

# PROYECTOS DE INTEGRACIÓN SOCIAL DE LA POESÍA EN LA ESPAÑA TARDOFRANQUISTA

DIEGO ZORITA ARROYO

UAM

Universidad Autónoma  
de Madrid



Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Filosofía

Programa de doctorado  
FILOSOFÍA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

TESIS DOCTORAL

**PROYECTOS DE INTEGRACIÓN SOCIAL DE LA POESÍA EN LA  
ESPAÑA TARDOFRANQUISTA**

Diego Zorita Arroyo

DIRECTORES

DAVID SÁNCHEZ USANOS  
ALEX SAUM-PASCUAL

Madrid, 2021

# AGRADECIMIENTOS

Como bien explicaba Rafael Sánchez Ferlosio en *Las semanas del jardín*, tendemos a atribuir tácitamente un valor significativo al mero orden de sucesión expositivo o narrativo de modo tal que podría pensarse que mi gratitud hacia las personas que figuran primeramente en este reporte son aquellas con quienes he adquirido una deuda más indeleble. Con el objetivo de tratar de esquivar, quizá ingenuamente, ese automatismo seguiré un criterio neutral, como es el cronológico. Nos lleva a verano de 2017, cuando Víctor Aguado Machuca, en una de las entreplantas de la Casa Encendida, me enseñó muchas ediciones originales, folletos y cartas de invitación de la escena de la poesía experimental española de los 60 y los 70. Gracias a ese primer acercamiento, terminé de definir el tema de esta tesis que no habría sido factible si David Sánchez Usanos no me hubiera ofrecido la posibilidad de ser mi director y no me hubiera acompañado a lo largo de estos cuatro años.

A quienes fueron mis compañeras de despacho durante mis tímidos e ingenuos primeros meses —Irene, Lucía y Lorena— les debo todos los aprendizajes sobre la maquinaria universitaria y siempre les estaré agradecido por su generosidad atenta y solícita. Durante mi segundo año, tuve la suerte de conocer y coincidir con Iván de los Ríos a quien le agradeceré siempre haberme enseñado a pensar qué es una vida buena. Su curiosidad, su honestidad y su entusiasmo me insuflaron de nuevo ilusión por la universidad y me permitieron conocer a dos de los filósofos que más han marcado mis ideas: Jean-Marie Schaeffer y Hans Blumenberg. Gracias al talante inquieto y a la iniciativa de Ramón, que llegó al despacho en mi segundo año, organizamos un seminario sobre *La Legibilidad del mundo* que nunca olvidaré. Por aquella época asistí por primera vez al seminario EURACA, sabiendo ya que mi tesis no podría ser sino una nota al pie de la escrita en 2014 por María Salgado que, además, participaba con fervor en el seminario. De la relación libre, festiva y democrática con que se leía poesía en EURACA nacen muchas de las ideas sobre poesía y política que vertebran este texto.

En la Universidad de California-Berkeley, en otoño de 2019, tuve la inmensa fortuna de asistir al seminario que Nathaniel Wolfson organizaba titulado «Post-War Materialisms and the Concrete». De ese seminario nacieron muchas de las ideas que componen esta tesis. Además de todos los conocimientos, he de agradecer la perspicacia y sensibilidad con que me animó a expresar en inglés mis pensamientos. También conocí a Alex Saum-Pascual que, aunque en los títulos figure como codirectora es, en realidad, coautora de esta tesis. El trabajo minucioso, exhaustivo y altruista que ha dedicado a la lectura de este texto lo ha convertido, sin lugar a duda, en lo que es.

Muchos son los que ya estaban antes de que esta tesis fuera siquiera una posibilidad: la que primero estuvo fue mi madre, que me contagió su amor y su curiosidad por la lectura y que alimentó, desde que era un niño, mi pasión por los libros. Ya en la universidad Santiago López-Ríos, que ha sido mi mentor desde mis años de estudiante y que me ha sostenido siempre que mi confianza se resentía, Rebeca Sanmartín Bastida que avivó mi pasión por la teoría, José

Antonio Llera y Víctor Goldgell, dos profesores, uno de mis años en la Complutense, el otro de mi paso por el frío frío Madison, cuya elegancia y respeto, tanto en la crítica textual como en la enseñanza, han sido mi modelo. Mi amigo Carlos, que estaba y estará siempre, no ha dejado de recordarme, a lo largo de todo este tiempo, que saber es, también, *saber hacer* y esa enseñanza queda encarnada en este texto, cuyo formato y maquetación son producto de sus enseñanzas. Y, por último, la más inmensa gratitud hacia María, la llama unicornio, que, aunque nunca lo diga, ni nunca lo muestre, sabe mucho más que todos nosotros.

Los poetas y obras que reúno bajo el membrete de *proyectos de integración social de la poesía* han sido escasamente estudiados. La poca atención que han recibido desde los estudios literarios quizá sea debida al carácter híbrido de estas manifestaciones, que en muchos casos combinan texto e imagen, al poco o nulo reconocimiento de las instituciones de validación literaria o a la dificultad de acceso a unos textos que, por el valor material de los libros que les sirven de soporte o el escaso número de ejemplares y reediciones de las obras más señaladas, descansan en archivos y grandes bibliotecas. Asimismo, no se puede obviar el hecho de que estas manifestaciones de poesía experimental fueran coetáneas de la generación novísima, que terminó por erigirse como representante de la vanguardia y la modernidad frente a la tradición de la poesía social. Uno de los principales objetivos de esta tesis es reconstruir una tradición vanguardista en la España tardofranquista hasta hace poco tiempo olvidada.

Bien es cierto que en los últimos años estas manifestaciones poéticas experimentales han recibido una mayor atención crítica. Se han escrito tesis sobre algunos poetas experimentales, se han elaborado números de revistas dedicados a la reflexión sobre esta escena de la poesía española y se han organizado múltiples exposiciones en museos e instituciones donde se han mostrado las obras de estos poetas. De entre todos ellos, quizá el estudio más destacado sea la tesis de María Salgado *El momento analírico. Poéticas constructivistas en España desde 1964* (2014) que realiza un exhaustivo análisis de estas obras atendiendo, especialmente, a las transformaciones en la forma del poema. Se trata de un estudio fundamental para entender las poéticas constructivistas y su renuncia a la tradición del lirismo. Sin embargo, la tesis de María Salgado no elabora tan exhaustivamente los cambios en la concepción y la función de la poesía que implicaron estas obras. Este es otro de los objetivos de esta tesis. Si la tesis de María Salgado ofrecía un exhaustivo compendio de las poéticas constructivistas, esta tesis pretende articular un análisis filosófico de la transformación en la función de la poesía que dichas poéticas constructivistas implicaban.

Muchos han sido los títulos que la han encabezado, aunque solamente uno de ellos es el que se hace público y figura en la primera página del texto como condensado de la investigación en ella contenida. De este, uno de los términos que quizá requieran una explicación más detenida es el de «integración» por cuanto se podría confundir con sinónimos suyos — improcedentes en el uso que yo doy aquí— como «asimilación» o «mimetización». Se trata de proyectos de integración social de la poesía por cuanto, renunciando al principio de la autonomía de las artes, trataron de otorgar de nuevo a la poesía una función social efectiva. En lugar de que la legitimidad ideológica de la poesía emanara de su carácter autónomo e independiente de las relaciones sociales y de la vida práctica, los proyectos de integración social de la poesía trataron de legitimar la actividad poética inscribiéndola en los intercambios sociales de la España tardofranquista.

En el contexto de la España de los años 60 y 70, estos proyectos adquirieron una coloración política y decididamente utópica. En el primer capítulo de esta tesis realizo una breve contextualización de la convulsa situación política

durante los últimos años del tardofranquismo y analizo *Numax presenta*, un documental de Joaquim Jordà que servirá como faro alegórico del tipo de integración social del arte que analizaré en relación con la poesía. Asimismo, dedico una sección a la antología de Josep María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* por cuanto, para un cierto relato de la historia literaria española, los poetas antologados por Castellet constituían la vanguardia poética española. Frente a este relato, trato de ofrecer una crítica que evidencie los compromisos de la mayoría de los poetas novísimos con la tradición del lirismo e intento poner de manifiesto la incompatibilidad entre las defensas del principio de la autonomía de las artes —expuestas tanto en el prólogo-manifiesto de Castellet, como en muchas de las poéticas que anteceden a los poemas— y la vanguardia entendida como el intento por devolver la experiencia estética a la vida práctica (Bürger 34). Por último, en este primer capítulo, analizo un poema de Francisco Pino «Lírica que se vuelve económica», que constituye un buen ejemplo formal del abandono del paradigma lírico que define los proyectos de integración social de la poesía.

La salida del paradigma lírico que ensayaron los proyectos de integración social de la poesía no constituye únicamente la renuncia a una forma retórica del repertorio tradicional de la poesía, sino que está fundamentada en una lectura de la evolución de la poesía desde mediados del siglo XIX. Trato de explicitar en el segundo de los capítulos de esta tesis aquella lectura de la evolución de la poesía que lleva a la constatación del carácter anacrónico de la lírica. A partir de «El albatros», un soneto de *Las flores del mal*, examino la transformación de la figura del poeta como pájaro, uno de los símbolos en que se condensó la concepción sagrada de la poesía. Interpreto el poema de Baudelaire como una alegoría del eclipse de la función sagrada de la poesía. Si este poema de Baudelaire ofrece una presentación alegórica del eclipse de la función sagrada de la poesía, recurro a un texto de Walter Benjamin para plantear una explicación de los cambios sociales y tecnológicos que hicieron de la lectura de poesía lírica una experiencia anacrónica en las urbes modernas.

