáfora de pelotón de fusilamiento que recibe la orden de matar; “tumulto de banderas desgarradas” se refiere a la gente dolida, en este caso personifica a las banderas y al mismo tiempo las coloca en vez de las ropas que los deudos acostumbran desgarrar ante sus muertos –al presentar de esta manera a las banderas, señala que la tragedia es colectiva, de una nación–; “torbellino de las mochilas”: el desorden provocado por la violencia, el impacto de la huida y de la muerte; “los ojos de la hormiga”: el egoísmo vigilante de alguien pequeño (¿Franco?), pero con el poder para ordenar matar.

Las palabras finales, una enumeración ascendente en intensidad emotiva, comunican los sentimientos de dolor y desconsuelo: “todo fue consumado, todo fue arrebatado por un viento impasible [silencio], que se llamaba olvido”. La palabra *olvido*, al romperse en tres y colocarse una línea abajo consecutivamente, sugiere que el tono baja, se interrumpe por un silencio y permanece solitario eco en el sonido “o”, que prolonga el olvido y que desciende y sirve como nexo a la palabra rota “destrucción”.

Este poema presenta una alegoría del hombre que cae en la batalla o bajo el pelotón de fusilamiento; la polifonía crea tensión y da cuenta del dolor, el luto de los deudos y la impasibilidad de la naturaleza más la pequeñez de la tiranía que se concibe a sí misma como un ser todo poderoso.

Finalmente, la recuperación de la memoria es también vida. La efigie y el humus integran los opuestos. La estructura visual del poema de Labordeta es semejante a la fotografía tomada por Robert Capa, del soldado Federico Borrell cayendo en la batalla. La verticalidad sugiere al ser humano, pero si esa verticalidad comienza a caer, forma la oblicua. Los cuerpos muertos caen y solo la memoria recupera la verticalidad –la efigie–.



Robert Capa, soldado Federico Borrell cayendo, 5-sep.-1936.

6. ANÁLISIS. DESDE EL EXTRANJERO

6.1. *Felipe Boso. Concisión y movimiento*

Felipe Boso (Felipe Fernández Alonso, Villarramiel de Campos, 1924 - Meckenheim, Alemania, 1983)¹⁰⁸ es un escritor que persigue y logra la concisión, de acuerdo a los votos emitidos en su *Poética* (Boso: 1972a, p. 16):

Voto de pobreza: utilizar menos palabras que las necesarias.

Voto de obediencia: dejar que las palabras hablen por sí mismas.

Voto de castidad: devolver la virginidad a las palabras.

Los votos anteriores resumen la propuesta poética de Felipe Boso, la cual implica despojar al lenguaje de todo elemento innecesario con el fin de recuperar el significado *original* de las palabras. Es decir, quitar para potenciar el sentido hasta conseguir “el mayor número posible de irisaciones semánticas” (Boso:1972a, p.16). De este modo, el sustantivo en plural “irisaciones” distingue la capacidad visual del lenguaje, pensado como reflejo, color y espacio. Además de ello, Boso concibe al lenguaje como libertad: “Libertad es una palabra. Eso está bien claro. libertad puede ser un imperativo o un sustantivo. La primera frase cabe interpretarla pues, como una arenga; la segunda, como explicación. Es decir, Libertad esa palabra que se llama libertad. O también: la segunda frase es una mera inversión de la primera, bien en sentido imperativo o meramente discursivo. Finalmente, puede entenderse que la única libertad es la de la palabra o bien que la palabra libera” (Boso: 1972a, p. 16). La acción libertaria y liberadora de la palabra se debe al poeta que hace de ella no un medio, sino un fin en sí misma, al despojarla de los excesos cometidos por quienes la han utilizado como medio. Para Boso, influenciado por el Concretismo de Eugen

¹⁰⁸ Escritor radicado en Alemania Federal, país al que llegó con la finalidad de realizar estudios de doctorado en Geografía, mismos que debió abandonar por cuestiones económicas. Se ganó la vida como traductor y periodista cultural y se asentó definitivamente en Alemania después de casarse. A la par elaboraba poemas, casi de manera oculta, pues aunque se concebía primordialmente como poeta, hubo de dejar en espera su vocación por dedicarse a traducir. Únicamente dio a conocer poemas sueltos, críticas literarias y ensayos sobre poesía experimental en algunas revistas. Y ya pasada la mediana edad y con un intervalo de doce años, dos libros de poemas. La escasa publicación se debió al rechazo de las editoriales por la poesía en general. Al respecto Felipe Boso declaraba: “cuando se me ha ocurrido intentar la publicación de un libro, me han respondido poco más o menos, que ese ‘material no se vende’ o, simplemente que no ‘encaja en el programa’ (en Sarmiento, 1999, p.35). Sólo consiguió ver la publicación de *T de Trama* (1970) y *La palabra islas* (1982). Póstumamente han visto la luz *Los poemas concretos* (1994) y *Una palabra menos* (2008). Posiblemente haya otras publicaciones y su obra alcance mayor difusión debido a que Antje Reuman, quien fuera su esposa, donó su archivo a la Biblioteca Nacional de España (2011).

Gomringer¹⁰⁹, el lenguaje es materia que se ve y se escucha: “Si el lenguaje es sobre todo materialidad tendrá que ser susceptible de captación por vías sensorial. El lenguaje —nuestro lenguaje— es algo que se ve, es un fenómeno óptico o visual, o algo que se oye, es decir, un fenómeno sonoro o fonético” (Boso: 2011, p. 15). Felipe Boso, estudioso y traductor de poetas concretos, hace consciente la interacción entre fondo y forma. No dicotomía ni polarización, en la cual los elementos visuales se organizan en una sintaxis visual, traducible a sintaxis gramatical. De allí que “el texto es y además dice algo. Lo que denota hasta qué punto ha sido la poesía concreta un movimiento conservador” (Boso: 2011, p. 15). Esto es así, porque al privilegiar los aspectos visuales o sonoros del lenguaje, éste no deja de ser lenguaje ni el lenguaje la materia de la literatura, predomine en ésta lo visual o sonoro o no, en este sentido: “Los poetas concretos recuerdan, como enseña Heisenbüttel, que parece haberse olvidado hoy que la literatura no consiste en conceptos, imágenes, sentimientos, opiniones, tesis, cuestiones disputadas, ‘objetos de uso intelectual’, etc., sino en lenguaje, y que no tiene nada que ver (la literatura) con ninguna otra cosa que no sea el lenguaje (Boso: 2011, p. 14). Centro de la literatura, el lenguaje, cabe perderlo como fin en sí mismo y adherirle extras para ponerlo al servicio de algo o de alguien. Boso recuerda la utilización de la palabra libertad para respaldar movimientos políticos totalitarios: “Los movimientos literarios de libertad han desembocado todos en lo contrario: el futurismo italiano en el fascismo, el cubofuturismo soviético en el estalinismo, el dadaísmo (algo muy específicamente alemán, aunque desde España se califique en el nazismo y hasta podría decirse que el letrismo de Isou en el gauchismo [...] (Boso: 2011, p. 11). Devolverle el valor al lenguaje es concebir éste como lenguaje, sin más: “Por eso propugno aquí —y en cualquier sitio— una libertad radical, una libertad que sea también libre, que no se llame más que libertad” (Boso: 2011, p. 11). Llamar las cosas por su nombre es liberarlas:

ACTO DE HUMILDAD

¹⁰⁹ Sobre todo en la búsqueda de la esencialidad. Eugen Gomringer en su manifiesto de 1955 propone: “La concisión en sentido positivo, la concentración y la simplicidad —son la esencia misma de la poesía. Por esta razón, la poesía nueva es simple y visible de un golpe. Se hace objeto para ver y utilizar objeto de pensamiento, juego de pensamiento (en Fernández Serrato: 2003, p.26). Felipe Boso es un maestro de la concisión-condensación como veremos en los ejemplos a analizar.

a Manuel Arce

Llamemos
a las cosas
por su nombre:
cosas.

(Boso: 2008, p. 9).

La poética de Boso es una poética de la libertad, construida con el espacio, territorio de experimentación: “siempre que la experimentación se entienda como posibilidad de negación y afirmación a un tiempo” (Boso: 2011, p.10). Las palabras, esas imprescindibles, regresan a su estado de “pureza”, al “maniobrarlas” en el espacio. Al cuestionar la manera en la cual nos comunicamos y al hacer consciente los problemas del lenguaje, materia de toda literatura. Cuando se toma conciencia del desgaste y la manipulación de las palabras, queda la posibilidad poética, la recuperación de la confianza en la palabra:

Las palabras evidentemente dicen algo, dicen mucho, dicen demasiado, tanto que casi no dicen nada. He aquí un compendio de historia de la comunicación lingüística. ¿Dicen las palabras lo que debieran decir o lo que quisiéramos que dijeren? Ese es el peligro de todo semantismo. Hablando es como no se entiende la gente. La manipulación de los medios de comunicación social (publicidad, política, grupos de presión, reglas de urbanidad) ha alcanzado tales proporciones que la desconfianza es la única postura consciente. (Boso: 2011, p.17).

Felipe Boso, poeta, geógrafo y transterrado¹¹⁰, hace del blanco de la hoja un espacio para configurar territorios gráficos, las más de las veces, islas. Cabe destacar la publicación de sus Ferroglifos en edición de cartas postales—. Si de acuerdo en parte con el concretismo

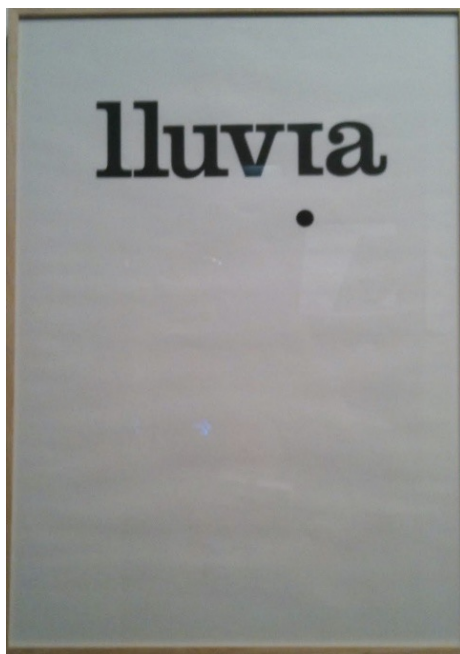
¹¹⁰ El término propuesto por don José Gaos para referirse a su condición de exiliado, pero con la oportunidad de continuar con la reflexión sobre España desde un país no tan ajeno, lo utilizo aquí para hacer hincapié en la condición de emigrante de Felipe Boso en una Alemania Federal que, si bien representa la oportunidad de mejora de calidad de vida, también es el recordatorio del país de origen, agobiado por la represión –hasta la muerte de Franco–. Felipe Boso emprende un compromiso con España a través de la traducción. En 1972 presenta al público alemán la primer antología de poesía experimental española (en la revista *Akzente*), en colaboración con Ignacio Gómez de Liaño. Y, en 1978, en colaboración con Ricardo Bada, un número monográfico sobre la literatura española de ese momento. En 1980 publica la antología bilingüe español-alemán “Veintiún poetas alemanes: 1945 a 1975” y en 1981, con Ricardo Bada, publica su primera antología completa de literatura española actual, con el título “Ein Schiff aus Wasser”. De este modo, entre dos lenguas, Felipe Boso tendió un puente entre España y Alemania. Interesado por el concretismo y conocedor de su propuesta y de la obra, se encargó de intercambiar información con los poetas experimentales españoles, ávidos por saber cómo iba el mundo fuera de España. Las conexiones con su país de origen se dan en un principio a través del correo. La comunicación por correo era muy importante durante el periodo de Franco, pues a veces era la única conexión con el país de origen, a pesar de la revisión hecha por el régimen. Quizá una de las razones del arte correo fue crear códigos de comunicación que pasaran la revisión a la que estaban sometidos.

de Eugen Gomringer¹¹¹ y Noigandres, comenzó en la experimentación poética, más tarde propone su peculiar poética, en la cual el lenguaje verbal es sólo una pequeña parte del *hablar*, un acto que incluye diversas formas de comunicación, cercanas al gesto, quizá más eficaces, más directas y menos imprecisas que el lenguaje verbal. Boso busca la concisión y el movimiento: "que mis cosas no dicen nada. Carecen de forma/fondo (son deformaciones insondables), de significant/sinifíe (son insignificancias insignes) no figuran no designan. Se mueve o fueron movimiento" (Boso: 1972a, p.16). Boso define su hacer poético como *maniobraje*, un sistema que va más allá del lenguaje verbal –concepto evitado a favor o en justicia de otras maneras de comunicación de las que puede servirse la poesía–. El *maniobraje* implica dinamismo en algún momento. Si el soporte que lo registra se mantiene estático, eso no quiere decir que no haya habido movimiento en el proceso –a través del gesto–. El *maniobraje* permite el hablar del hombre fabulador, constructor de sí mismo y de su entorno. Maniobrar centra su atención en el comunicar fábulas a todos: "Para que lo escuchen los sordos y para que lo puedan hablar los mudos. Los muros. Lo adivinen los ciegos y les desvele a los mancos. El lenguaje hablado o escrito representa tan sólo una parte –pequeña, pero omnímoda– del hablar. De la fabulación, que es mucho más: el ser del hombre. Pues la piedra aúlla, la planta canta, el animal habla y el hombre fabula" (Boso: 1972a, p.17). Maniobrar o hacer el poema es darse cuenta de lo ya sabido, pero olvidado; que el ser se encuentra en perpetuo movimiento, objetivo del comunicar: "Yo trato de atrapar o de encubrir el mundo mediante la más sutil de las redes o de los velos: el símbolo. El movimiento es mi símbolo o, más bien símbolo de mí; vivo, me relaciono" (Boso: 1972a, p. 17). Y por ello se mueve. De allí la aspiración de comunicar el movimiento a través del gesto. En este sistema de fabulación, Boso, como los concretistas brasileños, acentúa el vacío, tiende hacia las formas geométricas, crea ideogramas y economiza recursos en aras de una comunicación precisa que bien puede quedarse solo en la percepción del gesto, el movimiento. De este modo para Felipe Boso la poesía concreta es "una estructuración visual y/o conceptual del material

¹¹¹ En su calidad de crítico y teórico de las poéticas experimentales, Felipe Boso dice que el término fue utilizado por primera vez en 1953 por el pintor y escultor sueco, Oyvind Fahlstrom, pensando más en la música concreta que en el concretismo plástico (Boso, citado por Ferrando, B. 2014-mar., p. 256). El término concretismo plástico–explica Ferrando, había sido aplicado en 1930 y para otros en 1926 por Theo Van Doesburg para designar la pintura basada en la línea, en el color y en el plano, para hablar de una pintura que fuera más allá de la comprensión de la realidad como arte e ir hacia la construcción de un arte como realidad (Ferrando: 2014, p. 256).

lingüístico (texto) utilizado subsemántica y/o subdiscursivamente con un propósito estético (Parcerisas: 2007, p.208).