Contextualizados los proyectos de integración social de la poesía, tanto específicamente —con respecto a la historia literaria española— como más ampliamente —con respecto al desarrollo y eclipse de la poesía lírica desde mediados del siglo XIX— expongo en el tercer capítulo los proyectos de integración social de la poesía en el tardofranquismo. La primera sección está dedicada a los proyectos de integración tecnofetichista de la poesía. En él examino las creaciones de poesía cibernética y poesía concreta que, a finales de la década de los 60, trataron de dotar de procedimientos objetivos de creación a la poesía mediante la asimilación de teorías científicas como la cibernética, la teoría de la información o la Gestalt. Los poetas congregados en esta sección aspiraban a hacer del poema un medio para generar efectos novedosos en los flujos de información de las sociedades de masas, adecuando el poema a los requerimientos de una sociedad tecnificada. En este proyecto, la poesía se integraba socialmente mediante la asimilación de procedimientos científicos y la actualización del poema a los medios de comunicación de masas.

La segunda sección de este capítulo la dedico a los proyectos de integración cotidiana de la poesía. En ella, analizo un conjunto amplio de poemas

que trataron de recuperar su legitimidad mediante su inserción, confusión y apropiación con/de los flujos de habla cotidianos. En la primera parte de esta segunda sección, interpreto un conjunto de obras que se apropiaron de hablas, modismos y formas de escrituras políticas y en las que el poeta renunciaba a la constitución de una voz o un estilo propio por cuanto su repertorio léxico y expresivo venía determinado por el material del que se apropiaba. En la segunda parte examino un conjunto de poemas que se apropiaron de los recursos retóricos, pero, también, de la función pragmática del medio publicitario para desactivar la intención que subyacía a determinados anuncios periodísticos cuya presencia empezaba a ser recurrente en la España del desarrollismo. La última parte está dedicada a los escasos poemas públicos que se realizaron en la España tardofranquista y que abandonaron el soporte tradicional de la poesía — el libro— para convertirla en una actividad que tenía lugar en las calles de la ciudad. Asimismo, dado que los Encuentros de Pamplona fueron un gran acontecimiento público, analizo aquí estos encuentros del arte experimental que constituyen la consumación momentánea y frágil del impulso utópico que animaba los proyectos de integración social de la poesía, pero, también, el inicio del fin de esta aventura colectiva pues muchos de los colectivos y de las publicaciones conjuntas a través de las cuales se dieron a conocer se disolvieron o dejaron de publicarse tras 1972.

El último capítulo de esta tesis está dedicado precisamente a la obra verbal de uno de los participantes en los Encuentros de Pamplona: Isidoro Valcárcel Medina. Mientras que los Encuentros tuvieron un carácter crepuscular para los utópicos proyectos de integración social de la poesía, para Isidoro Valcárcel Medina tuvieron, sin embargo, un carácter iniciático. La experiencia en la ciudad de Pamplona marcará para Valcárcel Medina el inicio de una andadura artística que conservará el propósito de integrar el arte en la vida. Podría parecer que la obra de Valcárcel Medina tiene así un carácter intempestivo y que está desfasada con respecto al tiempo en que se inicia, como si Valcárcel Medina hubiera llegado tarde a una fiesta que está ya acabando. En este último capítulo, examino cómo la obra verbal de Valcárcel Medina logra conservar el propósito de integrar el arte en la vida mediante la renuncia a cualquier esperanza en la potencia de transformación global del arte. A pesar de su marcada diferencia con la tradición romántica, los proyectos de integración social de la poesía seguían conectados con el Romanticismo por la confianza mesiánica o transformadora que asignaban a la poesía. La obra verbal de Valcárcel Medina continúa con el proyecto de una integración social de la poesía haciendo del arte una actividad ya no tanto políticamente utópica como moralmente firme.

# ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN .....	10
II.	¿QUÉ VANGUARDIA LITERARIA EN LA ESPAÑA TARDOFRANQUISTA? .....	18
1.	ANTICIPACIONES UTÓPICAS DE LA DEMOCRACIA EN LA SOCIEDAD TARDOFRANQUISTA .....	18
2.	¿QUÉ VANGUARDIA EN EL CAMPO LITERARIO? LOS NOVÍSIMOS EN EL PARADIGMA LÍRICO.....	23
3.	CRÍTICA DE LA LÍRICA EN EL EXPERIMENTALISMO POÉTICO 37	
III.	OCASO DEL HORIZONTE DE LA LÍRICA Y PROYECTOS DE SALIDA DEL PRINCIPIO DE LA AUTONOMÍA DE LAS ARTES .....	46
1.	HORIZONTE IDEOLÓGICO DE LA POESÍA LÍRICA EN EL ROMANTICISMO .....	49
2.	EL OCASO DE LA LÍRICA A PARTIR DE LA FIGURA DEL POETA COMO PÁJARO .....	50
3.	EXPLICACIÓN DEL OCASO DE LA LÍRICA A PARTIR DE <i>SOBRE ALGUNOS MOTIVOS EN BAUDELAIRE</i> DE WALTER BENJAMIN 53	



4.	CONTEXTUALIZACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL CONCEPTO DE INTEGRACIÓN SOCIAL DE LA POESÍA .....	58
<b>IV.</b>	<b>PROYECTOS DE INTEGRACIÓN SOCIAL DE LA POESÍA EN EL EXPERIMENTALISMO POÉTICO ESPAÑOL .....</b>	<b>65</b>
1.	LA INTEGRACIÓN TECNOFETICHISTA .....	65
<b>A.</b>	<b>POESÍA COMPUTACIONAL EN EL CENTRO DE CÁLCULO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID .....</b>	<b>68</b>
a.	Una introducción alegórica. La máquina para producir arte que nunca fue .....	68
b.	Formas computables nunca computadas. La transformación de la función del poeta en los poemas computacionales .....	71
c.	La apropiación constructivista del motivo del poeta como pájaro.....	75
d.	El canto de un Orfeo constructivista .....	78
<b>B.</b>	<b>POESÍA CONCRETA PARA UNA LENGUA SUPRANACIONAL .....</b>	<b>83</b>
a.	Introducción .....	83
b.	El concretismo como movimiento internacional y su propuesta utópica de transformación de la poesía ....	84
c.	La poesía concreta española a través de sus manifiestos .....	87
d.	La poesía concreta española a través de sus poemas .	93
2.	LA INTEGRACIÓN COTIDIANA. UNA INTRODUCCIÓN.....	116

<b>A.</b>	<b>LA APROPIACIÓN DEL DOMINIO POLÍTICO. <i>LA POLÍTICA</i> DE JOSÉ LUIS CASTILLEJO, LOS TEXTOS TACHADOS DE JOSÉ MIGUEL ULLÁN, CONCHA JEREZ Y FERNANDO MILLÁN Y LOS CUADERNOS DE ESTUDIO DE GRAN DE GRÀCIA.....</b>	<b>118</b>
a.	El caso de la poesía social como ejemplo contrastivo.	118
b.	Linaje histórico .....	124
c.	La apropiación de los modismos políticos en <i>La Política</i> de José Luis Castillejo .....	126
d.	La apropiación de una forma de escritura en los textos tachados de Fernando Millán, José Miguel Ullán y Concha Jerez .....	132
–	<i>ALARMA</i> (1975) DE JOSÉ MIGUEL ULLÁN .....	136
–	SEGUIMIENTO DE UNA NOTICIA (1977) DE CONCHA JEREZ ..	139
–	LA DEPRESIÓN EN ESPAÑA DE FERNANDO MILLÁN .....	142
–	LOS CUADERNOS DE ESTUDIO DE GRAN DE GRÀCIA.....	146
<b>B.</b>	<b>LA APROPIACIÓN DEL MEDIO PUBLICITARIO. <i>ANUNCIAMOS</i> DEL GRUP DE TREBALL, LOS POEMAS PUBLICITARIOS DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, ANÍBAL NÚÑEZ, JUSTO ALEJO Y LA CONTRIBUCIÓN AL MITO DE BRIGGITE BARDOT DE ALFONSO LÓPEZ GRADOLÍ.....</b>	<b>155</b>
a.	<i>Anunciamos</i> (1973) - Grup de Treball .....	163
b.	Poemas para el folleto de un drugstore – Manuel Vázquez Montalbán .....	166
c.	«Totemizar las voces de las sirenas publicitarias» – <i>Fábulas domésticas</i> (1972) de Aníbal Núñez .....	171
d.	MonuMENTALES REBAJAS (1971) – Justo Alejo .....	177
e.	Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche (1971) en el proceso de mitificación de Brigitte Bardot .....	182

C.	LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO. ZAJ, LA COOPERATIVA DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y ARTESANA Y LOS ENCUENTROS DE PAMPLONA DE 1972 .....	191
a.	ZAJ por las calles de Madrid .....	193
b.	La Cooperativa de Producción Artística y Artesana dedica un poema a la ciudad de Madrid .....	202
c.	La aventura del arte actual es una aventura colectiva: Los encuentros de Pamplona de 1972 .....	207
V.	UNA INTEGRACIÓN SIN PRETENSIONES. POÉTICA DE LA FIRMEZA EN LA OBRA VERBAL DE ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA .....	220
1.	UNA CHULETA FRENTE A LOS MANIFIESTOS POÉTICOS .	225
2.	<i>CONVERSACIONES TELEFÓNICAS (1973)</i> O LA PEROGRULLESCA REFUTACIÓN DEL SUEÑO CIBERNÉTICO 228	
3.	LOS HOMBRES-ANUNCIO EN LA CORTA TRADICIÓN DE LA POESÍA PÚBLICA .....	231
4.	UNA INTEGRACIÓN SIN PRETENSIONES .....	234
VI.	CONCLUSIONES .....	237
VII.	BIBLIOGRAFÍA .....	245
1.	BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA. CORPUS DE TEXTOS.....	245
2.	BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA .....	248

# I. INTRODUCCIÓN

## I. INTRODUCCIÓN

La curiosidad primera que motivó esta investigación radica en una experiencia vital: la incomodidad vergonzosa que me producía la solemnidad grave, casi doliente, con que se lee poesía en los recitales poéticos. Los poemas son leídos como si contuvieran una verdad revelada cuya recepción requiere del recogimiento y la meditación. Tenía la sensación de que el aire sagrado y litúrgico de estos rituales se compadecía poco con el carácter marginal, inane y fútil que la poesía ocupaba en la sociedad actual. De la necesidad de explicar este sentimiento de vergüenza e incomodidad ante el desfase de las altas pretensiones de la poesía y su efectiva significación social nació esta tesis.

Como los deseos siempre han de darse en función de los contextos, las grandes esperanzas que me animaban al principio hubieron de adaptarse a mis propias capacidades y limitaciones. Grandilocuente, pretendía explicar y entender por qué se mantenía la concepción sagrada de la poesía nacida en el Romanticismo Alemán cuando el horizonte ideológico que la vio nacer había desaparecido por completo en las sociedades occidentales del siglo XXI. Sensata y efectivamente, he reducido el marco de mis pesquisas y he analizado los proyectos de integración social de la poesía en los últimos años del franquismo por cuanto ensayaron salidas de la concepción sagrada de la poesía y el principio de autonomía de las artes.

Además de adecuarse más fácilmente a mis propias capacidades y limitaciones, los poetas y obras que reúno bajo el membrete de *proyectos de integración social de la poesía* han sido escasamente estudiados. La poca atención que han recibido desde los estudios literarios quizá sea debida al carácter híbrido de estas manifestaciones, que en muchos casos combinan texto e imagen, al poco o nulo reconocimiento de las instituciones de validación literaria o a la dificultad de acceso a unos textos que, por el valor material de los libros que les sirven de soporte o el escaso número de ejemplares y reediciones de las obras más señaladas, descansan en archivos y grandes bibliotecas. Asimismo, no se puede obviar el hecho de que estas manifestaciones de poesía experimental fueran coetáneas de la generación novísima, que terminó por erigirse como representante de la vanguardia y la modernidad frente a la tradición de la poesía social. Uno de los principales objetivos de esta tesis es reconstruir una tradición vanguardista en la España tardofranquista hasta hace poco tiempo olvidada.

Bien es cierto que en los últimos años estas manifestaciones poéticas experimentales han recibido una mayor atención crítica. Se han escrito tesis sobre algunos poetas experimentales, se han elaborado números de revistas dedicados a la reflexión sobre esta escena de la poesía española y se han organizado múltiples exposiciones en museos e instituciones donde se han mostrado las obras de estos poetas. De entre todos ellos, quizá el estudio más destacado sea la tesis de María Salgado *El momento analítico. Poéticas constructivistas en España desde 1964* (2014) que realiza un exhaustivo análisis de estas obras atendiendo, especialmente, a las transformaciones en la forma del poema. Se trata de un estudio fundamental para entender las poéticas constructivistas y su renuncia a la tradición del lirismo. Sin embargo, la tesis de

María Salgado no elabora tan exhaustivamente los cambios en la concepción y la función de la poesía que implicaron estas obras. Este es otro de los objetivos de esta tesis. Si la tesis de María Salgado ofrecía un exhaustivo compendio de las poéticas constructivistas, esta tesis pretende articular un análisis filosófico de la transformación en la función de la poesía que dichas poéticas constructivistas implicaban.

Muchos han sido los títulos que la han encabezado, aunque solamente uno de ellos es el que se hace público y figura en la primera página del texto como condensado de la investigación en ella contenida. De este, uno de los términos que quizá requieran una explicación más detenida es el de «integración» por cuanto se podría confundir con sinónimos suyos — improcedentes en el uso que yo doy aquí— como «asimilación» o «mimetización». Se trata de proyectos de integración social de la poesía por cuanto, renunciando al principio de la autonomía de las artes, trataron de otorgar de nuevo a la poesía una función social efectiva. En lugar de que la legitimidad ideológica de la poesía emanara de su carácter autónomo e independiente de las relaciones sociales y de la vida práctica, los proyectos de integración social de la poesía trataron de legitimar la actividad poética inscribiéndola en los intercambios sociales de la España tardofranquista.

En el contexto de la España de los años 60 y 70, estos proyectos adquirieron una coloración política y decididamente utópica. En el primer capítulo de esta tesis realizo una breve contextualización de la convulsa situación política durante los últimos años del tardofranquismo y analizo *Numax presenta*, un documental de Joaquim Jordà que servirá como faro alegórico del tipo de integración social del arte que analizaré en relación con la poesía. Asimismo, dedico una sección a la antología de Josep María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* por cuanto, para un cierto relato de la historia literaria española, los poetas antologados por Castellet constituían la vanguardia poética española. Frente a este relato, trato de ofrecer una crítica que evidencie los compromisos de la mayoría de los poetas novísimos con la tradición del lirismo e intento poner de manifiesto la incompatibilidad entre las defensas del principio de la autonomía de las artes —expuestas tanto en el prólogo-manifiesto de Castellet, como en muchas de las poéticas que anteceden a los poemas— y la vanguardia entendida como el intento por devolver la experiencia estética a la vida práctica (Bürger 34). Por último, en este primer capítulo, analizo un poema de Francisco Pino «Lírica que se vuelve económica», que constituye un buen ejemplo formal del abandono del paradigma lírico que define los proyectos de integración social de la poesía.

La salida del paradigma lírico que ensayaron los proyectos de integración social de la poesía no constituye únicamente la renuncia a una forma retórica del repertorio tradicional de la poesía, sino que está fundamentada en una lectura de la evolución de la poesía desde mediados del siglo XIX. Trato de explicitar en el segundo de los capítulos de esta tesis aquella lectura de la evolución de la poesía que lleva a la constatación del carácter anacrónico de la lírica. A partir de «El albatros», un soneto de *Las flores del mal*, examino la transformación de la figura del poeta como pájaro, uno de los símbolos en que se condensó la concepción sagrada de la poesía. Interpreto el poema de Baudelaire como una

alegoría del eclipse de la función sagrada de la poesía. Si este poema de Baudelaire ofrece una presentación alegórica del eclipse de la función sagrada de la poesía, recurro a un texto de Walter Benjamin para plantear una explicación de los cambios sociales y tecnológicos que hicieron de la lectura de poesía lírica una experiencia anacrónica en las urbes modernas.

Contextualizados los proyectos de integración social de la poesía, tanto específicamente —con respecto a la historia literaria española— como más ampliamente —con respecto al desarrollo y eclipse de la poesía lírica desde mediados del siglo XIX— expongo en el tercer capítulo los proyectos de integración social de la poesía en el tardofranquismo. La primera sección está dedicada a los proyectos de integración tecnofetichista de la poesía. En él examino las creaciones de poesía cibernética y poesía concreta que, a finales de la década de los 60, trataron de dotar de procedimientos objetivos de creación a la poesía mediante la asimilación de teorías científicas como la cibernética, la teoría de la información o la Gestalt. Los poetas congregados en esta sección aspiraban a hacer del poema un medio para generar efectos novedosos en los flujos de información de las sociedades de masas, adecuando el poema a los requerimientos de una sociedad tecnificada. En este proyecto, la poesía se integraba socialmente mediante la asimilación de procedimientos científicos y la actualización del poema a los medios de comunicación de masas.

La segunda sección de este capítulo la dedico a los proyectos de integración cotidiana de la poesía. En ella, analizo un conjunto amplio de poemas que trataron de recuperar su legitimidad mediante su inserción, confusión y apropiación con/de los flujos de habla cotidianos. En la primera parte de esta segunda sección, interpreto un conjunto de obras que se apropiaron de hablas, modismos y formas de escrituras políticas y en las que el poeta renunciaba a la constitución de una voz o un estilo propio por cuanto su repertorio léxico y expresivo venía determinado por el material del que se apropiaba. En la segunda parte examino un conjunto de poemas que se apropiaron de los recursos retóricos, pero, también, de la función pragmática del medio publicitario para desactivar la intención que subyacía a determinados anuncios periodísticos cuya presencia empezaba a ser recurrente en la España del desarrollismo. La última parte está dedicada a los escasos poemas públicos que se realizaron en la España tardofranquista y que abandonaron el soporte tradicional de la poesía — el libro— para convertirla en una actividad que tenía lugar en las calles de la ciudad. Asimismo, dado que los Encuentros de Pamplona fueron un gran acontecimiento público, analizo aquí estos encuentros del arte experimental que constituyen la consumación momentánea y frágil del impulso utópico que animaba los proyectos de integración social de la poesía, pero, también, el inicio del fin de esta aventura colectiva pues muchos de los colectivos y de las publicaciones conjuntas a través de las cuales se dieron a conocer se disolvieron o dejaron de publicarse tras 1972.