Analicemos algunos de sus poemas, aunque no lleguemos a la percepción del gesto:

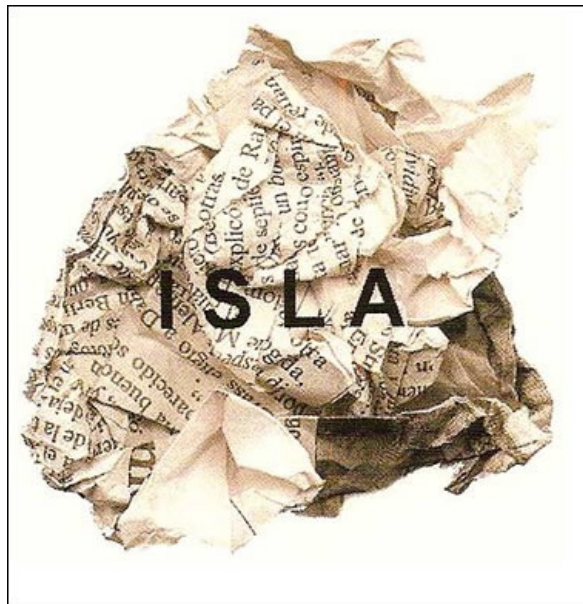


Felipe Boso: "Poema de la lluvia", de *Los poemas Concretos*
(en Boso: 1994, p.63).

Lluvia da título a un cartel que "promociona" y "anuncia" la imagen-palabra, **lluvia**, la cual interactúa con el soporte, estableciendo una relación de clarooscuro. La imagen-palabra sobre el blanco – gris, en interacción con la tinta, al primer golpe de vista–, sobresale por su puntaje, color, disposición espacial y la extrañeza que provoca la i vuelta hacia abajo –la disposición horizontal de izquierda a derecha sufre un desequilibrio. La palabra adquiere calidad de imagen debido a la disposición central superior, la extrañeza y la tipografía utilizada. Minúsculas en fustes y remates rectos contrastan con la curvatura de la a en su terminal y en el ápice. Contrasta también lo tendiente a lo geométrico –al cuadrado– con el arco de la u y el vientre oblicuo de la a, más el punto redondo que parece caer de la i. Los contrastes, la relación curvatura linealidad, más la dirección de la palabra, punto y remates de letras crean un ritmo, un movimiento ligero, como el de una lluvia cuando apenas comienza o termina. El punto sugiere una gota de lluvia. La palabra pasa a ser imagen y la imagen por sinécdoque un fenómeno natural. El salto al símbolo se justifica por la disposición espacial de la palabra imagen. La lluvia se relaciona con la fertilidad, con la vida, el comenzar. En su diccionario de símbolos, Cirlot consigna:

La lluvia presenta un significado de purificación, no sólo por el valor del agua como ‘sustancia universal”, agente mediador entre lo informal (gaseoso) y lo formal (sólido), admitido por todas las tradiciones, sino porque el agua de la lluvia proviene del cielo. Por esta causa tiene parentesco con la luz. Esto explica que, en muchas mitologías, la lluvia sea considerada como símbolo del descenso de las influencias espirituales celestes sobre la tierra. En alquimia, la lluvia simboliza la condensación o albificación, ratificando el íntimo parentesco de su agua con su luz (Cirlot, 2013, p. 296).

Así pues, el cartel como símbolo condensa nube, agua, gota, comienzo, término, transformación, vida, luz que cae, visión, verdad, ayuda divina, perdón divino, redención. Lo anterior se refuerza por la posible alusión al hebreo, escritura en la cual la vocal corta *i* (Jiriq Haser) consiste en un punto abajo de la consonante y, siendo la vocal del patriarca Moises, colocada bajo las consonantes de un nombre de dios, aporta amor. De cualquier manera, en el cartel de Boso, el gesto de la *i* hacia abajo, anuncia atención hacia el fenómeno, la palabra que lo designa y el símbolo. Si es una lluvia que comienza o si es una lluvia que termina, de todos modos, implica movimiento.

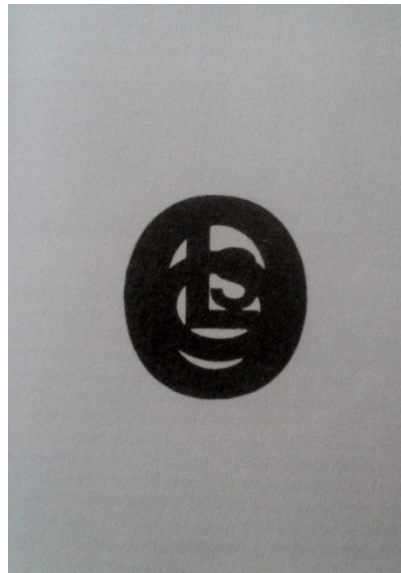


Felipe Boso: "Isla", de *La palabra islas*
(en Boso: 2006, s/p)

"Isla" se compone por la yuxtaposición de la imagen de un objeto, la hoja de periódico arrugada, la palabra escrita isla, que funciona como sello, y el soporte. Isla se escribe sans-serif en altas, casi en el centro del triángulo que forma la hoja de periódico, al cual sella, clasifica, define y limita. La palabra se sitúa en primer plano, enfatizándose como mancha tipográfica y contrastando por su disposición ordenada, tamaño y elegancia —es estrecha y larga— con las palabras en serif de la hoja de periódico, revueltas por la compresión, resultado de un gesto, de alguien al que

ya no le servía la información, por haberla asimilado, por estar pasada o porque no le importaba. Ese objeto se transforma en isla, la cual simbólicamente, polariza sus significados y los complejiza. Según Jung, "Isla es el refugio contra el amenazador asalto del mar del inconsciente, es decir, la síntesis de conciencia y voluntad" (Cirlot: 2013, p. 263). La isla está rodeada por agua, en este caso representada por el espacio en blanco, el cual en un sentido positivo se presenta como un principio ordenador en contraste con la rugosidad de la hoja de periódico, y en un sentido negativo es el espacio el que comprime y amenaza a la isla, sellándola, definiéndola y limitándola a su estrechez: "Según Zimmer, la isla es concebida como el punto de fuerza metafísico en el cual se condensan las fuerzas de la 'inmensa ilógica' del océano"(Cirlot: 2013, p. 263). En la interacción océano-isla, la isla se expande y amenaza al océano con ocuparlo todo, pero al hacerlo así, se priva del agua, indispensable para la vida. En ese caso la isla está condenada: "del otro lado, la isla es un signo de aislamiento, de soledad y muerte"(Cirlot: 2013, p. 263).

El contenido de la isla, comunicación a través de palabras escritas e imágenes mediatizadas, se ve amenazada por la hoja en blanco, lo no comunicado aún, pero que permanece como posibilidades desconocidas y, por otra parte, nulificadas por la isla que aumenta de tamaño, información sin aprovechar, suma de imágenes y palabras que comprimidas y desordenadas, no comunican más que su imposibilidad de comunicar. La tarea del *héroe* es encontrar el *tesoro* o la pronunciación clara de las infinitas posibilidades contenidas en el océano. Equilibrar las fuerzas en tensión.



Felipe Boso: "La soledad es un huevo", de *Los poemas Concretos*
(en Boso:1994, p. 304)

En el poema anterior, Felipe Boso fusiona las siluetas **s**, **L**, **o** (sol-soledad) y el trazo de un óvalo en eje vertical. Las siluetas se relacionan por tamaño, grosor y continuidad. Una parece generar a la otra. Lo que crea una relación de perspectiva; en la profundidad encontramos la **s**. Esta fusión de siluetas o líneas continuadas como espiral, funcionan como un pictograma o un ideograma. Se trata de una alegoría, identificable por el título, una definición por comparación. De esta manera, definida la soledad como huevo, el lector, por la ley de prägnanz identifica un ser, en las formas entrecruzadas; el cordón umbilical, en la forma **L** –une lo externo con lo interno: se refuerza por la dirección de la **L**– y un algo oculto, **s**, dentro de un huevo, generador y generado en la continuidad del trazo. Las alusiones simbólicas dirigen hacia la polarización como en el poema anterior, pues el huevo simboliza "lo potencial, el germen de la generación, el misterio de la vida. La alquimia prosigue manteniendo ese sentido, precisando que se trata del continente de la materia y del pensamiento. Del huevo se pasa así al huevo del mundo" (Cirlot: 2013, p.252).

"La soledad es un huevo" en un sentido positivo direcciona hacia la gestación creativa, a las posibilidades de salir a la luz, ser "sol". Pero en sentido negativo direcciona hacia el potencial destructor, el *huevo de la serpiente* –como en la película de Bergman–. A una gestación en el miedo:

Observa esa fotografía, observa a toda esa gente. Son incapaces de una revolución, están muy humillados, muy temerosos, muy oprimidos. Pero en diez años. Para entonces, los de 10 años tendrán 20, los de 15 años tendrán 25. Al odio heredado por sus padres, ellos añadirán su propio idealismo y su impaciencia. Alguno se adelantará y pondrá su sentimiento en palabras. Alguno prometerá un futuro. Alguno hará sus demandas, alguno hablará de grandeza y sacrificio. Los jóvenes y inexpertos brindarán su valor y su fe a los cansados e indecisos. Y entonces habrá una revolución. Y nuestro mundo se hundirá en sangre y fuego (Vergerus, en Bergman, 1977).

La soledad como huevo, representa la potencialidad de que un algo salga, ese algo se puede estar gestando acogedoramente en la iluminación espiritual y creativa o en la angustia del miedo. La **s** en lo profundo puede ser el feto de una serpiente. Sin embargo, si se atiende al movimiento dentro de la membrana, se revela lo que se está gestando: "Cualquiera que haga un mínimo esfuerzo puede ver lo que depara el futuro. Es como un huevo de serpiente. A través de la delgada membrana, se puede distinguir un reptil ya formado" (Vergerus, en Bergman, 1977). El llamado es a poner atención en los signos, en el movimiento dentro del huevo, pues lo oculto en realidad no está oculto, se mantiene en movimiento y, a través de él, se llega al reconocimiento de la forma.



(Gestación de la A)

Felipe Boso: "Gestación de la A", de *Los poemas Concretos*
(en Boso: 1994, p.87).

"Gestación de la A" es un poema concreto que se construye con base en las técnicas de fusión y textura. Sólo consta de líneas verticales entrelazadas, la **a** minúscula y el espacio abierto. Sin embargo, la economía de elementos no quiere decir simplicidad, pues es un hermoso poema con volumen y movimiento. Por ley de prägnanz y por la ley de similitud identificamos un vientre, lo cual se refuerza por el título del poema. Las líneas interactúan con la **a** y el vacío por forma, movimiento, tamaño y claroscuro. La verticalidad inclinada hacia izquierda o hacia derecha sugiere el movimiento de formas orgánicas, contrastantes con la horizontalidad de la **a** sin movimiento aparente. Estas formas orgánicas están dispuestas en perspectiva, lo cual crea volumen y textura. El espacio abierto por la **a** sugiere un huevo o un ojo, la posibilidad de ver la luz, o ver con claridad, también la potencialidad de mutar. La **a** al crecer, se abre paso entre las líneas que la acogen y de las que se generó. Es interesante la dirección de la panza de líneas, en la misma dirección del vientre de la **a**, a su vez, posible madre, principio del alfabeto, trazo indispensable en la comunicación y energía iluminadora. Felipe Boso ha trazado una elegía a la **a**, letra que parece gestarse una y otra vez.

De una manera extraordinaria, Boso economiza el material poético y llega a la concisión y al movimiento. Sus poemas se plantean como mutación. El desplazamiento de las imágenes-palabras a los símbolos se da gracias a la capacidad del autor para disparar el pensamiento analógico. Si el lenguaje verbal no basta para aislar la cosa y comunicarla, entonces echa mano de otros lenguajes, a través del gesto se revela.

6.2. José Luis Castillejo. *La aspiración de una escritura de lo inefable*

José Luis Castillejo (Sevilla, 1930 - Houston, 9 de septiembre de 2014) basa su producción escrita en una singular teoría sobre la escritura, influenciada por el budismo zen, el cual influye primero en Zaj, el colectivo artístico al que el escritor se sumó de 1966 a 1969¹¹². Bajo esta influencia, mundo, realidad y vida tratan de presentarse principalmente como experiencia de libertad y comprensión de lo inefable. La grafía se escribe fuera de la significación convencional; pues colocada *desnuda*, se pretende suscitar vivencias artísticas que tratan de erguirse por encima de la represión política y cultural de la época, respuesta de un escritor que, habiendo observado el exterior,¹¹³ pudo comparar y ser partícipe de las acciones de un grupo de artistas que, como él, estaban intranquilos por lo que descubrían en otros países.

Zaj fue una oportunidad para liberarse de las normas impuestas por la dictadura, las cuales mantenían anquilosada la producción artística y cultural. Zaj fue un movimiento que representó una manera diferente de ver la realidad y una manera diferente de actuar. Esther Ferrer lo define así: “Zaj es una posibilidad llevada a la práctica” (citada por Luna: 2015, p.9). Ciertamente una posibilidad inesperada, extraña y reveladora que involucró a músicos, pintores, escultores, entre otros, quienes se desplazaron y transitaron por otras disciplinas al realizar poesía visual, performances, mail-art y happenings; además de elaborar los primeros libros de artista. Este actuar desconcertaba tanto al público como a los encargados de ejercer el poder. No porque las acciones atacaran directamente el sistema dictatorial, sino porque la gestualidad, elemento artístico base y, a veces único, en sus *conciertos* resultaba sospechosa, a veces molesta y otras divertida, según el

¹¹² Con Zaj editó *La caída del avión en el terreno baldío* (1967), título tomado de *Silence*, de John Cage y *La política* (1968). El primero se presentó en hojas sueltas dentro de una caja, el lector podía leerlas como quisiera, por ello, se considera un libro de artista.

¹¹³ Primero como hijo de un exiliado en Francia y Argentina, luego como estudiante en Alemania, Francia, Inglaterra y Estados Unidos; posteriormente, como diplomático.

observador. La inusual propuesta se conectó con el deseo social de transgredir las imposiciones.