El último capítulo de esta tesis está dedicado precisamente a la obra verbal de uno de los participantes en los Encuentros de Pamplona: Isidoro Valcárcel Medina. Mientras que los Encuentros tuvieron un carácter crepuscular para los utópicos proyectos de integración social de la poesía, para Isidoro Valcárcel Medina tuvieron, sin embargo, un carácter iniciático. La experiencia en

la ciudad de Pamplona marcará para Valcárcel Medina el inicio de una andadura artística que conservará el propósito de integrar el arte en la vida. Podría parecer que la obra de Valcárcel Medina tiene así un carácter intempestivo y que está desfasada con respecto al tiempo en que se inicia, como si Valcárcel Medina hubiera llegado tarde a una fiesta que está ya acabando. En este último capítulo, examino cómo la obra verbal de Valcárcel Medina logra conservar el propósito de integrar el arte en la vida mediante la renuncia a cualquier esperanza en la potencia de transformación global del arte. A pesar de su marcada diferencia con la tradición romántica, los proyectos de integración social de la poesía seguían conectados con el Romanticismo por la confianza mesiánica o transformadora que asignaban a la poesía. La obra verbal de Valcárcel Medina continúa con el proyecto de una integración social de la poesía haciendo del arte una actividad ya no tanto políticamente utópica como moralmente firme.



## INTRODUCTION

The curiosity which motivated this investigation sprung from a personal experience: the embarrassing discomfort caused by the grave solemnity with which poetry is read in poetic readings. The poems are read as containing a spiritual truth whose reception requires meditation and withdrawal. At that time, I had the feeling that the sacred and liturgic atmosphere of those rituals had little to do with poetry's marginal, trivial and futile social status. This dissertation was born out of the necessity to explain the feeling of embarrassment and discomfort produced by poetry's high expectations and its actual social significance.

As desires need to be accommodated to actual contexts, the great expectations that spoiled me at the beginning needed to be adapted to my own capacities and limitations. Presumptuously, I had aspired to understand why the Romantic sacred conception of poetry still circulated despite the collapse of its ideological horizon. Prudently, I reduced the scope of my endeavors and now examine the projects seeking the social integration of poetry in the last years of Francoism as far as they try out possible exits from the sacred conception of poetry and the principle of autonomy of the arts.

The poets and works I gathered under the category of «projects towards the social integration of poetry» have barely been studied. The scant critical attention could be due to several reasons: the hybrid nature of the poems, which usually combine text and image, the limited attention and recognition they got from literary institutions or the difficulty to access texts whose material value or scarce editions condemn them to remain in archives and big libraries. In addition, we cannot omit the fact that experimental poetry was coetaneous with the «novísimos», a generation of poets which became the forerunner of avant-garde poetry and modernity in Francoist Spain.

Nevertheless, it is true that in the last years, experimental poetry has sprung growing critical attention. Dissertations on some experimental poets had been written, some journals had consecrated volumes to this scene of Spanish poetry and multiple exhibitions had been organized where the work of experimental poets has been shown. Regarding critical studies, I would like to highlight María Salgado's dissertation *El momento analírico. Poéticas constructivistas en España desde 1964* (2014) which thoroughly examines experimental poetry attending to the transformation of the form of the poem. It is a brilliant attempt to understand the constructivist poetics and their renounce to the lyrical tradition. However, Salgado's dissertation does not elaborate exhaustively the philosophical changes in the poetic conception and function that these works implied. This dissertation addresses that issue. While Salgado's dissertation offers a comprehensive outlook of constructivist poetics, this dissertation aims to articulate a philosophical analysis of the transformation of poetry's function.

Many were the titles for this dissertation, though only one figures in the first page of the text as the compendium of this research. From this title, one of the terms that deserves a thorough explanation is «integration», as far as it could be taken as a synonym for assimilation or merging, both improper for the meaning

I give to the concept. I speak about projects towards the social integration of poetry since they renounce to the principle of autonomy and search for a new social function for poetry. Instead of legitimating poetry for its autonomy and independence from the social realm, the projects towards the social integration of poetry examined here tried to legitimate poetry by inserting it in the social interchanges of late Francoist society.

In this context, these projects acquired political and utopian overtones. In the first chapter, I give an overview of the convulse political situation of Francoism last years and I examine a documentary by Joaquim Jordà *Numax presenta* as an allegorical lighthouse for the kind of social integration I will analyze in the poetical field. Furthermore, I dedicate a section of this chapter to Josep María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* since, for a certain account of the history of Spanish poetry, the poets gathered in the anthology represented the peak of Spanish avant-garde. Against this account, I tried to offer a critique that shows the compromise the majority of «novísimos» have with the lyrical tradition and the incompatibility between the defense of the principle of the autonomy — exposed in Castellet's prologue-manifesto and in many of the poetics that precede the poems— and the avant-garde, understood as the attempt to give aesthetic experience back to practical life (Bürger 34). Finally, I interpret a poem by Francisco Pino «Lírica que se vuelve económica» as a formal example of the renounce of the lyrical paradigm that characterizes the projects seeking the social integration of poetry.

The withdrawal from the lyrical paradigm that the projects towards the social integration of poetry attempted does not constitute only an alternative election from the repertoire of poetical rhetoric forms; in fact, it is founded on a reading of poetic evolution in the past 19th century. In this second chapter, I try to describe this reading of poetry evolution that conduces to a conclusion: lyrical poetry is anachronical. From «The albatros», a sonnet from *Flowers of Evil*, I examine the transformation of the figure of the poet as a bird, one of the symbols in which the sacred conception of poetry was developed. If Baudelaire's poem constitutes an allegorical representation of the eclipse of the sacred function of poetry, I resort to Walter Benjamin's «On some motifs in Baudelaire» to propose an explanation of the social and technological changes that made the experience of reading lyrical poetry anachronical in modern cities.

After contextualizing what I mean by «projects towards the social integration of poetry», both specifically —with respect to Spanish literary history— and generally —in relation to the eclipse of lyrical poetry in 19th century— I present in this third chapter the different projects. The first section is consecrated to the technofetishist project. I examine cybernetic and concrete poetry creations that, at the end of the sixties, tried to provide objective procedures to produce poetry through the assimilation of scientific theories as cybernetics, information theory or gestalt. The poets gathered in this section aspired to transform the poem in an instrument to produce new effects in mass society informational flows, adjusting it to the requirements of a technified society. Poetry was to be socially integrated through the assimilation of scientific procedures and the actualization of the poem to mass media communication.

The second section of the third chapter is dedicated to the projects seeking the quotidian integration of poetry. In this section I examine a wide set of poems that attempted to recover poetry legitimacy through the appropriation of everyday life fragments of language. In the first part of this second section, I examine a set of works that appropriate idioms, speeches, and ways of writing from the political realm. Through appropriation, the poet withdraws from style and renounces to build a poetical voice since the lexical repertoire is determined by the material appropriated. In the second part, I examine poems that appropriate rhetorical instruments from publicity but also the pragmatic function of advertisement to deactivate its stimulus to consumption, pervasive in the Spain of economic development. The last part is consecrated to the scant public poems conducted in Spain. Those poems disavow the book—as the traditional medium for poetry—to make poetry a public and urban activity. Furthermore, as the Pamplona Meetings were a big public event, I analyze those meetings which constitute, on the one hand the ephemeral and fragile consummation of the utopian impulse that animated the projects seeking the social integration of poetry but, on the other hand, the beginning of the end of that collective adventure since many of the groups and most of the collective publications dissolved or stop to be published.

The last chapter of the dissertation deals with Isidoro Valcárcel Medina's verbal work. While the meetings had a crepuscular meaning for the utopian impulse of the projects towards the social integration of poetry, for Valcárcel Medina meant the beginning of a new artistic career. What happened in Pamplona motivated in Isidoro Valcárcel Medina the compromise to perpetuate the ideal of the integration of art in everyday life. Valcárcel Medina's work could be considered untimely as «being late to the party». In this last chapter, I examine how Valcárcel Medina's work manages to preserve the purpose of integrating art in everyday life by renouncing to every expectation in the transformative power of art. Despite their distance from the Romantic tradition, these projects seeking the social integration of poetry remain attached to Romanticism in the messianic trust they assign to poetry and art. Valcárcel Medina's work continues to be a project seeking the social integration of art and poetry converting art into an activity that, if not politically utopian, is at least morally firm.

## II. ¿QUÉ VANGUARDIA LITERARIA EN LA ESPAÑA TARDOFRANQUISTA?

## II. ¿QUÉ VANGUARDIA LITERARIA EN LA ESPAÑA TARDOFRANQUISTA?

### 1. ANTICIPACIONES UTÓPICAS DE LA DEMOCRACIA EN LA SOCIEDAD TARDOFRANQUISTA

En esta tesis se analizan los proyectos utópicos de integración social de la poesía bajo la presuposición de que es únicamente por referencia a la particular situación política, económica y social de la España tardofranquista que dichos proyectos adquieren sentido y relevancia. Es por ello por lo que esta primera sección está consagrada a ofrecer un relato mínimo de dichas condiciones y de la pulsión utópica y transformadora que, de forma larvada, surgía en algunos sectores e instituciones de la sociedad española.

Que la España de los últimos años del franquismo no aceptaba con contrición y docilidad el régimen parece ya un hecho ampliamente aceptado y, en los últimos años, han sido varios los estudios que, centrados en las iniciativas populares y ciudadanas y no tanto en los movimientos estratégicos de los representantes de los grandes partidos en el exilio, han estudiado las formas de organización democrática y las propuestas de imaginación política de una sociedad alternativa que tuvieron lugar en el territorio español.<sup>1</sup>

Quizá la institución donde primero prendieron estas formas de organización democrática fue la universidad, dominada hasta la década de los sesenta por el Sindicato Español Universitario impuesto por el régimen franquista poco después de la Guerra Civil, con el propósito de asegurar la presencia, difusión y realización de la ideología del movimiento nacional. Las resistencias a este sindicato junto con los intentos de constitución de un sindicato independiente del régimen no llegaron hasta la segunda mitad de los sesenta cuando se logró la creación de sindicatos gestionados por los propios universitarios cuyos representantes eran escogidos por elecciones libres.

Los sindicatos universitarios constituyeron formas de organización democrática y de autogestión no solamente porque en ellos se siguieran procedimientos de elección democrática, sino también porque constituían vehículos de difusión política y cultural y redes de apoyo estudiantil. Esta red político-cultural «incluía revistas propias de los estudiantes, aulas de cultura, jornadas de renovación universitaria y propuestas de organización de contenidos y métodos pedagógicos para la enseñanza universitaria alternativa» (Fernández Buey y Mir García 162-163). Asimismo, también se encargaban de la gestión de los comedores y las librerías universitarias y de la gestión de los bonos para el transporte que los representantes estudiantes negociaban con las empresas municipales (Fernández Buey y Mir García 163).

---

<sup>1</sup> Especialmente relevante, en este sentido, resulta el proyecto de la revista *Desacuerdos* del Museo Reina Sofía en cuyos ocho volúmenes se encuentran múltiples referencias a estas iniciativas populares de carácter cultural.

En el muy realista retrato que Rafael Chirbes realiza de la generación que protagonizaría la transición en *La larga marcha* (2019), se describe así la ola revolucionaria que, no solo en España, sino en varios países del mundo, cambiaría radicalmente el panorama político del siglo XX, teniendo su inicio en la clase universitaria.

Había otra gente como ellos al acecho en otros rincones de la tierra y las salpicaduras de esa ola ya habían mojado las aceras del Boulevard Saint-Germain, las piedras volcánicas de la Plaza de Tlatelolco, los puentes de Praga, y, desde el jardín de la Facultad de Filosofía, se escuchaba el rumor creciente de la marea que cubría al anochecer los arrozales de Mekong. Así de deprisa se había puesto a caminar el mundo -y con él, sus propias vidas- en aquel año, en el que nadie sabía cómo llegaba el dinero para tantos cafés, tantos vasos de vino, tantos cigarrillos y libritos de papel de fumar, para tantos libros de bolsillo y revistas y periódicos, y en todo se rastreaba [...] el curso que iba tomando la gigantesca ola, y se hacían cálculos científicos acerca de cuánto tiempo invertiría en su recorrido antes de llegar a Madrid. (Chirbes 327-328)

Fue precisamente como consecuencia de la noticia de los acontecimientos del mayo del 68 francés y de la difusión de las corrientes marxistas, situacionistas y libertarias que las reivindicaciones y propuestas de los sindicatos estudiantiles, inicialmente circunscritas a la democratización de la vida académica y a la consecución de una efectiva autonomía universitaria, se ampliaron para llegar a conectar con los intereses y deseos de una amplia masa de la población española y, concretamente, de la clase obrera.

Si bien es cierto que el movimiento estudiantil fue uno de los principales focos de resistencia al franquismo, los sindicatos clandestinos también ejercieron una fuerte presión contra el régimen a partir de la década de los sesenta mediante la convocatoria constante de huelgas. Asimismo, en las fábricas también se dieron propuestas de organización democrática y de resistencia al régimen franquista que quería controlar las relaciones laborales mediante el sindicato vertical. (Fernández Buey y Mir García 162)

Incluso dentro de la institución eclesiástica se dieron fenómenos de resistencia al franquismo y propuestas de reforma institucional radical. Es la realidad que representa el breve documental que Joaquim Jordà titula *L'altra Chiesa* (1969) y que se consideró extraviado hasta el año 2016. El propósito de Joaquim Jordà era ofrecer un testimonio de la «Asamblea de Sacerdotes Europeos» convocada como contestación al sínodo de obispos que, al mismo tiempo, tenía lugar en el Vaticano. Tras un primer plano de una librería que ha sufrido un atentado, la cámara nos muestra a ocho sacerdotes cuya idea fundamental es que las disquisiciones teológicas gozan de legitimidad espiritual pero que ellos han decidido tomar partido por la realidad concreta del pueblo que sufre y que pasa hambre, concibiendo esta toma de partido como revolucionaria, pero, también, como coherente con el Evangelio. Asimismo, otra de las acusaciones de este sector contestatario de la Iglesia era el carácter autocrático de la institución eclesiástica a la que recriminaban su falta de democracia interna.

Si resulta sorprendente que en el seno de la Iglesia se dieran movimientos de reorganización democrática, siendo esta una institución fundada en la conservación de la tradición, quizá más extraordinaria resulte la creación de la Unión Militar Democrática en el año 1974, una organización inscrita, de forma clandestina, en la estructura misma de las Fuerzas Armadas, el cuerpo

social que había mostrado un respeto más reverencial a la figura de Franco y que había asegurado la consolidación y perpetuación de la dictadura. A esta organización perteneció Justo Alejo (Labrador, *Culpables por la literatura* 222), uno de los poetas fundamentales en la transformación radical de la función de poesía que analizo en esta tesis. Una de las propuestas más transgresoras de la Unión Militar Democrática postulaba la apertura de un proceso constituyente que culminara en la redacción de una Constitución que equiparara a España con el resto de los países democráticos de su entorno.

Resulta difícil inscribir todas estas reivindicaciones bajo una misma propuesta política, pues su nexo era más bien negativo —el antifascismo—, aunque su divergencia, e incluso incompatibilidad, se hizo manifiesta únicamente tras la muerte de Franco, en el proceso de reconocimiento institucional del pluralismo ideológico de la sociedad española. Antes de la muerte del dictador todas ellas compartían un impulso utópico de transformación radical del orden político que, sin compartir un proyecto explícito y sistemático, tenía como factor aglutinador la oposición al régimen y la constitución de una sociedad democrática como horizonte.

Sirva esta breve y sintética recolección histórica como testimonio del carácter transversal que, en la España de finales de los sesenta y principios de los setenta, presentaba el impulso utópico por una nueva sociedad, materializado en la constitución de instituciones clandestinas, democráticamente organizadas, en capas y clases muy diversas de la población. Sin embargo, más allá de los hechos históricos que evidencian la existencia de este afán de transformación social, quería traer a colación otra película de Joaquim Jordà, esta realizada tras el retorno de su exilio italiano, en la que documenta el proyecto de autogestión de una fábrica de ventiladores y electrodomésticos entre el año 1977 y el año 1979, iniciado después de los intentos de los propietarios de abandonar la fábrica para declararse en bancarrota y vender los terrenos que ocupaba. Esta película de Jordà constituye un caso paradigmático que servirá como referencia del proceso de integración social del arte que, en esta tesis, analizaré con respecto a la poesía.

Los hechos de los que *Numax presenta* (1980) da cuenta acontecieron tras la muerte de Franco y en pleno proceso de reforma del aparato de estado franquista; sin embargo, el documental condensa, en su fase ya crepuscular, los proyectos de emancipación política y de transformación utópica que se dieron en la España tardofranquista. El documental da comienzo con la lectura, por parte de una de las trabajadoras, de una declaración donde se expone la situación de la fábrica y el proyecto de autogestión que los obreros han tratado de realizar en ella:

Hoy, 3 de marzo de 1979, al cabo de dos años y medio de lucha, cuando el capital se prepara a expulsarnos de nuestra fábrica y nosotros nos disponemos a defendernos, comenzamos el rodaje de esta película que pretende explicar a todos los trabajadores nuestra historia, nuestros aciertos y también nuestros errores, para que unos y otros nos sirvan a todos en el largo camino que debe conducirnos a la abolición del trabajo asalariado, a la instalación de una sociedad sin explotadores ni explotados, sin burocracia ni dirigentes, en la que cada cual reciba según sus necesidades.

Resulta especialmente interesante el tipo de relación que contrae el cineasta aquí con un proyecto de emancipación política, pues fueron los propios trabajadores de la fábrica quienes, previa decisión en asamblea, encargaron a Joaquim Jordà la elaboración de un documental que testimoniara el proyecto de autogestión de la fábrica. Fueron también los propios trabajadores quienes, recurriendo a su «caja de resistencia», financiaron el rodaje del documental (Carrillo, Estella y Mirás 224). A diferencia de otras formas de cine militante, como las realizadas por el Colectivo Cine de Clase, el documental de Jordà no pretende ser una oda a la clase obrera y a sus luchas victoriosas, sino que es más bien una elegíaca constatación del fracaso y un esperanzador testimonio de las posibilidades utópicas que puedan quedar entre sus ruinas. Un fracaso por cuanto el documental termina con la tan resignada como clarividente asunción de la imposibilidad de que una fábrica autogestionada, donde se socializan las ganancias y las decisiones se toman mediante la deliberación asamblearia, sea rentable en el contexto de una sociedad capitalista. Alguno de los trabajadores, en las múltiples asambleas de las que da cuenta la película, describe, de forma tan descarnada como clarividente, las dificultades que Numax tiene para ser competitiva en un mercado capitalista en el cual el resto de las fábricas implementan mejoras tecnológicas que reducen considerablemente el tiempo de producción y lanzan agresivas campañas publicitarias para segmentar el mercado.