Dice Esther Ferrer:

En el contexto de aquellos años, en España todo era política. por ejemplo cuando Juan Hidalgo, Walter Marchetti y yo hacíamos ZAJ en Bilbao o en otros lugares, normalmente no había mensaje político explícito salvo excepciones. Sin embargo, cuando hacíamos ZAJ delante de la gente, esta empezaba a gritar “Libertad”, cantaban “La Internacional”, de modo que un acto que no era explícitamente político se transformaba en un acto político porque el ambiente lo era (citada por Luna: 2015, p. 28).

Comenzó la vigilancia, no porque sus acciones llegaran a las masas y éstas las comprendieran y aceptaran¹¹⁴, sino porque se tiene miedo de lo que rompe esquemas y se sitúa abiertamente fuera de los cánones impuestos. Acostumbrados al modo franquista de hacer arte, costaba trabajo respirar otro viento. Sin embargo, aunque suscitar la expectación y la molestia era parte del juego Zaj, a veces cundía el desaliento en los partícipes, como se expresa en la correspondencia entre los integrantes de Zaj y Dick Higgins, integrante de Fluxus. Así pues, José Luis Castillejo escribe a Dick Higgins en abril de 1967:

Querido Dick:

Quiero darte las gracias por tu interés en mi libro. Quizá Juan te haya explicado que tenemos problemas para exportarlo. También tenemos otros problemas. La policía española ha llamado a Juan y a Walter para pedir información sobre Zaj. ¡Feliz Siglo Veinte! Respirar es pecar y nosotros hacemos un poco más que respirar.

Estoy escribiendo un segundo libro llamado “La política”. Aunque no es directamente un libro sobre España, lo considero impublicable en las condiciones actuales. Incluso llevarlo a España podría ser comprometido. ¿querrías tenerlo en depósito? Quizá pueda pensar en traducirlo al inglés y publicarlo con un seudónimo... Veremos. [...] Puedes imaginar que me siento deprimido. Hay un “frenazo” a la liberación en Madrid. Creo que en todo el mundo (en Sarmiento: 1998, pp.70 y 71).

La práctica de arte interdisciplinar, el cruce de lenguajes y su postura subversiva que confrontaba no sólo el sistema político, sino las convenciones del mercado cultural, al realizar acciones únicas que permitían experiencias alternas, de otro modo ni pensadas, creaban incertidumbre en unos y asfíxia en otros. De allí que se decidieran los segundos por el exterior. Así lo escribe Juan Hidalgo a Higgins en diciembre de 1971: “A causa de la muerte de mi padre, recibiré algún dinero e intentamos dejar España y sus problemas políticos y morales para siempre e irnos a vivir a Italia” (en Sarmiento: 1998, p.80).

¹¹⁴ Nada más lejano. Sólo unos pocos se volvieron hacia Zaj, por lo general el público reaccionaba con agresión y en caso de los libros publicados, estos tan sólo se repartían entre los amigos.

El extranjero se pensó como una oportunidad de liberación, aunque de cualquier modo, exilio, pues la comparación entre la manera de vivir en España y la manera de vivir en otras regiones fue una constante. Escribe Castillejo a Dick Higgins el 21 de enero de 1973: “El gobierno alemán nos ha invitado a Fernando Millán y a mí a una serie de lecturas sobre la NUEVA ESCRITURA. Nos han tratado espléndidamente. Hay interés por esta ESCRITURA sin palabras y hasta a veces sin letras. Ser escritor aquí no resulta tan malo como en la mayoría de otros sitios” (en Sarmiento: 1998, p.87).

Escritura sin palabras, música sin notas, pintura sin pincel, etc. resultaba muy extraño en una sociedad reacia al cambio. Zaj construyó un puente entre el interior y el exterior, entre la servidumbre y la libertad y entre una única forma de concebir la realidad y otras muchas posibilidades. La inconformidad con lo estipulado y el anhelo de renovación situaron al movimiento fuera del franquismo, pues intuían que había algo más. Ese algo más que los hizo voltear hacia el sin sentido, la vacuidad y lo inefable. Si el lenguaje artístico convencional establecía servidumbre y estancamiento, había que buscar más allá. John Cage y el budismo zen se incorporaron a la teoría y la práctica artística de Zaj. Esto desembocó en la elaboración de La nueva escritura, la propuesta-reflexión de José Luis Castillejo, sobre la escritura alejada de la palabra o mejor, del enunciado narrativo, descriptivo, argumentativo, con el cual se manipula la realidad o con el cual se manifiesta una única forma de *ver*, la interpretación de una sola persona a digerir por un lector *adiestrado a leer* igualmente, de una única determinada manera. El acto de escribir en La nueva escritura rechaza el enunciado, la historia, la descripción, la música, la pintura, el dibujo, la caligrafía. Queda el signo, desnudo de todo ornamento y de todo pensamiento, en un intento por librarlo del lenguaje “artesano de una construcción de nosotros mismos y de nuestra realidad, que, al designar las cosas las manipula” (Zhuang Zi, citado por Robinet: 1999, p.28). La realidad descrita por el enunciado sólo es una posibilidad entre muchas. La escritura de Castillejo intenta suscitar experiencias antes inconcebibles, en las cuales se sea partícipe de la libertad buscada, pretensión de hacer percibir lo inefable: “La escritura que yo busco es la que libera de la marca, la que no siempre está escrita. Símbolo de lo absoluto, de la totalidad, de la integración de los contrarios, del Tao, de la Totalidad...” (Castillejo, citado por Mancebo: 1995). Por ello, esta nueva escritura está dirigida sólo a

unos pocos, a quienes les interese¹¹⁵, pues dice Zhuang Zi: “No se le puede hablar del océano a una rana de pozo; está atada a su espacio. No se le puede hablar del hielo a la efímera de verano; está limitada por su estación” (citado por Robinet: 1999, p.31).

La pretensión de hacer vivencia lo inefable lo lleva a una limpieza de la forma, utiliza los materiales mínimos; se vuelca en el recipiente para hacernos percibir el contenido, crea una obra que intenta hacer percibir las posibilidades múltiples de lo no escrito. “Greenberg [dice, Castillejo] ha sido una gran influencia. Me enseñó que no bastaba con ver sino que había que ‘ver’ y ‘ver’ y ‘ver’ y que había que ‘ver’ lo no dicho, lo no hablado, lo no escrito, es decir la ‘forma’ o los ‘arquetipos’ (citado por Mancebo: 1995). Presentar el vacío o la vacuidad como las posibilidades de llenado. El constante movimiento incluido en la quietud.

Sin embargo, Castillejo se contradice en algunos momentos en su propuesta teórica, sobre todo respecto al contenido simbólico de la grafía o trazo. Escribe en *El camino de la escritura moderna*: “Una escritura actual ha de ser libre y directa y por lo tanto no simbólica ni descriptiva. No debe buscar posesión alguna, ya sea real o ficticia, abstracta o concreta de las cosas, ni siquiera de los propios materiales de la escritura” (Castillejo, citado en López Gradolí: 2008, p. 157). Para luego reiterar en entrevistas y escritos su intención de resaltar el simbolismo, resonancia del inconsciente, arquetipos ocultos en la profundidad: “Mi letra no es la letra neurótica de que habla Lacan porque no es una ‘marca’ sino un ‘símbolo’” (citado por Mancebo: 1995). La liberación de la escritura implicaría entonces hacer *ver* los arquetipos de nuevo, para recuperar la capacidad de significar: “En la nueva escritura la abstracción no es total, nos comenta Castillejo. Cada letra tiene restos semánticos históricos, psicológicos, gráficos. Potenciar esos restos que se despreciaban, como si no fueran escritura, es lo que intenta una nueva escritura o moderna escritura. (Castillejo, citado en López Gradolí: 2008, p. 172).

La concepción de la nueva escritura se relaciona estrechamente con la visión budista en la cual la cavidad vacía del recipiente permite la percepción de las posibilidades infinitas de llenado. Hacer *ver* las fases múltiples de la vacuidad, se convierte en la tarea principal, pues se pretende realizar una vuelta de tuerca, recuperar *resonancia*: “El hombre contemporáneo sólo está burocrá-

¹¹⁵ Las publicaciones de Castillejo estaban financiadas por él, eran casi manuales y las repartía a sus amigos. Aún así libros como *La caída del avión en terreno baldío* (1967) o *The book of i's* (1969 y 1976) son piezas referentes en la poesía experimental y en los libros de artista.

ticamente escrito en los números de su tarjeta de identidad pero esa escritura ya no tiene ‘resonancia’, como la tenían los ‘nombres de antes’, que creaban y eran parte de la historia. ¿De qué sirve tener un nombre cuando ya nadie es nadie ni nada es nada?” (citado por Mancebo: 1995).

El sinsentido lleva al sentido. La no escritura a la escritura, la vacuidad a lo pleno. Así pues: “La escritura no escrita es el otro lado (generalmente inconsciente) de la escritura escrita. Lo absoluto no puede describirse y un escritor que aspira a lo que hay que aspirar se enfrenta con lo inefable. Lo que está más allá de las palabras, de las letras, de las imágenes que sirven a los poderes fácticos ilusorios” (citado por Mancebo: 1995).

La aprehensión de lo que hay más allá, sólo se puede obtener de una no escritura, es decir, una escritura a la que se le ha quitado la *marca*, la predisposición para *leer* de una determinada manera, buscando de antemano significados, prolongación de una determinada política cultural. Por lo tanto, se puede entender como una visión manipulada de la experiencia. La salida que propone Castillejo es la escritura no escrita “la de los arquetipos, es inextinguible porque no marca, sino que es el opuesto complementario de la escritura. Precisamente, el símbolo se completa con una transformación” (citado por Mancebo: 1995). Bajo esta perspectiva, la escritura no escrita sería la oportunidad de tener experiencias de libertad, significaría “la salida del mundo ilusorio y mediatizado de las imágenes que nos aprisionan, la salida de la cárcel. Cristo, Buda, Shakespeare, Cervantes, Nagarjuna... Ellos nos leyeron las escrituras no escritas. No se trata solo de ver sino de "ver" para poder leer y escribir. No se trata de leer sino de “leer” (citado por Mancebo: 1995). La escritura y la no escritura actúan o se conciben como complementarias e integradoras, dependen mutuamente, existe una porque existe la otra. En este supuesto “la escritura no escrita es el otro lado (generalmente inconsciente) de la escritura escrita” e ir tras esta escritura no escrita significa “una búsqueda de la realidad reprimida, una salida de la cárcel. Mi intención no es incendiaria sino integradora (mis ejemplos: Matisse, Pollock, Fitzgerald). La realidad actual si es incendiaria y asesina” (Castillejo, citado en López Gradolí: 2008, p. 179). Una realidad manipuladora y tirana, en gran medida construida con lenguaje, la construcción de discursos justificadores del dominio de unos sobre otros, los cuales una vez institucionalizados se extienden a todos los campos de la vida cotidiana y se convierten en costumbres que son difíciles de erradicar. El problema no es el lenguaje, sino el uso del lenguaje. La propuesta de Castillejo es una búsqueda de pureza, la vuelta a casa: “La nueva escritura que deseo hacer nada tiene contra la palabra hablada y sólo es enemiga de la dominación verborreica, pretenciosa, trivial o ajena al arte de la escritura” (Castillejo, citado

en López Gradolí: 2008, p. 198). La vuelta a casa significa concientizar la esencia, por decirlo así, de la escritura. Por ello se comprende que un escritor es un escritor y no un psicólogo, un biólogo o sociólogo, ni dibujante o artista plástico. Castillejo busca la autonomía en la escritura, casi como si buscara el absoluto. Sin embargo, la idea taoísta de que “una afirmación implica la posibilidad de su negación” (Robinet: 1999, p.15), de que los contrarios se incluyen y se originan mutuamente, conduce al planteamiento de que nada es absoluto:

Rien n'est absolu. Ce que je veux dire et ça c'est mon message, je m'inspire dans le bouddhisme, rien n'est absolu. Il n'y a pas une vision d'un tableau absolue, pour toujours. Il n'y a pas une écoute absolue. On écoute à la maison, un jour, et un autre jour on écoute en public et ce n'est pas la même écoute. Il y a des éléments communs, mais ce n'est pas exactement la même chose. L'identité, comme dit le bouddhisme, la croyance dans une identité permanente ou une nature propre permanente c'est une illusion. Dans le langage ordinaire, nous croyons à la même chose, nous croyons que la chaise est la chaise tout le temps, que la personne est la personne. Ce n'est jamais la même chose. Je pense qu'on peut dire que c'est plus pratique de partir de l'impermanence que de la permanence. Je ne dis pas que l'impermanence c'est un absolu total, ce serait faire de la métaphysique. La physique ne nous permet pas de dire des choses métaphysiques, mais je pense que du point de vue pratique, c'est plus intéressant d'admettre une impermanence qu'une permanence (Castillejo, entrevistado por Létourneau: 2000).

Pensar la escritura en términos taoístas es concebir que se puede provocar una experiencia artística abierta y múltiple, capaz de hacer sentir la realidad, no sólo conformada por la represión, pues ésta únicamente es una pequeña parte de la realidad compleja en la cual los contrarios se reconcilian y hacen sentir en esa reconciliación la experiencia de ese más allá, lo inefable: “La realidad es abierta cuando se presenta al mismo tiempo como un todo y como un conjunto de resistencias que se oponen a su apropiación. Por eso, realidad no es posesión, no es el conjunto de todas las posesiones, no es un pleno que se oponga al vacío. La realidad no es ni plenitud ni vacío. Es la vacuidad u origen dependiente de los sucesos” (Castillejo, citado en López Gradolí: 2008, p. 215). El punto de partida para llegar a tal visión de la escritura es el reconocimiento de la relatividad o la incertidumbre. Pues la pretensión de inducirnos a dicha experiencia parte de reconocer “que poco o nada es seguro” (Castillejo, citado en López Gradolí: 2008, p. 152). Nada puede ser afirmado como la verdad última, pareciera que la condición es el dinamismo y la flexibilidad. La percepción de la realidad con base en los cambios de forma. Por esa causa ceñir la forma a una determinada manera de pensar el arte es reducirla a la servidumbre: “en las artes como en la vida no debe haber servidumbres” —escribe Castillejo (citado en López Gradolí: 2008, p. 155). Ni siquiera una forma es fija cuando se encuentra en un soporte. ¿Qué hace Castillejo para inducir la

reflexión sobre el movimiento *flexible*? Propone que las grafías no ocupan el espacio, sólo están, por ello pueden cambiar de lugar o de forma.

La concepción taoísta del espacio como extensión es útil para explicar lo anterior, pues en ella las cosas no alteran el espacio por su volumen, sino por las relaciones que establecen entre ellas. Es decir, el predominio de las relaciones de las cosas en el espacio implica que puedan cambiar lugares o de forma: “Los signos de mi escritura están en un sitio, pero no la ocupan [...] Mis letras están muy bien en un espacio específico, pero podrían estar igualmente bien en cualquier otro lugar. Se resisten tanto al ‘privilegio’ de ocupar un lugar como a otorgar a un lugar el privilegio de ser ocupado por ellas” (Castillejo citado en López Gradolí: 2008, p. 156). La flexibilidad de la grafía es consecuencia del intento del escritor por hacer percibir una realidad compleja, en la cual las posibilidades son múltiples y mutantes: “La escritura es una notación que tiende a establecer el mayor grado posible de la realidad. Como la realidad es abierta, la escritura ha de ser libre, es decir, ha de dar constancia de la libertad. Lo escrito, escrito está, realidad. ha sucedido, pero pudo haber sido de otra manera” (Castillejo, citado en López Gradolí: 2008, p. 236).

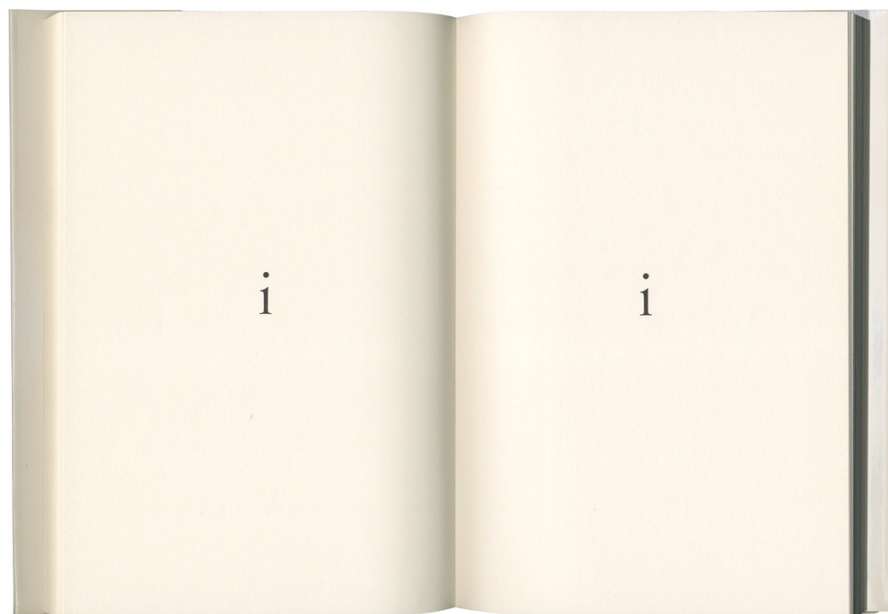
La propuesta conlleva la idea de alterar o inducir otra u otras formas de *leer*; primero, lo inusual sorprende, se produce el extrañamiento; de allí las reacciones de rechazo o aceptación y el disparo de la reflexión sobre el hecho observado, llamado por su autor *escritura* artística. Segundo, tal abstracción nos presenta desafíos y posibilidades de otro modo, no imaginadas; el involucramiento del lector:

La abstracción tiene como finalidad disminuir el automatismo con que se interpreta convencionalmente un signo. Cierta grado de abstracción en la escritura permite, no sólo disminuir la fuerza del automatismo que transforma inmediatamente el signo escrito en hablado, sino también que el signo escrito respire libremente, es decir, establezca una o varias posibilidades escritas. Libertad que supone una opción, que una cosa sea o no sea posible entre varias, cierto margen. Libertad significa dejar cierto margen de libertad al signo escrito (Castillejo, citado en López Gradolí: 2008, p. 223).

La intención de manifestar o hacer descubrir la experiencia de lo inefable es bastante ambiciosa; despojar a la palabra de cualquier significado también lo es, así como apelar a un simbolismo que se encuentra más allá del lenguaje, pero la propuesta de Castillejo sí nos plantea pensar en otras posibilidades de otro modo impensables. Utiliza el mínimo de recursos para ello, repetición, disposición en el espacio, escritura de una sola grafía, página en blanco. Por ello, muchos lo han clasificado como minimalista; sin embargo, él no cree ser un escritor minimalista ni metafórico o literario:

Je crois que tout ce qu'on dit, d'une façon ou l'autre, abstraite ou concrète, on le dit métaphoriquement, même la science est métaphorique quand elle parle des choses. Le littéralisme c'est une chose très mauvaise à notre époque, c'est pour ça que je fais une critique très forte du minimalisme et je comprends que les gens pensent que *Le Livre des i* est minimaliste. Je ne suis pas un minimaliste. Je pense que je ne crois pas à cette sorte de réduction, je crois que je ne crois pas à la réduction à l'objet ou à la littéralité. La littéralité c'est une métaphore comme tout. Le plus que je peux dire à la faveur de la littéralité, c'est que ça peut être utile pour certaines choses, mais que c'est une métaphore aussi comme toutes les autres métaphores (Létourneau, E: 2000).

La búsqueda de lo inefable lo aleja de la metáfora y de la literalidad. Conforme reflexiona más sobre la escritura, se va quedando sólo con el trazo, como en *The book of i's* (1969), *El libro de las dieciocho letras* (1972) y *El libro de la letra* (1974), y otros libros, inéditos¹¹⁶. Estos libros presentan en común el trazo reiterativo de unas cuantas grafías, colocados bajo determinada consigna, por ello, un tanto al azar y un tanto no azar. Por ejemplo *The book of i's*, de 23x15.5 cm., encuadernado en pasta dura de tela gris, consta de cuatrocientas páginas en las que la protagonista es la *i* de 16 milímetros de altura, colocada en el centro de la página o no colocada, pues depende de la consigna, si la palabra en inglés que designa el número de página contiene una *i*, ésta se



coloca en el centro. Son numerosas las páginas en blanco.

José Luis Castillejo: *The book of i's* (1969).

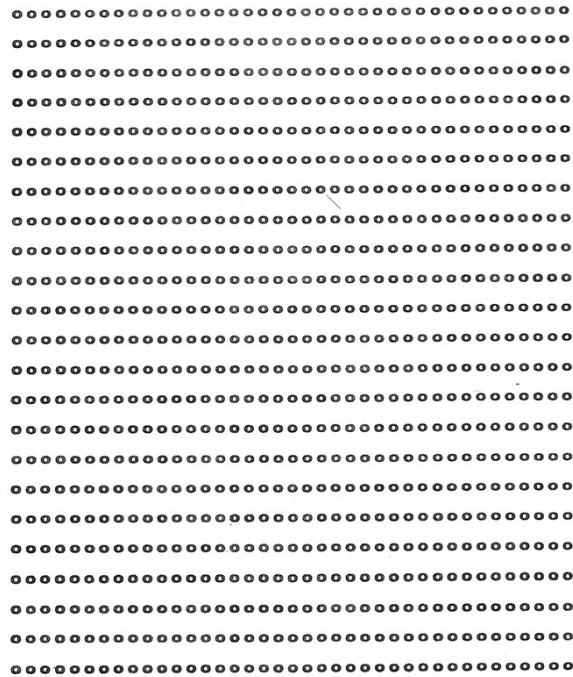
¹¹⁶ El autor depositó en la Staatsgalerie de Stuttgart obra en la que trabajó desde 1969: *El libro de las cuatro figuras*, *El libro de los tríos*, *El libro de las mitades*, *El libro del libro*, *El libro de los errores*, etc.

En cierto sentido, *The book of i's*, parece ser un homenaje a libros antiguos, como el *I Ching*, cuyo principio fundamental es la transformación en la cual los opuestos fluyen de uno al otro. *The book of i's* es un universo simbólico y, por ello abierto, pues el cambio es la constante, el principio. Páginas y páginas en blanco, la i al centro en un par, la i con una página en blanco. Aunque la consigna pudo haber sido otra, por ejemplo, tomar otro idioma, el resultado hubiera sido similar, pues la elección sólo es una eventualidad. La i interviniendo la página o la página interviniendo el trazo, como sea, la interacción de la mancha tipográfica y la página nos conducen a la visión de lo permanente —la grafía colocada en el mismo sitio— y lo impermanente —se trata de otra i, contenida en otra palabra, colocada en otro espacio—. De este modo se anula el contrario o mejor, se integra en una experiencia artística.

Ahora bien, Castillejo dota a la grafía de una *inteligencia* o, digamos, de autonomía, se pronuncia a favor del gesto, el trazo de la letra, el cual no *posee* el espacio, sino está *colocado* en él. La *colocación* en el espacio, un tanto azarosa, como ya se mencionó, bien podría haber sido otra, lo relevante son las relaciones que se establecen entre página y gesto o entre gestos, a veces repetidos en toda la página con un especial orden, como si se tratara de la pronunciación de un mantra, lo que crea un ritmo, quizá monótono, sin embargo por ello significativo y liberador. Sin espacio ni tiempo para otra visión o pensamiento, pues aprehendidos por la inusual escritura, se detiene el acostumbrado modo de leer y ver.

Castillejo aspira a la profundidad, vaciando primero, para posibilitar el llenado. Su escritura pretende ser una escritura de la vacuidad. El término complejo que, incluso ha dado problemas en su región de origen, Oriente, por su multifacética faz. La vacuidad no se refiere al vacío, sino a un espacio “que acoge [...], la distancia entre las cosas o los seres, que permite que haya ‘juego’ [...], la ausencia de pensamientos y deseos, un ‘blanco’ del que puede surgir todo” (Robinet: 1999, p.158).

Su obra “Censo de vacuidades” de *La caída del avión en el terreno baldío* es más que significativa de lo anterior:



Censo de Vacuidades



José Luis Castillejo: “Censo de vacuidades” (1967)
(en Castillejo: 1967, s/p).

La técnica usada en esta obra es por supuesto la repetición del trazo de círculos de manera uniforme en la página blanca, aunque no igual, pues los trazos se colocan de manera serial y periódica pero no son iguales. Existen relaciones de verticalidad y horizontalidad, destaca esta última por el recuerdo que se tiene de la página escrita en un libro en cualquier lengua occidental, sin embargo, la verticalidad¹¹⁷ de la página sugiere un monolito, una piedra, y la grafía, la incisión, el

¹¹⁷ Castillejo escribe sobre su preferencia por la verticalidad: “Je veux parler des éléments constants de mon écriture; la verticalité. Pour moi, c’est une écriture assez masculine. Vous savez, la verticalité, c’est l’esprit. Moi je parle de l’esprit psychologique, je ne parle pas de l’esprit métaphysique, théologique et tout ça. Je suis beaucoup plus avec le pied à terre et, psychologiquement, la verticalité c’est cette fonction de notre personnalité qu’on appelle l’esprit. Vous savez que le tableaux sublimes en peinture ont la verticalité. Aussi, la verticalité détruit un peu l’élément objet du livre. Je ne veux pas faire ni de livre objet ni de livre de luxe. La verticalité fait que le livre soit plus livre et moins objet” (Létourneau: 2000).

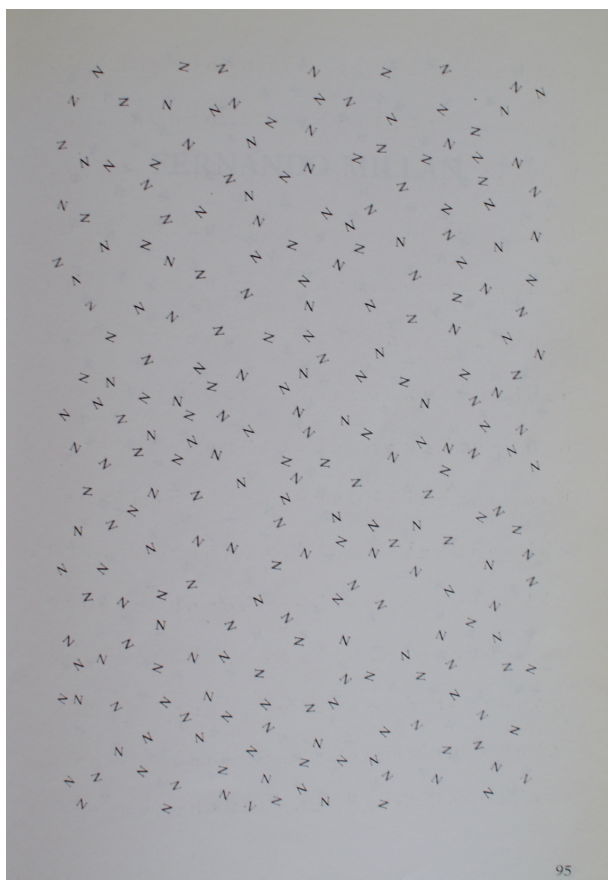
gesto que trata de poner orden y registrar la memoria. De allí la uniformidad, la quietud y el equilibrio.

Por la Ley de prägnanz, el escrito se ve de manera regular, ordenada y simétrica; por la Ley de proximidad, los trazos se observan en relación estrecha; sin embargo, los círculos no son iguales, por lo que parece ser una invitación a contemplar los pequeños matices dados en la uniformidad; los círculos bien podrían escaparse de la página que les da cabida y seguir extendiéndose por el espacio, de manera similar, uniformemente, a la horizontal y a la vertical, uno junto a otro, siendo parte del registro de la certeza de la incertidumbre, la cual tampoco es una certeza:

La noción de vacuidad está para significar la inconsistencia del mundo, el hecho de que no tiene fundamento metafísico, que cada ser se apoya en el conjunto y en cada uno de los demás, e inversamente, como un castillo de naipes. La búsqueda de un fundamento (ya lo decía Zhuang zi, como hemos visto) no tiene fin, porque, ¿en qué fundamento apoyarse para encontrar un fundamento? Hay que resignarse a renunciar a la búsqueda de una verdad última. Mas no por ello hay que pensar que al hacer eso se ha encontrado algo, una verdad. Sería equivocarse completamente dando una realidad a una ausencia (Robinet, I: 1999, p.160).

De esta manera, se manifiesta la transformación latente y el movimiento en la estabilidad o quietud. En otros poemas, la colocación de la grafía creará dinamismo e inestabilidad, sin embargo, al mismo tiempo, también la sensación contraria. Como en la siguiente página de *El libro de la letra* (tomada de Sarmiento: 1990, p.95).