Sin embargo, a pesar de que el proyecto utópico de autogestión asamblearia y democrática de la fábrica fracase, la película culmina con una fiesta —único momento en el cual los trabajadores aparecen filmados en color— en la que, unidos a sus seres queridos, son entrevistados sobre sus planes de futuro por el cineasta. Todos ellos manifiestan una firme y decidida convicción de renunciar al trabajo asalariado que se describe, en buena parte de las ocasiones, como una relación de sumisión a la figura del empresario. Otros expresan su rechazo de la ciudad y su deseo de retirarse al campo para criar allí a sus hijos. Como señala el propio Joaquim Jordà en una entrevista para el periódico *El Mundo*, el fracaso del proyecto de autogestión de la fábrica ha producido, sin embargo, una firme confianza en la convicción de llevar una vida ajena al trabajo asalariado, de modo que, según Jordà, la utopía de transformación social continúa en un plano individual:

Un sector de esos personajes viene de la Autonomía Obrera, que también era un proyecto de vida, de transformación tanto política como individual. Esta era la riqueza de aquel movimiento. Muchos de los personajes de *Numax presenta* tienen un deseo y lo expresan. Por ello resultaba básico, al inicio de una segunda parte, hacer explícitos los deseos. Me daba miedo que esta película fuera tristísima, una secuencia de fracasos. Porque podrían haber hecho lo que hubieran querido, pero después de muchos sacrificios. A medida que iba reencontrando a los personajes me di cuenta de que eso no era así. (Jorda 2004)

*Numax presenta* está dedicada en su mayor parte a filmar los debates y los conflictos ideológicos que surgieron a raíz de la reorganización socialista del modo de producción de la fábrica y su tratamiento deliberativo en las múltiples asambleas a través de las cuales se decidía el futuro de la fábrica. Este testimonio de los conflictos ideológicos que constituían el debate asambleario creo que refleja, con honestidad y realismo, el impulso utópico que recorrió la sociedad española durante los últimos años del franquismo y que se condensa



en la relación fraternal que, entre estos obreros, nace al objetivar y esclarecer sus desacuerdos y sus distintas formas de ver el mundo. Además de la fraternidad que se forja en las asambleas de trabajadores de la fábrica, resulta también especialmente fascinante cómo una trabajadora relata el proceso formativo que supone la asunción de responsabilidades y cargos para los que no estaba inicialmente capacitada y el respeto, atención y protagonismo que tienen algunas de las trabajadoras en el contexto de una sociedad en la que todavía se proyectaban anuncios donde se invitaba al hombre a liberar a la mujer mediante la compra de una lavadora Kelvinator (Fontalva Platero 87).

Más allá del proyecto político de autogestión que el documental representa, para los propósitos de esta tesis resulta significativo la función que el arte, en este caso el cine, asume en su relación con un conflicto de orden social. Jordà era conocedor del cine militante español, francés y europeo y conocía también con precisión los códigos estéticos que lo constreñían. En este sentido, el hecho de que la película sea la constatación de un fracaso y que busque en las ruinas del proyecto utópico las huellas de una forma de imaginar una sociedad distinta, resulta significativo frente al telón del cine militante que había cifrado su relación con la sociedad y la política en la agitación apoteósica de la clase obrera y había limitado su función a la excitación ingenua de su destino heroico. En el caso de Joaquim Jordà, la actividad del cineasta es concebida como una praxis social que reconfigura la función del arte pero que no lo subordina a la propaganda o a la agitación política. A este respecto, resulta significativa la génesis de la obra que no es fruto de la inspiración del artista sino del encargo por parte de la fábrica Numax, pero, también, el modo de financiación del proyecto, la ausencia de una voz en off que articule narrativamente los testimonios de los trabajadores, la ausencia de artificiosidad técnica en el manejo de la cámara.

En su texto *Les arrière-gardes au XXe siècle: l'autre face de la modernité esthétique* William Marx insistía en que el concepto bélico de «vanguardia» es incomprendible sin su opuesto, una retaguardia que consolide los movimientos y avances de aquella. Según William Marx, cuando la vanguardia ya no es capaz de seguir conquistando nuevos espacios, es la función de la retaguardia completar su misión, asegurar su éxito. Sin embargo, el término de retaguardia, no pretende ser un sinónimo de una reacción conservadora ni de una nostalgia por una era pasada, sino que constituye, más bien, un concepto para referir a un proyecto inconcluso de la modernidad. En la exposición de este concepto que Marjorie Perloff realiza en su artículo *Writing and Re-writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde*, se recupera una cita de Roland Barthes para expresar el espíritu de la retaguardia «Être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort; être d'arrière garde, c'est l'aimer encore» (2007).

*Numax presenta* parece participar del espíritu de la retaguardia en tanto que constituye una aceptación resignada del fracaso de un proyecto utópico de transformación de la sociedad que, sin embargo, todavía ama y en el que todavía encuentra motivos de celebración. Conocedor de los códigos estéticos y retóricos que habían definido el cine militante y de su subordinación al servicio de la vanguardia política, Jordà lanza una mirada a ese pasado para conservar de él aquellas propuestas de transformación utópica de la sociedad que todavía pueden servirnos hoy en día, no solo como testimonio de lo que ya fue, sino

como acicate de la imaginación política presente. La obra de Jordà constituirá, para esta tesis, una especie de ideal referencial con respecto al cual se enjuiciarán los proyectos de integración social de la poesía que ensayarán los distintos poetas de finales de los 60 y principios de los 70. El cine goza de una serie de particularidades mediales que lo hacen especialmente maleable a su integración en las prácticas sociales cotidianas. El modo en que *Numax presenta* logra esta integración con el proyecto de autogestión de la fábrica, así como las particularidades que se hallan a la base de la película —la génesis de la obra como un encargo, la voluntad testimonial de sus protagonistas, la financiación por los mismos trabajadores— es, en cierto modo, una alegoría de la utopía de la integración de la poesía que, en los últimos años del franquismo, se proyectó en España.

## 2. ¿QUÉ VANGUARDIA EN EL CAMPO LITERARIO? LOS NOVÍSIMOS EN EL PARADIGMA LÍRICO

Si hubiéramos de identificar un grupo literario entre finales de los sesenta y principios de los setenta que ha sido reconocido como representante de la vanguardia, en lo que está tiene de ruptura radical con el pasado inmediato y con la tradición literaria consagrada, este ha sido el conjunto de poetas que, reunidos bajo el marbete propiciatorio de «generación», aparecían en la recopilación que José María Castellet publicó en la pujante editorial Barral en 1970. Son los nueve novísimos poetas españoles los que en la historia de la literatura se han consagrado como representantes de la pulsión utópica de la sociedad española, siendo precisamente el atributo definitorio de esta generación el de la ruptura,<sup>2</sup> término que en la España de los últimos años del franquismo condensaba las ansias de transformación social radical de diversos sectores de la población española frente a las propuestas de reforma del aparato franquista lanzadas desde los sectores más radicales del régimen.

Los nueve novísimos poetas españoles eran identificados en el prólogo-manifiesto de Castellet como los adalides de una revolución literaria que renegaba de la poesía «contentutista» (33), de tono didáctico e impulso propagandístico, que les precedía inmediatamente y que se reunía en la indefinida categoría de «realismo social». Si, por una parte, los nueve novísimos poetas españoles eran presentados como los representantes de una ruptura vanguardista con la tradición literaria inmediatamente anterior, resulta sorprendente que muchos de ellos abjuraran de cualquier concepción de la poesía como una práctica social inscrita y determinada por procesos materiales. Paradójicamente, Castellet presentaba a un conjunto de poetas cuyo criterio de selección era su ruptura con la tradición poética cuando, buena parte de ellos, defendían, en las poéticas que antecedían sus obras, el principio sagrado de la autonomía del arte, precisamente aquel principio que se había hecho reconocible tras las vanguardias (Bürger LII) y al que estas se habían enfrentado en su propósito de devolver al arte una función práctica en el orden social (Bürger 49).

---

<sup>2</sup> Especialmente tras la publicación del artículo clásico de Siles, Jaime «De estética novísima y novísimos: la tradición como ruptura. La ruptura como tradición», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº505, 1989, pp. 9-11.

Si bien es cierto que acepto como práctica la definición funcional que Bürger realiza de las vanguardias históricas en tanto atentados contra el dogma de la autonomía del arte, quería distanciarme, como han hecho otros críticos – Hal Foster (2001) Benjamin Buchloch (1984) o Jochen Schulte-Sasse (1987)– de la comprensión que Bürger tiene de la neovanguardia como retorno o repetición cínico-farsesca de aquellas. La crítica de Foster a la interpretación que Bürger realiza de las vanguardias históricas como un origen absoluto (Foster 10) que no atiende a la historia de la recepción y consolidación interpretativa de las obras, me parece acertada, aunque creo que no resta validez a la tesis central de Bürger en la medida en que la distinción planteada por Foster entre la vanguardia, como crítica de las convenciones de los medios artísticos, y la neovanguardia, como crítica de los principios estéticos y parámetros perceptuales de la institución arte (Foster 22) adolece de una cierta imprecisión. Considero un salto interpretativo demasiado arriesgado considerar obras paradigmáticas de las vanguardias históricas como la *Fuente* de Duchamp únicamente como transgresiones de las convenciones formales que regían la escultura y no también como una crítica de los principios estéticos de reconocimiento y legitimación que constituyen la institución arte.

Aceptando, por tanto, aquella definición de Bürger, la generación que Castellet presenta como vanguardista resulta cuanto menos paradójica pues tanto él, en su prólogo-manifiesto, como buena parte de los poetas incluidos en ella, hacen una defensa explícita del principio de la autonomía. Ese es el caso, por ejemplo, de Vicente Molina Foix quien en su «Poética» escribe:

Habiéndosele conferido a la poesía, por muchos, durante mucho tiempo, misiones terapéuticas, se perdía interés por el estudio del lenguaje y por la erección de obras sistemáticas, edificios del *estilo, mundos aparte, por sí mismos válidos* (en Castellet 183) [Las cursivas son mías].