En esta página, las grafías, al parecer colocadas aleatoriamente, forman una mancha tipográfica amplia y dinámica; una mancha que sugiere un enjambre, una parvada o tan solo partículas en movimiento. Estas posibilidades surgen por las leyes de prägnanz, de proximidad y de similitud. Sin embargo, bien podrían plantearse otras posibilidades. Lo interesante es la relación entre las grafías entre sí y con el espacio, pues la colocación *aleatoria* de las grafías, una N mayúscula o una Z, aportan cierta inestabilidad a la obra, más el énfasis de la diagonal en contraste con las delgadas verticales. La inestabilidad se neutraliza por la forma de la misma grafía, pues la N, igual que la aleph judía א, es una letra que lo mismo puede estar de pie o de cabeza, y mantener su forma. Lo mismo ocurre en el caso de la z. Además la colocación aleatoria es ordenada; ninguna grafía se encima con otra, entre ellas se encuentra suficiente espacio para guardar su independencia, o su autonomía; sin embargo, al mismo tiempo se presentan como parte de un cuerpo. Por analogía, como ya se mencionó anteriormente, un enjambre, una parvada o partículas. En términos taoístas podríamos pensar que la inestabilidad y el movimiento pasaron a la estabilidad y quietud



del vuelo. El desequilibrio es aparente, pues el *vuelo* organizado persigue un fin, la unión del grupo lo consigue. De esta manera, Castillejo *activa* la energía de las grafías, en relación con y en el espacio. La obra en la que se “desnuda” al signo lo transforma, lo convierte en animal, persona, ave, partícula que, a su vez se comporta de determinada manera a partir del ojo del observador. Es así como la dialéctica de los opuestos que fluyen y se generan mutuamente crean una escritura que permite que la lectura sea abierta y múltiple y ¿por qué no? Libre. Si oigo el zumbido del enjambre, el aleteo de la parvada o el ir y venir de las partículas de polvo, quizá haya vivido la escritura más allá del lenguaje.

CONCLUSIONES

José Luis Castillejo: Una página de *El libro de la letra* (1974)
(en Sarmiento: 1990, p. 95).

Si bien es cierto que la poesía visual española resulta de la influencia de los movimientos vanguardistas europeos, como Dada, el Futurismo, el Surrealismo y el Letrismo, en un primer momento, y posteriormente, del Conceptismo, el Concretismo y Fluxus, también es cierto que cada uno de los poetas, al menos los analizados aquí, toman las propuestas de los movimientos de acuerdo a su propia búsqueda y a su actitud contestataria que responde a particulares cuestionamientos éticos, culturales, místicos, sociales y políticos. Lo que los une es que las propuestas resultantes expresan el cansancio por las convenciones artísticas impuestas, de allí, su afán de investigar y proponer nuevas soluciones poéticas. En algunos, como en Brossa, la experimentación es intuitiva, un actuar natural; en otros, como en Labordeta y Celaya, una alternativa de dar cuenta de un compromiso social. De cualquier modo, la vuelta a los intentos de renovación antes de la Guerra Civil y la observación de las propuestas experimentales ocurridas en el resto del mundo en los sesenta llevan a una tenaz reflexión sobre el arte poético y su material, la palabra. De este modo, la apuesta por lo visual señala el hartazgo por la manipulación de la lengua, por una parte, y por otra, la toma de conciencia de la existencia de otros lenguajes y su potencialidad como material poético. La creación se yergue por encima de cualquier otro concepto. Alejarse y criticar los moldes desemboca en el aprovechamiento de cualquier tipo de comunicación, con libertad, de la cual se carecía tanto. Ello genera una toma de conciencia de la relación entre la lengua y la sociedad. No es en contra de la palabra la razón por la que se recurre a códigos no verbales, sino en contra de un sistema político, mercantil y cultural que manipula la lengua e instaura convenciones cerradas: “la escritura no escrita es el otro lado (generalmente inconsciente) de la escritura escrita [significa] una búsqueda de la realidad reprimida, una salida de la cárcel. Mi intención no es incendiaria sino integradora [...] La realidad actual si es incendiaria y asesina” —escribe José Luis Castillejo (en Sarmiento: 1990, p.246).

Al abandonar la senda de la tradición, los poetas visuales quedan a merced de la crítica convencional, que no tiene parámetros para valorar propuestas no tradicionales. Es fácil emitir juicios en los que se señala a las poéticas experimentales, en general, como propuestas sin valor poético, ejercicios de inexpertos o incapaces de manipular los misterios del lenguaje verbal.

Esta tesis se suma a la valoración de las poéticas experimentales que se han venido realizando en la última década en España, la cual actualmente es prolífica; cada vez más aumenta la documentación al respecto y las reediciones y las ediciones póstumas contribuyen dando a conocer

las propuestas de los poetas. Esa situación es halagadora, aunque aún así existen problemas; por ejemplo, casi no hay crítica respecto a la obra de Felipe Boso, de José Luis Castillejo o de Julio Campal y se tiene problemas para consultar la documentación. Por ejemplo, la donación reciente de la obra de Felipe Boso a la Biblioteca Nacional de España, apenas comienza a ser catalogada y la obra de José Luis Castillejo se encuentra en la Staatsgalerie de Stuttgart. En cuanto a autores como Brossa, tenemos mucha documentación que se puede consultar, el problema a vencer radica en la vastedad de la obra. De Juan Eduardo Cirlot hemos de decir que ha comenzado su valoración como creador.

En cuanto a nuestro país, la investigación se encuentra en sus inicios, las publicaciones críticas sobre poesía experimental y visual se cuenta a cuenta gotas. Nuestros obstáculos son otros. El ámbito académico aún se resiste a ver poesía en otros medios y la poesía visual es más conocida por diseñadores que por literatos. Así, pues, espero que este trabajo contribuya primero, a dilucidar la poesía experimental y la poesía visual y, segundo, dar a conocer poetas visuales por demás interesantes. Cada uno de los poetas aquí estudiados se revela, en el análisis, de una complejidad creativa comparable a un poeta verbal. Sin embargo, he de decir que la pretensión de un lenguaje universal que no requiere conocimientos ni experiencia poética es un tanto utópica, puesto que si bien es cierto que acercarse a este tipo de poesía implica dejar fuera prejuicios y aceptar las posibilidades poéticas de otros lenguajes de comunicación, también es cierto, como en la poesía tradicional, que la interpretación se enriquece cuando se fundamenta en el contexto, posibilitando así, la obra abierta, cuya sintaxis, construida por unidades portadoras de sentido heterogéneas se revela al decodificarse.

Al proponer un modelo de análisis he buscado, por un lado, subsanar la falta de métodos para la interpretación de la poesía visual, y por otra, desentrañar sólo una parte del conocimiento poético contenido en una obra, que por serlo, no se cierra a mi interpretación, sino se concibe como generadora de múltiples interpretaciones. Es relevante, por supuesto, la reflexión sobre el lenguaje verbal, la cual es casi una obsesión en este tipo de poesía. “Si las lenguas son formas de percibir el mundo, parecidas, aunque no equivalentes, a las percepciones que se alcanzan mediante los sentidos, y en particular el de la vista, no parece insensato plantear la hipótesis de que existe un nivel de conceptualización en el que las leyes que rigen la imagen verbal del mundo transmitida por una escena oracional y las leyes que rigen la imagen visual de este mismo fragmento de lo real son, como mínimo, análogas” (López García:2006, p. 27). Dicha obsesión lleva incluso a negar el

lenguaje verbal, como en el caso de José Luis Castillejo, o a afirmar que todo es lenguaje, como en Felipe Boso. La búsqueda de los poetas aquí estudiados los lleva por caminos diversos, pero siempre guiados por la reflexión sobre, ahora podemos decir, lenguajes: signos, unidades portadoras de sentido. Esta evidencia echa por tierra la idea de que la poesía visual no debe interpretarse, sino contemplarse, puesto que prevalece la imagen plástica. El prejuicio proviene de una larga tradición que niega a la imagen aportación epistemológica. Es por ello que este tipo de poesía es poco analizada, fuera de los propios poetas que intentan legitimar su labor. La realidad es que, aunque la poesía visual tiene ahora mayor difusión, sigue siendo poco comprendida y aceptada.

La poesía en general cuenta con escasos lectores. ¿La razón? la complejidad del signo. Hacer crítica de poesía verbal es ya tarea complicada; hacerla de poesía visual, en la cual la imagen es el signo, lo es más, debido a la multiplicidad de sentidos. La libertad con la que se conduce el poeta señala el acto creativo —experimentación—. La necesidad consiste en transmitir la nueva experiencia, el logro de concretizar lo incomunicable; por otro lado, cualidad de toda poesía. Por ello, la experimentación corresponde a la búsqueda personal de cada poeta, lo que invalida las producciones de los imitadores, pues en poesía no hay fórmulas. La estrategia elegida varía, los procedimientos suceden en ensayo y error; algunas veces, el encuentro con la expresión exacta, la que era buscada con ahínco, suscita la revelación.

Revelación puesta para ser develada por el lector, quien tiene como tarea desechar conocimientos como que el fondo y la forma están separados o que sólo las palabras comunican; o que la poesía sólo habla de amor, o que una poesía se presenta terminada y que el lector es un sujeto pasivo. Así, la crítica, como lectora, se obliga a reconsiderar su modo de actuar, lo cual quizá la lleve incluso a una actitud lúdica y cómplice. Un acercamiento deseable.

Ahora bien, más que una alternativa para criticar el franquismo, la poesía visual en la que incursionaron los poetas aquí tratados, fue una posibilidad de libertad, en todos los sentidos. Un oasis bajo la dictadura, un ejercicio de memoria, de reconstrucción de un pasado, de ir hacia el futuro, de mantenerse en pie, una tarea obsesiva por encontrar y encontrarse. Joan Brossa, Juan Eduardo Cirlot, Julio Campal, Miguel Labordeta, Gabriel Celaya, Felipe Boso y José Luis Castillejo, cada uno, en su propio contexto, en la experimentación y en la búsqueda.

REFERENCIAS

- ACASO, M. (2007). *El lenguaje visual*. Barcelona, México: Paidós.
- ACHA, J. (1999). *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*. México: Ediciones Coyoacán.
- . (2006). *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México: Ediciones Coyoacán.
- AGUILAR, G. (ed.). (1999). *Galaxia Concreta*. México: Universidad Iberoamericana-artes de México. (Poesía y poética).
- . (2005). *Poesía concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidad de São Paulo.
- ALCÓN ALEGRE, J. (2005). *La edición de poesía visual en la red WWW. Estado del ámbito editorial relacionado con la poesía visual en el contexto mediático de la "World Wide Web en los años 2003,*

2004. Tesis doctoral. Departamento de Dibujo II. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. ISBN: 84-669-2702-6. Recuperado de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t28927.pdf> [Consulta: 19 de febrero de 2014].

ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, J. (2007). *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*. Barcelona: Anthropos (Memoria rota, Exilios y Heterodoxias, 42).

APOLLINAIRE, G. (1996). *Les Mamelles de Tirésias*. En Harsch, U. (dr.). *Bibliotheca Augutna*. Fachhochschule Augsburg. Recuperado de http://www.hs-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/20siecle/Apollinaire/apo_mapf.html [Consulta: 19 de febrero de 2014].

ARHEIM, R. (1973). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: EUDEBA.

AUDÍ, M. (2011a). *La poésie visuelle de Joan Brossa (1919-1998): description et analyse intégrales*. Tesis doctoral. Études romanes. Filología Catalana. Universidad de París, Sorbonne y Universidad de Barcelona.

———. (2011b). “Joan Brossa 1960: poésie et quotidienneté”. *Catalonia*, (9), 1-14. Recuperado de <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Audi> [Consulta: 19 de febrero de 2014].

AUGÉ, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.

BARTHES, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. México: Paidós. (Comunicación, 28).

BENET, J. (1979). *Cataluña bajo el régimen franquista. Informe sobre la persecución de la lengua y la cultura catalanas por el régimen del general Franco (1a parte)*. Barcelona: Blume.

BENNETT, J. (2009). “La poesía experimental, la experiencia”. [Inauguración y Seminario de la X (la última) Bienal de Poesía Experimental]. *Escáner Cultural. Revista independiente de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. Santiago de Chile.

Recuperado de <http://www.revista.escaner.cl/node/1620>. [Consulta: 9 de febrero de 2014].

BERENQUER MARTÍN, J. (2007). “Fundamentos epistemológicos de la permutación en la poesía de Juan Eduardo Cirlot”. *Anuario de Filología Hispánica*. Universidad de Castilla-la Mancha, hesperia, X, pp. 69- 81.

BERISTÁIN, H. (1989). *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: UNAM.

BONET, E. (dir.). (1997-1998). *Lecturaes de Cirlot* [ca. 70 min. Formato VHS]. Barcelona: Instituto Universitari de l'audiovisual/ Universitat Pompeu de Fabra/ In medias res.

BOHN, W. (1993). *The Aesthetics of Visual Poetry. 1914-1928*. London-Chicago: The University of Chicago Press.

———. (2010). *Reading Visual Poetry. 1914-1928*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

BORDONS, G. (1975). *Ruptura i creació en el llenguatge poètic de Joan Brossa. Poesia 1941-1958*. Tesina de licenciatura. Sección de Filología Catalana. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Barcelona.

———. (1988). *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona: Edicions 62, (llibres a l'abast, 235).

———. (2001). “Joan Brossa i el surrealisme”. En J. Pont (ed.). LLeida: Universidad de LLeida, pp. 301-322.

BORDONS, G. y AUDÍ, M. (2010). *L'exposició de la Petite Galerie i el context de les experimentacions poètiques a Catalunya des de 1960 a 1971*. [Preparado para su publicación en Barcelona: Editorial Mediterrània]. Recuperado de http://www.pocio.cat/membres/GloriaBordons/arxiu/TextBordons_petiteGalerie.pdf [Consulta: 12 de febrero de 2014].

BORDONS, G. . (2011a). “El Dau al Set literari”. En J. Quer Bosor (coord.). *Dau al Set. La segona avantguarda catalana*. Barcelona: Fundació Lluís Carulla. (Nadala, 45). Recuperado de <http://www.pocio.cat/membres/GloriaBordons/arxiu/4.pdf> [Consulta: 18-ene-2017].

- . (2011b). "Fora de l'umbracle de Joan Brossa: Una petita revolució personal del maig del 68". *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 20(3), 243-257. doi: 10.1080/14701847.2014.1023044
- BORDONS, G. y PRAT, T. (2012). Presentació del llibre "la diversió de la paradoxa..." de Toni Prat a la Universitat de Vic a càrrec de Glòria Bordons. En T. Prat (Blogger desde 2006). *Poesía visual de Toni Prat*. Recuperado de http://www.poemesvisuales.com/2008_03_23_archive.html [Consulta: 9 de febrero de 2014].
- BORGES, J. y JURADO, A. (2000). *Qué es el budismo*. Madrid: Alianza Editorial. (Biblioteca Borges).
- BOSO, F. Y GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1972). "Spanische konkrete Poesie", *Akzente*, (19), 307-339
- BOSO, F. (1972a). Poética. *Artesa*, (16), 15-16.
- . (1972b). "Avant propos", *Akzente*, (19), 300-306
- . (1973, jul.). *La poesía experimental en España. Imagen*, (83), 2.
- . (1994). *Los poemas concretos*. Palencia: La Fábrica. (Arte Contemporáneo).
- . (2006). *La palabra islas*. J. L. Puerto (prol.). León: Universidad de León. (Plástica & Palabra, 10).
- . (2008). *Una palabra menos*. J. L. Puerto (introducción y selección). Palencia: Fundación Díaz Caneja. (Cuatro Cantones, 3).
- . (2011). *Prax. Cáceres+Asins+Molero+Castillejo+Viladot+Boso+Millán. 7 autores experimentales*. La Pobla de Benifassà [Castellón]: H. Jenninger.
- BRECHT, G. (2002). *Chance-imagery. L'Imagerie du hasard*. Dijon: Les presses du réel.
- BROSSA, J. (1970). *Poesia rasa. Triada de llibres (1943-1959)*. M. Sacristán (introd.). Barcelona: Ariel.
- . (1977). *Poemes de seny i cabell. Triada de llibres (1957-1963)*. Barcelona: Ariel. (Cinc d'Oros, 7).
- . (1980). *Antología poética (1941-1978)*. Barcelona: Ediciones 62.
- . (1982a). *Ball de sang*. Barcelona: Editorial Crítica.
- . (1982b). *Els ulls de l'òliba*. Valencia: Eliseu Climent. (Poesia 3i4, 33).
- . (1983a). *Askatasuna. Ot. Calcomanies. Els entra-i-surts del poeta. Poemes públics. Tarannà. Ollaó*. [libros de la serie Els entra-i-surts del poeta. Roda de llibres (1969-1975)]. X. Rubert de Ventós (pról.). Barcelona: Alta Fulla.
- . (1983b). *Poemes de Joan Brossa*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- . (1989). *Poemes civils=Poemas civiles*. J. Batlló (trad. y notas). Madrid:Visor. (Visor de poesía, 248).
- . (1995a). *Añafil 2*. Vitale, C. (trad.). Madrid: Huerga y fierro. (La rama dorada, 1).
- . (1995b). *Poesia i prosa*. G. Bordons (introd.). València: Edicions 3 i 4. (L'estel, 16).
- . (1997). *La clau a la boca*. Barcelona: Barcanova.
- . (1999a). *El Saltamartí*. Barcelona: Diputació de Barcelona. (Llibres d'abril, 7).
- . (1999b). *Poemas visuales 1975-1997*. Zaragoza: Fuendetodos-Diputación de Zaragoza.
- BROSSA/JOVER. (2000). *Una entrevista con juego de manos*. Cuenca: Diputación de Cuenca. Departamento de cultura. (Cuadernos del Hocinoco, 2).
- BROSSA, J. (2001). *A partir del silenci. Antologia polimòrfica*. G. Bordons (curaduría). Barcelona: Galàxia Gutenberg. (Circle de lectors).
- . (2002). *Jocs i camins de Joan Brossa*. Barcelona: Fundació Joan Brossa.
- . (2008). *Joan Brossa. La realidad y sus metáforas*. La Laguna: Ayuntamiento de San Cristobal de la Laguna; Barcelona: Fundació Joan Brossa.
- . (2011). *Els Etcèteres*. Barcelona: cipM.

- . (2013a). *Em va fer Joan Brossa. El pedestal són les sabates*. Barcelona: Edicions 62 (col. Poetes del segle XX, 21).
- . (2013b). *Prosa completa i textos esparsos* (prosa i poesia literària; amb edició i l'estudi introductor "Un gènere imprescindible" de Glòria Bordons). Barcelona: RBA La Magrana (col. Les Ales Estesdes, 338).
- BUCCHI, M. (1998). *Science and the Media*. London: Routledge.
- BUEN UNNA, J. de (2005). *Manual de Diseño Editorial*. México: Santillana.
- CABEZAS, L. (2008). *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar*. (En torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles del siglo XVI). Madrid: Cátedra.
- CALVET, L. (2001). *Historia de la escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días*. Barcelona: Paidós.
- CALVO CARILLA, J. L. (2014). "Un poeta rebelde y desencantado". *Insula, Revista de Letras y Ciencias Humanas*, (810), 1-6.
- CAMPAL, J. (1971). *Poemas*. Madrid: Parnaso 70.
- . (1972). "Sobre un poema de J. R. Jiménez". *Artesa. Cuadernos de Poesía*, (17), 27-32.
- CANALS, X. (1998). "Joan Brossa, Reescribirse en libertad con el profeta ateo". *Corner*, (1). Recuperado de http://www.cornermag.net/corner01/brossa_paper/page01.htm [Consulta: 29 de febrero de 2012].
- CANO RAMOS, J. (1999). *La palabra imaginada. Compendio de poesía visual española*. Badajoz: Ayuntamiento de Don Benito.
- CASANOVA, M. (coord.). (1996). *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*. Valencia: Generalitat Valenciana/ Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- CASTILLEJO, J. L. (1967) *La caída del avión en terreno baldío*. Madrid: Zaj.
- . (1969). *The book of i's*. Alemania: Edición del autor.
- . (1971). *The book of eighteen letters*. Madrid: Artes Gráficas Luis Perez.
- . (1996). *La escritura no escrita*. Madrid: El Taller de Ediciones.
- Facultad de Bellas Artes de Cuenca.
- CELAYA, G. (1971). *Campos semánticos*. Zaragoza: Ediciones Javalambre (Fuendetodos, 10).
- . (s.a.). *El arte como lenguaje* [conferencia pronunciada en la sala studio de Bilbao]. Bilbao: Ediciones de Conferencias y Ensayos. (Ediciones de Conferencias y Ensayos, VI, 63).
- . (2011). "Historia de mis libros". En *gabrielcelaya.com* Kultura, Gazteria eta Kirol Departamentua-Gipuzkoako Foru Aldaundia. Recuperado de <http://www.gabrielcelaya.com/historiademislibros.php> [Consulta: 3 de enero de 2015].
- CÍRCULO DE BELLAS ARTES (ed.). (2009). *Zaj Colección Archivo Conz*. Catálogo. Madrid: Ediciones exposiciones.
- CIRLOT, J.E. (1953). *Introducción al surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente.
- . (1955). *El palacio de plata*. Barcelona: Alcor
- . (2001). *Bronwyn*. Madrid: Siruela (Libros del tiempo, 138).
- . (2013). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- CIRLOT, V., VEGA, A., DE PARRA, J., LORENZO, A. ET. AL. (2000). "Juan Eduardo Cirlot: La constelación de los símbolos" (artículos sobre la obra de J. E. Cirlot). *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, (638), año LV.
- COCA, J. (1971). *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Pòrtic (Collecció llibre de butxaca, 52).
- . (1982) "Joan Brossa, olvidar i caminar". *Serra d' Or*. Año XXIV, (279), 43-49. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- . *Joan Brossa olvidar i caminar*. Barcelona: Edicions de la Magrana. (L'Esparver Llegir, 42). [*Brossa o el pedestal són les sabates* es la primera edición de este libro].
- COMBALÍA, V. (comisaria). (1991). *Brossa 1941-1991*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.

- . (comisaria). (1998). *Joan Brossa. Poeta visual*. México: Embajada de España/ Cooperación Española/ INBA/ MARCO.
- CONACULTA (2014). Convocatoria “Poesía Visual. La Palabra Transfigurada”. México: Tierra Adentro/ CONACULTA. Recuperado de <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/convocatoria-poesia-visual-mexicana/> [Consulta: 16 de julio de 2016].
- CORAZÓN ARDUA, J. L. (2007). *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*. Murcia: CENDEAC (Centro de Documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo).
- CORNU, G. (1983). “Ecriture, peinture: Des calligrammes aux pictogrammes”. *Semiótica*, (44), 123-136.
- CORTÉS, J. y PICASO, G. (eds.). (1990). “Entrevista con Joan Brossa”. *La creación artística como cuestionamiento*. Valencia: Instituto Valenciano de la juventud, 41-58.
- CÓZAR, R. de (1991). *Poesía e imagen, Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a.C. hasta el siglo XX*. Sevilla: El Carro de la Nieve. En *Boek861. Boletín electrónico del Taller del Sol*. Revista independiente dedicada al mail art, poesía visual y arte experimental. Recuperado de http://boek861.com/lib_cozar/portada.htm [Consulta: 2 de febrero de 2014].
- CREUS, M. (1999). *Joan Brossa. Cartells 1975-1999*. Sabadell/Palma de Mallorca: Fundació Caixa de Sabadell/ "Sa Nostra" Caixa de Balears.
- CUBERO, E. (2012). “La civilización es el arte de crear necesidades perfectamente inútiles. Con Brossa conversando.” *Letralia. Tierra de letras*. Año XVI, (260). Venezuela. ISSN 1856-7983. Recuperado de <http://www.letrealia.com/260/entrevistas01.htm> [Consulta: 9 de febrero de 2014].
- CUSSEN, F. (2005). “Andrés Anwandter: la apertura continua”. *Estudios Filológicos*, (40), 65-78. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132005000100004&lng=es&nrm=iso&tlng=es [Consulta: 9 de febrero de 2014].
- . (2010). “Poesía experimental: algunas propuestas críticas”. *Experimental Poetics and Aesthetics*, (0). University of Canterbury, New Zealand. Recuperado de <http://experimentalpoetics.com/blog/poesa-experimental-algunas-propuestas-crticas> [Consulta: 2 de febrero de 2014].
- CHEVELIER, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- DALBELLO, M. y Shaw, M.(eds.). (2010). *Visible Writings. Cultures, Forms, Readings*. New Brunswick/ New Jersey and London: Rutgers University Press
- DEBICKI, A. P. (1997). *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- DENCKER, K. P. (1972). *Text-BILDER. Visuelle Poesie International*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg.
- DÍAZ SANCHO, I. (2007). *La estela de Orfeo: Poética de la trascendencia en Juan Eduardo Cirlot*. Tesis doctoral. Departamento de Filología Española. Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de <http://www.readbag.com/ddd-uab-pub-trerecpro-2007-hdl-2072-4368-treballderecerca> [Consulta: 30 de octubre de 2014].
- DIEGO, E. de (curadora). (1989). *Po(e/li)tical object: Experimental poetry from Spain*. New York City: The Spanish Institute.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2001). *La poesía de vanguardia*. España: Laberinto.
- . (2002). “La poesía visual y las vanguardias históricas (2): la búsqueda de una poesía visual (1918-1930)”. *Quimera. Revista de literatura*, (220), 39-43.
- DONDIS, D. A. (2012). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- DONGUY, J. (1985). *Une Génération. 1960-1985*. París: Henri Veyrier.
- ECO, H. (2005). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. México: Debolsillo.
- ESPINOSA, C. (ed.). (1990). *Corrosive signs. Essays on Experimental poetry (Visual, Concrete, Alternative)*. Washington: Maisonneuve press.

- FARONA R. (ed.). (2007). *El signo móvil/1. Julio Campal*. Zafra (Badajoz): labcromdisol. (Homenajes).
- . (ed.). (2007). *El signo móvil 3. Juan Eduardo Cirlot*. Zafra (Badajoz): labcromdisol. (Homenajes).
- FERNÁNDEZ, F. (2000-2004). “Entrevista imaginaria a Joan Brossa”. *Arte Literal*, (20). Recuperado de http://www.arteliteral.com/arteliteral_20/arte/brossa.htm[Consulta: 5 de diciembre de 2015].
- FERNÁNDEZ SERRATO, J. C. (1996). *La escritura transparente. Reflexiones sobre una poética experimental* [vol. 148 de Documentos de trabajo. Eutopías, 2a época]. Valencia: Ediciones Episteme.
- . (2003). *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del experimentalismo español (1975-1980)*. Sevilla: Alfar.
- . (2009, jul.). *Retóricas de las neovanguardias en España: la poesía visual, un camino de ida y vuelta*. Conferencia en Facultad de Filosofía y Humanidades de la UCh, Universidad Austral de Chile, Valdivia. Recuperado de http://www.incomunicaciones.com/index.php?option=com_content&view=article&id=130:audio-de-la-conferencia-del-dr-juan-carlos-fernandez-serrato-en-valdivia&catid=34:noticias&Itemid=27 [Consulta: 29 de febrero de 2012].
- FERRANDO, B. (2014). “Espacios y territorios de la poesía visual”. *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*. Experimental I. estudios, 253-265. Recuperado de <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/download/3850/3985> [Consulta: 12 de marzo de 2015].
- FERRER SOLÀ, J. (2001). “La escritura surrealista de Miguel Labordeta”. En J. Pont (ed.). *Surrealismo y Literatura en España*. Lleida: Universidad de Lleida, 289-299.
- FLO, J. (2010). *Imagen, icono, ilusión. Investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual*. México: Siglo XXI (Diseño y comunicación).
- GALINDO MATEO, I. (1997). “Dos muestras de literatura visual hispánica en la época de los ismos: ‘Salle XIV’ y ‘Carteles literarios’”. *Insula. Revista de letras y ciencias humanas*, (603-604), 17-18, 31.
- GALLOFRÉ I VIRGILI, M. J.(1990). *L’edició catalana i la censura franquista (1939-1962) vol. 1*. Tesis doctoral. Departamento de Filología Catalana. Facultad de Letras. Universitat Autònoma de Barcelona.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1987a). “Juan Eduardo Cirlot: la cábala surreal”. En *La poesía española de 1935 a 1975 II. De la poesía existencial a la poesía social. 1944-1950*. Madrid: Catedra. (Crítica y estudios literarios), 724-742.
- . (1987b). “Miguel Labordeta: un surrealismo realista”. En *La poesía española de 1935 a 1975 II. De la poesía existencial a la poesía social. 1944-1950*. Madrid: Catedra. (Crítica y estudios literarios), 746-771.
- GARCÍA, M. (2010). *Prisionero de Franco. Los anarquistas en la lucha contra la dictadura*. J. I. Álvarez Fernández (trad. y notas). Rubí/ Barcelona: Anthropos (Memoria rota, Exilios y Heterodoxias, 48).
- GARCÍA DE MEZA, R. (2009). “José Luis Castillejo. La inexistencia como modelo de escritura”. *Los espacios intermedios* (blog). Recuperado de <http://robertogarciademesa.blogspot.mx/2009/05/jose-luis-castillejo-la-inexistencia.html> [Consulta: 4 de mayo de 2016].
- GENE, E. (1976). “La poesía experimental española”. *Mayurqa*, (16), 357-365.
- GHIGNOLI, A. (2010). “La poesía visual de Emilio Isgró: el discurso entre imagen y palabra en los Mass-media”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (45). Departamento de Filología Española III. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. ISSN: 1139-3637. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/poevisu.html> [Consulta: 29 de febrero de 2014].
- GIL, G. (dir.). (2005). *Cirlot, la mirada de Bronwyn* [52’. Format: DVCAM]; Y. Díaz Sancho (ayudante de dirección). Barcelona: Mallerich Films, Paco Poch i Lamola.