Sin embargo, no se trata, en absoluto, de un caso aislado pues Martínez Sarrión en su «Poética» escribe lo siguiente: «El pasadizo ciego más patente, a mi modo de ver, fue que la poesía no podía ser en nuestra circunstancia un instrumento de agitación política. Lo fue en Maiakovsky, en los Alberti y Hernández de la guerra civil, en Neruda, en Nazim, pero ninguna situación histórica se reproduce mecánicamente» (Castellet 88). Por no mencionar el caso más radical en su adscripción a una concepción romántico-metafísica de la función del arte y, concretamente, del genio poético: Antonio Colinas que, si bien no fue incluido en la selección de Castellet, ha sido después considerado como miembro de pleno derecho de aquella generación, se posicionaba así:

No voy a caer en los viejos tópicos de atribuirle al poeta misiones semidivinas, pero qué duda cabe que la palabra del poeta aparece cuando las palabras de los demás humanos ya no sirven. Así ha sido y así seguirá siendo, por más que en el presente los poetas rehúyan esa misión de la poesía de estar cerca de las decisiones transcendentales. En definitiva, el poeta tiene algo de «faro» de su tiempo. [...] El lenguaje del poeta no es el lenguaje de su tiempo, es decir, el lenguaje manido, usual; suele ser un lenguaje que «ciega». [...] Sin embargo, a la hora de hablar de compromisos, yo siempre he preferido utilizar el periodismo a otros géneros. (en Méndez Rubio 140-141)

El prólogo de Castellet a la antología constituía un manifiesto de preceptiva poética que pretendía propiciar,<sup>3</sup> más que identificar, la existencia de una generación. Además, Castellet planteaba la defensa de la autonomía del arte y la poesía como un dominio independiente e irreductible a prácticas sociales, así como del conjunto de presupuestos formales que esta concepción traía consigo: que el poema es una entidad orgánica autosuficiente cuya unidad y coherencia es completamente interna y responde a la arquitectura misma del texto:

Los jóvenes poetas que por sus intereses diversos propugnan la autonomía del arte, proclaman el valor absoluto de la poesía por sí misma y consideran el poema como un objeto independiente, autosuficiente: el poema sería, pues, antes un signo o un símbolo, según los casos, que un material literario transmisor de los sentimientos. (Castellet 33)

Resulta sorprendente que, en el proceso de consagración que los poetas de esta antología experimentaron mediante sucesivas admisiones en otras recopilaciones antológicas —entre otras menos relevantes, las dos inmediatamente posteriores a la de Castellet *Nueva poesía española* (1970) de Enrique Martín Pardo y *Espejo del amor y de la muerte* (1971) de Antonio Prieto, junto con la publicada en la editorial Cátedra *Joven poesía española* (1979), obra de Concepción García Moral y Rosa María Pereda que les granjeó la canonización académica— resulta sorprendente, decía, que dicho proceso no haya conllevado una crítica del supuesto carácter vanguardista y rupturista<sup>4</sup> de esta generación sino, más bien, su apuntalamiento<sup>5</sup> e, incluso, una explícita defensa de una paradójica vanguardia formalista o culturalista.<sup>6</sup>

El hecho de que Castellet postule que el carácter vanguardista de esta nueva generación radica en su rechazo de la tradición poética precedente no hace sino confirmar la radical inscripción de la generación novísima en los movimientos pendulares de las propuestas poéticas españolas en su devenir histórico, pese a su intento de definir su tradición internacionalmente. En una comprensión muy parca y superficial de las vanguardias, Castellet postula como ruptura radical lo que no es sino la reacción a la generación poética precedente, que él también había contribuido a constituir con sus *Veinte años de poesía española*, publicada años antes en la editorial Seix Barral. Es así que por «vanguardismo» de la generación novísima hemos de entender una supuesta

---

<sup>3</sup> «No hay crítica sobre los “novísimos” porque existan previamente los “novísimos”, sino que hay novísimos como objeto de estudio porque hay una crítica que habla de ellos» (Talens, 77).

<sup>4</sup> «El problema consiste en que la mayor parte de los responsables de la historiografía literaria española [...] hayan reconocido esta nómina tan autocacareada como prácticamente la única revolución real del lenguaje poético hispánico de la segunda mitad del XX.» (Salgado, *El momento analítico* 87)

<sup>5</sup> «No será sin embargo hasta la aparición de *Nueve novísimos* (1970), *Nueva poesía española* (1970) y *Espejo del amor y de la muerte* (1971) cuando se formule de un modo sólido la concepción rupturista, respaldando la implantación de una nueva estética.» (Lanz, *Introducción al estudio de...* 897).

<sup>6</sup> Más sorprendente resulta incluso si atendemos al modo de utilización verdaderamente vanguardista de la técnica del collage que hacían los poetas recogidos en la antología italiana de la que la castellana toma el nombre *I novísimi* y a su claro compromiso por eludir tanto el contentutismo como el formalismo. (Benítez, «¿Algo nuevo con...?» 556). Para una comparación exhaustiva y clarividente de ambas antologías véase el artículo de Rosa María Benítez (2015).

ruptura radical con el orden poético anterior que se habría realizado sin polemizar con ellos, «de espaldas a sus mayores» (Castellet 25). Sin embargo, este mito adánico resulta también problemático por cuanto los «seniors», conjunto en el que Castellet agrupaba a los poetas de mayor edad, habían iniciado su andadura literaria precisamente en el realismo social y su desarrollo estético no podría considerarse como una ruptura radical por desconocimiento de la tradición sino, más bien, como una evolución, más o menos contestataria, a partir de aquellos postulados.

Es claro que aquel propósito que Bürger identificaba como definitorio de las vanguardias —la redefinición radical de la función de la institución arte y su principio constitutivo, la autonomía— no tiene cabida en la antología de Castellet, pero, entonces, ¿qué rupturas formales son las que cifran el carácter vanguardista de la generación novísima y en qué sentido se desvinculan de la tradición poética española? Como causa primordial de la ruptura con la tradición poética precedente y como rasgo aglutinador de la generación, Castellet aduce el hecho de que este grupo de poetas «se forma íntegramente desde unos supuestos que no son los del «humanismo literario», básico en la formación de las generaciones precedentes, sino los de los *mass media*, aunque en un medio histórico, político y sociológico distinto de los equivalentes extranjeros» (Castellet 23).

Son los efectos de la cultura de la imagen y de una sociedad «posgutemberg» los que determinarían las propuestas poéticas de esta generación, que no podrían ser comprendidas sino como reacciones ante esta nueva realidad sociocultural. Sin embargo, la proyección estética en la poesía novísima de los nuevos medios de comunicación se produce, mayoritariamente, de forma emblemática (Lanz 906), mediante la introducción de citas a elementos de la cultura de masas (imágenes visuales, música, canciones populares) cuyo valor es meramente referencial o bien, de forma sintáctica, mediante la articulación de un pensamiento interrumpido, un «*cogitus interruptus*» (Castellet 33), citando al Umberto Eco de *Apocalípticos e integrados*. Los efectos que, según Castellet, tuvo la extensión de los *mass media* en la generación novísima tienen un carácter formal —en la producción de un discurso interrumpido o ilógico— y temático —en la ampliación y legitimación del repertorio de motivos y temas que son objeto de elaboración poética—. La transformación radical que está propugnando Castellet es una transformación de raigambre formal, por no decir formalista, tal y como queda condensada en la reescritura de la máxima de

McLuhan que Castellet hace en el prólogo: «la *forma* del mensaje es su verdadero contenido» (36).<sup>7</sup>

En el cuarto apartado del prólogo para su antología, Castellet sintetiza en tres puntos y una coda (41-44) las características distintivas de la poesía novísima: la despreocupación hacia las formas tradicionales que, como señaló arriba, no es tanto una despreocupación o un olvido radical y voluntario, sino, más bien, una evolución hacia presupuestos poéticos distintos, al menos en el caso de los seniors; la escritura automática, las técnicas elípticas, y la sincopación, todas ellas estrategias formales puestas al servicio de un pensamiento interrumpido, de una «ilógica razonada» que, si se realiza una lectura detenida de los poemas recogidos en la antología, no se dan en la mayor parte de los casos (Prat 120; Pujals, «Huésped y anfitrión» 43), pues, como ha señalado María Salgado, «siguen con naturalidad el orden lógico del discurso, la estructura informativa de la prosa, la narración de unos sucesos interiores» (*El momento analítico* 30); y, por último, la introducción de elementos exóticos o artificiosos que revela el rechazo o la desvinculación de estos autores por temas propios de la tradición cultural y folclórica española cuyo valor es eminentemente referencial.

Si bien es cierto que existen propuestas más radicales para ilustrar estos rasgos formales, el poema de Antonio Martínez Sarrión «el cine de los sábados», incluido en la antología de Castellet, constituye un buen paradigma de ellas. El poema es el siguiente:

maravillas del cine galerías  
de luz parpadeante entre silbidos  
niños con sus mamás que iban abajo  
entre panteras un indio se esfuerza  
por alcanzar los frutos más dorados  
ivonne de carlo baila en scherazade  
no sé si danza musulmana o tango  
amor de mis quince años marilyn  
ríos de la memoria tan amargos  
luego la cena desabrida y fría  
y los ojos ardiendo como faros. (en Castellet 91)

Como ocurre en buena parte de los poemas novísimos, nos encontramos ante un monólogo interior dramático en el que el sujeto lírico rememora una experiencia infantil/juvenil cuyo núcleo articulador es el cine. John Stuart Mill

---

<sup>7</sup> Como contraste con la propuesta de Castellet se puede considerar la comprensión de la función del arte vanguardista en la polémica que el Grup de Treball mantuvo con Antoni Tapiès en el periódico *La Vanguardia* en marzo de 1973: «Para su proceso de creación recurre a metodologías que corresponden a otras disciplinas para profundizar y analizar la naturaleza misma del lenguaje artístico, desplazando o subvirtiendo el concepto "obra de arte" y su presencia como objeto -sublimado, materia de contemplación mística e intuitiva que mantiene paralizada a una vanguardia artística liquidada en sus intenciones o programas, sin opción alguna hacia una praxis social, cerrada en sí misma y esterilizada en un trabajo de estilo como transformación formal del lenguaje y no de la realidad.» (de Treball 22-23). Como mencionaba previamente, la genealogía de la noción de medio que realizo en el siguiente capítulo pretende ofrecer un marco conceptual desde el que analizar la reconfiguración radical de la concepción social de la poesía que define el plan vanguardista de la poesía experimental española.

precisaba que el factor distintivo de la lírica era el de ser un soliloquio escuchado por un público al que el poeta no toma en consideración (Culler 71). En esta ficción pragmática nos ubica «el cine de los sábados»: el lector percibe los destellos que el recuerdo de una experiencia pasada produce en el sujeto lírico. Sin embargo, esta experiencia no refiere a contenidos privados o exclusivamente personales, sino que está imbricada con referentes de la cultura de masas, como pueden ser Marilyn Monroe, Ivonne de Carlo o lo que parece una mención al Libro de la Selva. Como ilustración del tipo de incidencia que la cultura de masas tiene en la poesía novísima, este poema confirma que se limitan a la comparecencia de una serie de mitos inscritos en un soliloquio rememorativo.