GIMFERRER, P., Bordons, G., Ollé, D., Pérez Montaner, J., Sánchez Robayna, A., Terry, A, *et al.* (2003). *La revolta poètica de Joan Brossa*. Barcelona: Generalitat de Catalunya/ Departament de Cultura: KRTU.

GOMBRICH, E. H. (2003a). *Arte e ilusión, estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.

----- (2003b). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Londres: Phaidon.

GÓMEZ BEDATE, P. y CRESPO, A. (1963). "Situación de la poesía concreta". *Revista de Cultura Brasileña*, tomo II, (5), 89-128.

----- (1964). El sentido plástico de la poesía concreta. *Aulas*, (6), 14-18.

GÓMEZ BEDATE, P. (sria.) y CRESPO, A. (dir.). (1964, dic.). *Revista de Cultura Brasileña*, tomo III, (11). Número extraordinario sobre literatura de vanguardia.

GÓMEZ GONZÁLEZ, C. (comisaria). (2009a). *El mundo de Dau al Set. Joan Brossa. Juan Eduardo Cirlot, Modest Cuixart, Joan Ponc, Arnau Puig, Antoni Tapies, Joan Josep Tharrats*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid/ Fundación municipal de cultura/IberCaja.

----- (2009b). *Dau al Set. En el sesenta aniversario de la publicación del primer número de la revista*. Cuenca: Fundación Antonio Perez/ Diputación provincial de Cuenca/ IberCaja.

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1992a). "Dichtung in Spanien", *Akzente*, (19), 289-299

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1992b). *El idioma de la imaginación*. Madrid: Tecnos.

GOMRINGER, E. y DÖHL, R. (1967). *Poesía experimental, estudios y teoría*. Madrid: Instituto Alemán de Madrid/ Cooperativa de Producción Artística (Letras, texto, imágenes).

GONZÁLEZ GARCÍA, A. (2012). *Cuando el lápiz se detiene surge la imagen: las artes visuales (y sus procesos) en la obra de Joan Brossa*. Tesis doctoral. Departament d'Art i de Musicologia. Facultat de Filosofia i Lletres. Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/117618/agg1de1.pdf?sequence=1> [12 de nov. de 2015]

GOODMAN, N. (2010). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

GORDON, S. (comp.) (2011). *La poesía visual en México*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

GRANELL, E. (ed.). (2011). *L'habitació imaginària, Juan Eduardo Cirlot*. Barcelona: Cereal, Arts Santa Mònica,

GRUP D'EDUCACIÓ DE AMNISTIA INTERNACIONAL CATALUÑA. (ed.). (2011). *Poesía visual y derechos humanos en el aula*. Recuperado de <http://www.amnistiacatalunya.org/edu/3/poesiavisual/intro-es.html> [Consulta: 29 de marzo de 2014].

GUBBINS, M. (2010). "La rabia de Sean Bonney". *Revista Laboratorio*, (3). Escuela de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales. Santiago, Chile. Recuperado de <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/la-rabia-de-sean-bonney/> [Consulta: 9 de febrero de 2014].

GUERRERO, M. (curador). (2001). *Joan Brossa o la revolta poètica*. Barcelona: Fundació Joan Miró/ Fundació Joan Brossa/ Generalitat de Catalunya/ Departament de Cultura.

Higgins, D. (1987). *Pattern Poetry. Guide to an unknown Literature*. New York: State University of New York Press.

INFANTES, V. (coord.). (1997). "La poesía: la imagen gráfica del verso". *Insula*, (603-604). [número especial dedicado a la poesía visual]-

ISOU, I. (1947). *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris: Gallimard.

JANÉS, C. (2001). "La forma en génesis de Bronwyn". *Adamar*, 5. Recuperado de http://www.adamar.org/archivo/i_epoca/num5/pag5_24.htm [Consulta: 29 de octubre de 2014].

- . (2014, mar.). “Juan Eduardo Cirlot. Cuando la palabra y la letra llaman a su forma”. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane. Experimental 1. Estudios*, 389-400. <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/viewFile/3885/4007> ISSN 2240 5437 [Consulta: 11 de octubre de 2014].
- JARDÍ, E. (2012). *Pensar con imágenes*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- Julián, I. (1982). “Conversación con Joan Brossa, un grafista insólito”. *On*, (38), 8-13.
- KOSUTH, J. (2005). “Arte y filosofía”. En A. Espinoza (blogger). *Fin(es) del arte*. Recuperado de <http://artecontempo.blogspot.mx/2005/09/joseph-kosuth.html> [Consulta: 9 de febrero de 2014].
- LABORDETA, M. (1950). Poesía revolucionaria. *Espadaña*, (47), p. 18. [Fasc. *Espadaña 1944-1955*, (1-48), p. 1008].
- LAHY, G. (2011). *Kabbalah extática y Tseruf. Técnicas de meditación de los antiguos cabalistas*. Barcelona: Escuelas de misterios.
- LANZ, J. J. (2007). *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Madrid: Devenir. (Ensayo, 12).
- LEBORG, C. (2013). *Gramática visual*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- LÉTOURNEAU, E. (2000). “Conversation avec José Luis Castillejo”. Recuperado de http://ici.radio-canada.ca/radio/navire/rencontres_castillejo.html [Consulta: 9 de septiembre de 2014].
- LIPPARD, L. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal. (Arte contemporáneo, 14).
- LONDON, J. (2010). *Contextos de Joan Brossa. L'acció, la imatge i la paraula*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, L. (2001). “Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Año VII, (18). Departamento de Filología Española III. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. ISSN: 1139-3637. Recuperado de http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html [Consulta: 2 de abril de 2014].
- . (2008a). “Forma, función y significación en poesía visual”. *Tonos Digital: Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, (16). Universidad de Murcia. ISSN 1577-6921. Recuperado de <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/235/177> [Consulta: 9 de marzo de 2014].
- . (2008b). *Form & perception in visual poetry*. Palo Alto, CA: Academica Press.
- LÓPEZ GARCÍA, Á. (2006). “Lingüística y percepción: categorías y funciones en la percepción de la oración”. *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, (1), pp.11-34. Perú: Instituto de Estudios Mijail Bajtín. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2784516> [Consulta: 8-nov-2015]
- LÓPEZ GRADOLÍ, A. (ed.). (2007). *Poesía visual española (Antología incompleta)*. Madrid: Calambur. (Poesía, 70).
- . (2008). *La escritura mirada. Una aproximación a la escritura experimental española*. Madrid: Calambur. (Biblioteca Litterae, 16).
- . (ed.). (2012). *Poesía experimental española. Antología incompleta*. Madrid: Calambur. (Poesía, 129).
- LUNA, D. (2015). *Zaj. Arte y política en la estética de lo cotidiano*. Madrid: Athenaica.
- MADERUELO, J. (2014). “Castillejo, experimentador de la escritura”. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/12/actualidad/1410474092_636936.html [Consulta: 14-julio-2014].
- MAGISTERI TEATRE-MAG POESIA. (1997). “Joan Brossa”. *Magisteri Teatre-Mag Poesia (s. XX-XXI)*. Recuperado de <http://www.mallorcaweb.com/magpoesia/brossa/index.html> [Consulta: 29 de marzo de 2014].

- MANCEBO, J.A. (1995). "Entrevista a José Luis Castillejo". Recuperado de (<http://www.uclm.es/cdce/sin/sin2/casti.htm> [Consulta: 30-nov-2015]
- MANJÓN, D., SCHMITT, T. (2006). "Mi voz en el sonido de tu luz. Estructuras musicales en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot". *Bulletin of Spanish Studies*, 83, (4), 523 – 539. Recuperado de https://www.academia.edu/3070283/MI_VOZ_EN_EL_SONIDO_DE_TU_LUZ_Estructuras_musicales_en_la_poesia_de_Juan-Eduardo_Cirlot [Consulta: 10 de octubre de 2014].
- MARZO, J. L. (2007). *Arte moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani.
- MASGRAU JUANOLA, M. (2002). "La poesía visual catalana en los años sesenta y setenta: Joan Brossa, Guillem Viladot y Josep Iglésias del Marquet". *Quimera. Revista de Literatura*, (220), 49-54.
- MASSIN. (1993). *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du VIII siècle à nos jours*. R. Queneau (pr.). R. Barthes (comentario). Paris: Gallimard.
- MERCADÉ RIAMBAU, J. (1999). "Joan Brossa parla de la poesia visual". *Revista de Catalunya*, (141), 93-106.
- MILLÁN, F. (1998). "Campal, Boso, Castillejo. La escritura como idea y transgresión". *Merz Mail*. (Blog de la *Factoría de Activismo Cultural*). Recuperado de <http://www.merzmail.net/laescritura.htm> [Consulta: 4 de febrero de 2015].
- MILLÁN, F. y GARCÍA SÁNCHEZ, J. (eds.). (2005). *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. 2ª edición. Madrid: Visor Libros.
- MILLÁN, F. (2009) "Apuntes sobre escritores radicales: José Luis Castillejo". *Los órganos de Fernando Millán*. (blog). Recuperado de <http://losorganosdefernandomillan.blogspot.mx/2009/11/apuntes-sobre-jose-luis-castillejo.html> [Consulta: 7 de marzo de 2015].
- . (curador). (2009). *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)*. País Vasco/ Valladolid: ARTIUM. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo/ Museo Patio Herrerillo de Valladolid/ Ediciones la Bahía.
- MINGUET, P. (1981). *Juego de manos*. J. Brossa (pr.). Barcelona: Alta falla.
- MIRANDA, J. (1973). "Poesía concreta española: jalones de una aventura". *Cuadernos Hispanoamericanos*, (273), 512-533.
- MOLES, A. (1971). "Poesía experimental, poética y arte permutacional". En R. Jakobson, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 47-70.
- MOLES, A. (1975). *Teoría de la información y percepción estética*. Madrid: Jucar (Sindéresis).
- MONEGAL, A. (1998). *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos (Metrópolis).
- MORALES PRADO, F. (2004). *Poesía experimental española (1963-2004)*. Madrid: Mareostrum.
- MORGAN, R. C. (2003). *Del arte a la idea, Ensayos sobre arte conceptual*. Rodríguez Olivares, M. L. (trad.). Madrid: Akal (Arte contemporáneo, 13).
- MURIEL DURÁN, F. (1997). "La escritura poética vanguardista de los setenta". *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, (603-604), 40-41.
- . (2002). "La experimentación poética en España (1960-2000), revisión e informe". *Quimera. Revista de Literatura*, (220), 44-48.
- . (2009). "La neovanguardia poética en España". *Revista Laboratorio*, (0). Escuela de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales. Santiago, Chile. Recuperado de <http://www.revistalaboratorio.cl/2009/04/la-neovanguardia-poetica-en-espana/> [Consulta: 29 de marzo de 2014].
- . (2012). *La poesía visual en España*. Salamanca: Ediciones Almar. (Patio de Escuelas).
- NADIN, M. (1980). "Sur le sens de la poésie concrète". *Poétique*, (42), 250-264.
- NAHARRO-CALDERÓN, J. M. (1994). *Entre el exilio y el interior: el "entresiglo" y Juan Ramón Jiménez*. Barcelona: Anthropos (Memoria rota. Exilios y heterodoxias, 34, Estudios).

- NAVARRO, M., MILLÁN, F., CASTRO FLÓREZ, F. *ET AL.* (2001). *Los setenta. Una década multicolor*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- ORS, M. DE (1977). *El caligrama, de Simmias a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica* Pamplona: Universidad de Navarra.
- OSBORNE, P. (ed.). (2006). *Arte conceptual*. Barcelona, Phaidon, 2006.
- PADÍN, C. (1993). "Dificultades metodológicas en el examen de la poesía visual". En J. Díaz Infante (ed./curador). *Altamira*. Recuperado de <http://www.altamiracave.com/dificu.htm>
- PADÍN, C. (1998). "Vanguardia y experimentación poética". *Merz Mail*. (Blog de la *Factoría de Activismo Cultural*). Recuperado de <http://www.merzmail.net/vangua.htm> [Consulta: 29 de marzo de 2014].
- PARCERISAS, P. (1999). "Joan Brossa, Poesía a ras de Tierra". En J. Brossa. *Poemas visuales 1975-1997*. España: Fuendetodos- Diputación de Zaragoza, 30-44.
- . (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. S. Marchán Fiz (pról.). Madrid: Akal (Arte contemporáneo).
- . (2008). *Barcelona art/zona. De l'avantguarda a les noves estratègies culturals*. Barcelona: Afers.
- PARRA, J. DE (2001). "El surrealismo en la poesía de Juan Eduardo Cirlot". En J. Pont (ed.). *Surrealismo y Literatura en España*. Lleida: Universidad de Lleida, 267-287.
- PAZ, O. (1972). *El arco y la lira*. México: FCE.
- PERMANYER, L. (1982). "La segona i la tercera dimensions del poema". *La Vanguardia*, 44.
- . (1999). *Records Brossa x Brossa*. Barcelona: La Campana.
- PIGNATARI, D. (1977). *Información, lenguaje, comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili (Punto y Línea).
- PINEDA, V. (2002). "Figuras y formas". *Quimera*, (220), 9-11.
- PINEDA V. (2014). "Speaking about genre: the case of concrete poetry". Recuperado de <http://www.ubu.com/papers/pineda.html> [Consulta: 12 de marzo de 2015].
- PINTO, J. (1983). *La poesía experimental. Del concretismo hasta nuestros días*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes-Consejo de Publicaciones.
- PUIG, A. (1999). "La trama constitutiva de Joan Brossa". En J. Brossa. *Poemas visuales 1975-1997*, Zaragoza: Fuendetodos- Diputación de Zaragoza, 16-26.
- PUJOLAR, Q. (1990). "Joan Brossa". *Avui*, 4-5.
- QUERALT, R. (comisaria). (2005). *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid/ Gipuzkoa: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Ministerio de Cultura/ kulturunea/ Diputación Foral de Gipuzkoa.
- RICOEUR, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Trotta, Ediciones Cristiandad.
- ROBINET, I. (1999). *Lao Zi y el Tao*. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor.
- ROMANO, G. (2008). *IP Poetry*. (Catálogo de la instalación *IP Poetry* para la exposición *Sabotaje en la máquina abstracta*, del 29 de feb. al 15 de abril de 2008). Badajoz: Junta de Extremadura-MEAC.
- SALBUCHI, A. y REY, J. P. (2006). *Wagner, la visión heroica de la vida*. (video). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fuUbL4M6NtU> [Consulta: 9 de julio de 2016].
- SALVO TORRES, R. (1997). "La poesía catalana durante el franquismo: de la vanguardia poética a la poesía experimental". *Insula. Revista de letras y ciencias humanas*, (603-604), 35.
- SARAMAGO, J. (1997). *Todos los nombres*, México: Alfaguara.
- SARMIENTO, J. A. (1990). *La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- SARMIENTO GARCÍA, J., STRAMM, A., BEUYS, J., ZAJ-D.HIGGINS, KELLE, M. (1998). *Sin título: Cinco*. J.A.Mancebo (coordinador). Madrid: Taller de ediciones. Centro de creación experimental. Universidad de Castilla-La Mancha. Departamento de Cultura de la Diputación de Cuenca.
- SARMIENTO, J. A. (comisario). (2009). *Escrituras en libertad: poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Alcalá de Henares: Instituto Cervantes/ Ministerio de Cultura/ Fundación

Antonio Pérez/ Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/ Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación/ Diputación Provincial de Cuenca.

SCHNEIDER, M. (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*. Madrid: Siruela (El árbol del paraíso, 12).

SENDÓN V. (1993). *La España herética*. España: Icaria.

Sesma, M. (2004). *Tipografismo. Aproximación a una estética de la letra*. Barcelona: Paidós.

Simón, R. et al. (1994). *Joan Brossa*. València: La Forest d'Arana.

SOLER SERRANO, J. (1978a). "Entrevista a Gabriel Celaya". *A fondo*. España: Radio Televisión Española. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/poeta-gabriel-celaya-fondo-1978/1042572/> [Consulta: 19 de septiembre de 2014].

————— (1978b). "Entrevista a Joan Brossa". *A fondo*. España: Radio Televisión Española. Recuperado de <http://vimeo.com/49170203>

SOLT, M. E. (1971). *Concrete poetry: a world view*. London: Indiana University Press,

SONTAG, S. (1997). Estética del silencio. En *Estilos radicales*. 3era ed. Madrid: Santillana. Taurus, 13-56.

STEGMANN, T. D. (1996). Kreativität in Joan Brossas Gedichten. *Zeitschrift für Katalanistik*, (9), 72-102. En *Romanishes Seminar*. (2013). Albert-Ludwigs. Universidad de Friburgo, Alemania. ISSN 0932-2221. Recuperado de http://www.romanistik.unifreiburg.de/pusch/zfk/09/05_Stegmann.pdf [Consulta: 9 de abril de 2014].

SUBIRATS, E. (1997). *Linterna mágica: vanguardia media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela.

TOSSES, C. (1986). *Joan Brossa. Entorn de la poètica de Joan Brossa: L'amor i l'oposició de contraris*. Barcelona: Les voltes.

UNGER, G. (2012). *¿Qué ocurre mientras lees? Tipografía y legibilidad*. Valencia: Campgrafic.

UPTON, L. (1999). "Finding another Word for 'experimental'". *Riding the Meridian*. Recuperado de <http://www.heelstone.com/meridian/uptonththeory/restless.htm> [Consulta: 9 de febrero de 2014]

Vallès I. (1999). "El Itinerario creativo de Joan Brossa: de la palabra a la imagen". En J. Brossa. *Poemas visuales 1975-1997*, 48-68. España: Fuentetodos- Diputación de Zaragoza.

VÁSQUEZ ROCCA, A. (2007). "Arte Conceptual y Postconceptual". (1999). *Escáner Cultural*. Revista independiente de arte contemporáneo y nuevas tendencias. Año 9, (91). Santiago de Chile. Recuperado de <http://revista.escaner.cl/node/42> [Consulta: 9 de febrero de 2014].

VILLAR, A. DE (1973). "La poesía experimental española". *Arbor*. T. LXXXV, (330), 43-64.

————— (1974). "Acercamiento a la poesía experimental española: De las letras en libertad a la poesía otra". *Estafeta Literaria*, (553), 4-8.

————— (1975). "De la palabra mágica al caligrama". *Estafeta Literaria*, (573), 4-7.

WALDBERG, P. (2004). *Dadá. La función del rechazo. El Surrealismo. La búsqueda del punto supremo*. M.V. Jaua Alemán (trad.). México: FCE (Popular, 315).

WELLEK R. y WARREN, A. (2009). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

WRIGHT, E. (1986). *The poetry of protest under franco*. London: Tamesis books limited.

ZARATE, A. (1976). *Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta*. Argentina: Rodolfo Alonso editor (Colección planteos estructurales).

PÁGINAS WEB SOBRE POESÍA EXPERIMENTAL Y VISUAL¹¹⁸

¹¹⁸ Se dará entre paréntesis el año en el cual comenzó la página

ABLOCCEDARI EN HOMENATGE A JOAN BROSSA. (2008). M. Cortès, D. Gálvez, V. Pàmies, J. Puigmalet y J. Sala (promotores). Blog dedicado a hacer comentarios sobre la obra del poeta o a publicar trabajos escolares o no, inspirados en su poesía visual y objetual.

<http://joanbrossa.blogspot.mx/> y <http://joanbrossa2.blogspot.mx/>
[Consulta: 9 de febrero de 2014]

ANTONIO MIRANDA. (2004). J. Barbosa Moreira, E. Simeão (eds.). Portal de poesía iberoamericana, realizado por el escritor Antonio Lisboa Carvalho de Miranda (Universidad de Brasilia). Documentos, artículos, antología de poesía tradicional, visual y experimental.

http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/poesia_visual.html [Consulta: 9 de febrero de 2014]

Plan Piloto para la poesía concreta. http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/plan_piloto_para_la_poesia_concreta.html [Consulta: 9 de febrero de 2014]

ARMIN HUNDERTMARK GALLERY. Página de la galería en la cual se encuentran documentos de grupos como Fluxus, Zaj y Gutai.

<http://www.hundertmark-gallery.com/hundertmark-gallery-homepage.0.html> [Consulta: 19 de julio de 2016].

Armin Hundertmark zaj. colección.

<http://www.hundertmark-gallery.com/179.0.html> [Consulta: 19 de julio de 2016]

ARTE SONORO. (s.f. de entrada en la red). J. A. Sarmiento (ed./ dir.). Facultad de Bellas Artes. Universidad de Castilla la Mancha.

<http://www.uclm.es/artesonoro/framemenu.html> [Consulta: 12 de marzo de 2015].

Información y documentos sobre Zaj.

<http://www.uclm.es/artesonoro/ZAJ/INDEX.HTM> [Consulta: 12 de marzo de 2015].

ASOCIACIÓN DE ESCRITORES EN LENGUA CATALANA (AELC). (s.f.). G.J. Graells (Presidente). M. Mercè Roca (Vicepresidente).

<http://www.escriptors.cat/> [Consulta: 17 de julio de 2016]

JOAN BROSSA. Fotografías cedidas por la Fundació Joan Brossa.

<http://www.escriptors.cat/autors/brossaj/> [Consulta: 17 de julio de 2016].

BOEK861. (1998). C. Reglero Campos (ed.). Boletín electrónico del Taller del Sol. Revista independiente dedicada al mail art, poesía visual y arte experimental.

<http://www.boek861.com/> [Consulta: 9 de febrero de 2014].

Blog de la web www.boek861.com. El objetivo de este blog es ser un escaparate visual para *Boek861* y presentar un banco de artistas que experimentan dentro del campo de la poesía visual y experimental.

<https://issuu.com/boek861> [Consulta: 9 de febrero de 2014].

ESCÁNER CULTURAL. (1999). M. Rosen Marúa (dir.). Revista independiente de arte contemporáneo y nuevas tendencias. Santiago de Chile.

<http://revista.escaner.cl/> [Consulta: 9 de febrero de 2014]

ESPÉCULO. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS. (1995). J. M. Aguirre (ed.). Revista digital cuatrimestral. Departamento de Filología Española III. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. ISSN: 1139-3637. Indizada a Dialnet y otros bancos.

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/> [Consulta: 2 de mayo de 2016]

EXPERIMENTAL POETICS AND AESTHETICS. (2010). L. López Fernández (ed./dir.). Revista académica anual que se dedica a la investigación de Poéticas y Estéticas Experimentales: sobre géneros intermedios como la poesía visual, digital, sonora, fractal, etc. University of Canterbury, New Zealand. ISSN 1179-6464

<http://www.experimentalpoetics.com/> [Consulta: 9 de febrero de 2014].

FACTORÍA DE ACTIVISMO CULTURAL MERZ MAIL. (1998). P. Sousa (fundador). Difusión y estudio de las vanguardias históricas y la poesía experimental. Artículos, libros de investigación, publicaciones digitalizadas de las revistas *P.O.BOX*, 598, grabaciones hechas para *Merz Radio*, videos, poesía fonética, fotografías, traducciones al español, libros electrónicos.

<http://www.merzmail.net/pe.htm> [Consulta: 19 de julio de 2016].

FUNDACIÓ JOAN BROSSA. (2014). Glòria Bordons (dir. de la fundación). J. Barnés (comunicación y servicios educativos). Ayuntamiento de Barcelona, Generalitat de Catalunya. <http://www.fundaciojoanbrossa.cat/>, [Consulta: 9 de febrero de 2014].

LITERATURA CATALANA EN LÍNEA. (2005). Teresa Ferriz Roure (dir.). Información y documentación especializada en literatura catalana. Universitat Oberta de Catalunya, Institut Ramon LLull y Generalitat de Catalunya. <http://lletra.uoc.edu/> [Consulta: 10 de junio de 2016].

Els entra-i-surts de brossa. (2001). G. Bordons, I. García, L. Murtra y J. Subirana. (coordinadores). Exposición virtual. Universitat Oberta de Catalunya, Universitat de Barcelona, Fundació Joan Brossa, Discovery net, Institut Ramon LLull, LLETRA, Institución de las letras catalanas, Generalitat de Catalunya. <http://lletra.uoc.edu/especial/brossa/> [Consulta: 18 de febrero de 2015].

Joan Brossa. Notas sobre el escritor realizadas por Glòria Bordons. <http://lletra.uoc.edu/ca/autor/joan-brossa>, [Consulta: 18 de febrero de 2015].

Joan Brossa o la revolta poètica. (2001). Exposición virtual basada en “*Joan Brossa o la revolta poètica*” (23 de febrero-27 de mayo de 2001, Fundación Joan Miró, Barcelona). M. Guerrero (comisario). J. Subirana (adaptación a web). KRTU (Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya) y LLETRA (Universitat Oberta de Catalunya). <http://lletra.uoc.edu/expo/joanbrossa/portada.html> [Consulta: 18 de febrero de 2015].

LOS ÓRGANOS DE FERNANDO MILLÁN. (2009). F. Millán (blogger). Diario de las actividades profesionales del autor en los campos de la poesía experimental, arte de acción, arte sonoro y fotografía. Referencias a su producción crítica y de análisis del arte contemporáneo. Así como su opinión sobre cuestiones culturales básicas. <http://losorganosdefernandomillan.blogspot.com/> [Consulta: 29 de febrero de 2014].

MAGISTERI TEATRE-MAG POESIA (S. XX-XXI). (1997). A. Artigues Bonet (dir.). Grupo de teatro didáctico de la Universidad de las Islas Baleares. <http://www.mallorcaweb.com/magpoesia/> [Consulta: 29 de mayo de 2014].

Antología de la obra de Joan Brossa, artículos, entrevistas. [Consulta: 9 de febrero de 2014] <http://www.mallorcaweb.com/magteatre/brossa/vidaiobra.html> [Consulta: 29 de febrero de 2014].

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BARCELONA. <http://www.macba.cat/es/inicio> [Consulta: 9 de febrero de 2014].

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Gobierno de España. [Consulta: 9 de febrero de 2014] <http://www.museoreinasofia.es/> [Consulta: 9 de febrero de 2014].

POESÍA VISUAL. CABRA SOLA. (2001). Lossone, L., M. J. Plasencia, P. Morín, A. Rubio, X. Campo y B. Reyes (responsables). Antología de poesía visual, reseñas, artículos críticos, etc. [Consulta: 9 de febrero de 2014]. <http://www.cabrasola.com/VISUALES.htm> [Consulta: 15 de julio de 2016].

POESÍA VISUAL MEXICANA: LA PALABRA TRANSFIGURADA. (2013). H. Espinosa Vera, A. Zúñiga Vázquez, C. y Pineda (coordinadores). Página dedicada a la difusión de la poesía visual mexicana. Destaca la colección de cinco libros – objeto que obtuvo en 2012 el “Beneficio a los proyectos de inversión en la producción de obras literarias nacionales” (EPRO), CONACULTA – INBA. <http://www.poesiavisualmexicana.com.mx/> [Consulta: 14 de julio de 2016]

PRO FUNDACIÓN BIENALES INTERNACIONALES DE POESÍA VISUAL-EXPERIMENTAL. (2007). H. Espinosa Vera y A. Zúñiga Vázquez (coordinadores). Blog para impulsar la formación de una agrupación o asociación destinada a continuar con las labores que representaron las diez Bienales Internacionales de Poesía Visual-Experimental (1985-86-2009, México). <http://profunbipoviex.blogspot.mx/> [Consulta: 18 de febrero de 2016]

POCIÓ. POESIA I EDUCACIÓ. (2001). G. Bordons (dir.del grup de recerca), L. Costa (dir del web) Pàgina web de Poció, grupo de investigación de la universidad de Barcelona, dedicado al estudio y divulgación de la poesía experimental.
www.pocio.cat [Consulta: 14 de enero de 2017].

REVISTA LABORATORIO. (2009). C. Gaínza (dir.). B. Bolumburu, A. Bisama (eds.). Revista electrónica bianual (junio / diciembre) perteneciente a la Escuela de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales. Santiago, Chile, indizada en Latindex, Portal del Hispanismo y Dialnet. ISSN 0718-7467
<http://www.revistalaboratorio.cl/> [Consulta: 9 de febrero de 2014]

SIMPOSIO INTERNACIONAL VIRTUAL “JOAN BROSSA O LA REVOLTA POETICA” (14 de mayo-3 de junio de 2001). Universitat Oberta de Catalunya.
<http://www.uoc.edu/jocs/brossa/index.html> [Consulta: 15 de julio de 2016].

UBUWEB. (1996). D. Beaulieu (curador y ed.). Pàgina independiente, dedicada a la difusió de las expresiones artísticas experimentales.
<http://www.ubu.com/> [Consulta: 7 de mayo de 2016].