A nivel sintáctico, el poema de Sarrión también parece responder a la caracterización de Castellet: no hay una trabazón sintáctica hipotáctica, sino que los enunciados se yuxtaponen uno tras otro sin que haya una articulación clara. Sin embargo, el hecho de que el poema se articule de acuerdo con un principio de baja graduación sintáctica no parece sostener la idea de que se trata de un pensamiento interrumpido pues las frases yuxtapuestas quedan comprendidas dentro del sentido general del soliloquio como reconstrucción narrativa de una experiencia pasada. De tal modo, la liberación entusiasta que el sujeto lírico experimenta en la sala de cine, constitutiva de su educación sentimental, contrasta tanto con la amargura que abre el verso noveno, en el que el sujeto lírico refiere al sentimiento de melancolía que produce la rememoración en el momento de la enunciación, como con la tristeza que experimentaba, en el momento de lo enunciado, cuando había de retornar a casa y, frente a la raquílica cena, sentía todavía el fulgor del cine en sus ojos. Las yuxtaposiciones de enunciados donde se referencian mitos de la cultura de masas quedan subsumidas en una estructura narrativa a través de la cual se reconstruye un recuerdo.

En las conclusiones provisionales del prólogo, Castellet acaba adhiriéndose a una concepción puramente romántica de la poesía en virtud de la cual la poesía tendría como ideal tendencial la búsqueda del sentido inalienable de las cosas (Castellet 46). «Romántica» por cuanto es en el Romanticismo cuando se forja la noción de un lenguaje poético que, frente al lenguaje prosaico o convencional, que ha olvidado la originaria vinculación entre las palabras y las cosas, haría resurgir aquella primitiva vinculación (Schaeffer 60). El lenguaje poético sería así una forma específica de cratilismo por cuanto postularía una relación de motivación entre el signo y el objeto que nos permitiría tener un acceso privilegiado a la verdad (Schaeffer, «Romanticismo y lenguaje poético» 58), al sentido inalienable de las cosas.

Sirva esta breve crítica del prólogo de Castellet, devenido manifiesto poético, para circunscribir el vanguardismo o el rupturismo de la poesía novísima a una cuestión formal que sigue inscrita, no obstante, en la línea de sucesión del Romanticismo y que participa plenamente del principio de la autonomía de las artes. Bien es verdad que, en el ambiente de la España de los 60, la introducción de temas y motivos en un discurso dotado del grado de dignidad y solemnidad del que había gozado la poesía puede resultar transgresor e, incluso, revolucionario. Como señala Susan Sontag en *Sobre la fotografía*:

Buena parte del arte moderno está consagrado a disminuir la escala de lo terrible. Al acostumbrarnos a lo que anteriormente no soportábamos ver ni oír, porque era demasiado chocante, doloroso o perturbador, el arte cambia la moral, ese conjunto de hábitos psíquicos y sanciones públicas que traza una borrosa frontera entre lo que es emocional y espontáneamente intolerable y lo que no lo es. La supresión gradual de los escrúpulos nos acerca, por cierto, a una verdad más bien formal: la arbitrariedad de los tabúes propugnados por el arte y la moral. Pero nuestra capacidad para digerir este creciente caudal de imágenes (móviles y fijas) y textos grotescos exige un precio muy alto. A la larga, no funciona como una liberación, sino como una sustracción del yo: una pseudofamiliaridad con lo horrible refuerza la alienación, atrofiándonos para reaccionar en la vida real. (*Sobre la fotografía*, 65-66)

En este sentido, la introducción de motivos eróticos y escatológicos en la poesía de Leopoldo María Panero puede ser comprendida como un intento de liberación moral de los imperativos férreamente constrictivos del franquismo sociológico. Sin embargo, sin negar el poder subversivo que pueda tener en casos como el de Leopoldo María Panero, las referencias cultas y cosmopolitas que definen buena parte de la poesía de Pere Gimferrer, Guillermo Carnero o Félix de Azúa no parecen tener como propósito el de cuestionar la arbitrariedad de los tabús morales que constreñían la sociedad franquista, ni la de ser, como ha analizado Germán Labrador desde una perspectiva biopolítica, nuevos modelos de subjetivación literaria para una juventud que, llena de esperanzas, tiene a Ícaro como figura mítica de referencia (Labrador, *Culpables por la literatura* 358), sino que más bien constituían meras proyecciones del yo lírico en figuras de la tradición literaria y artística. El propio Guillermo Carnero se expresa con claridad en el volumen editado por Antonio Méndez Rubio *Poesía 68. Para una historia imposible: Escritura y sociedad (1968-1978)*:

El problema primordial que planteé en *Dibujo de la muerte* fue que no me satisfacía la manifestación del yo lírico que, con excepciones, mostraba la poesía de posguerra española [...]. La solución para expresar ese yo de otro modo fue el llamado «culturalismo», un procedimiento que se ha intentado caricaturizar como su supusiera la ausencia de verdad personal y de autenticidad emocional. [...] En el culturalismo se va más allá del intimismo primario en cuanto el yo se expresa de modo indirecto y sin nombrarse y se da cuenta de la experiencia cotidiana a través de la cultural. Esa es la esencia del culturalismo legítimo. El yo se proyecta sobre un personaje histórico, literario, legendario o representado en una obra de arte, cuando el poeta entiende que ese personaje se encuentra en una coyuntura existencial semejante a la suya. (118)

La introducción de referencias cultas o exóticas la entiende Carnero como un nuevo procedimiento de construcción retórica del yo lírico tras el periodo de lexicalización o simplificación que había experimentado en la poesía de posguerra. De tal modo, para Carnero las referencias cultas no son sino formas de representación o exteriorización verbal de una coyuntura existencial privada y preexistente de la que el un poema no es más que un texto, como diría Bergamín, estilísticamente literaturizado.<sup>8</sup> En el caso de Leopoldo María Panero y, quizá algún otro poeta que no figuraba en la antología de Castellet pero que sí suele ser adscrito a la generación de los setenta como Aníbal Núñez o

---

<sup>8</sup> «Ha habido una estilística literaturización de la poesía. Por un alambicamiento sutil, la poesía se pasteuriza literalmente, esterilizándose: esterilizando imaginativamente el pensamiento. Poesía destilada o esterilizada no es poesía pura: es poesía letrada o literaturizada. La poesía se hace literaria, alfabética, buscando en la vocalización exclusivamente literal de sus consonancias una música para sus letras.» (Bergamín 69)



Eduardo Haro Ibars, las referencias literarias no eran meras formas de presentación del yo, sino, más bien, modelos de subjetivación, «testimonio de la experiencia colectiva de una juventud en su ciclo generacional, tratando de crear una vida nueva» (Labrador, *Culpables por la literatura* 342). Uno de los poemas que, incluidos en la antología de Castellet, quizá reflejen con mayor vigor este impulso de articular subjetividades disidentes o contraculturales, es *Deseo de ser piel roja* de Leopoldo María Panero:

La llanura infinita y el cielo su reflejo.  
Deseo de ser piel roja.  
A las ciudades sin aire llega a veces sin ruido  
el relincho de un onagro o el trotar de un bisonte.  
Deseo de ser piel roja.  
Sitting Bull ha muerto: no hay tambores  
que anuncien su llegada a las Grandes Praderas.  
Deseo de ser piel roja.  
El caballo de hierro cruza ahora sin miedo  
desiertos abrasados de silencio. Deseo  
de ser piel roja.  
Sitting Bull ha muerto y no hay tambores  
para hacerlo volver desde el reino de las sombras.  
Deseo de ser piel roja.  
Cruzó un último jinete la infinita  
llanura, dejó tras de sí vana  
polvareda, que luego se deshizo en el viento.  
Deseo de ser piel roja.  
En la Reservación no anida  
serpiente cascabel, sino abandono.  
DESEO DE SER PIEL ROJA.  
(Sitting Bull ha muerto, los tambores  
lo gritan sin esperar respuesta.) (Castellet 239)

El poema se articula en torno a un estribillo, que da título al poema, y que se repite a lo largo de la composición, seguido de otro que, con mínimas variaciones, lo sigue hasta cerrar el texto en un epifonema de gran efectividad. Como ocurría con el poema de Sarrión que analizaba previamente, el universo del poema se constituye a base de referencias a un mundo exótico de la cultura de masas —el del Far West norteamericano—, pero, a diferencia de aquel, no se articula como un soliloquio rememorativo del sujeto lírico, sino que, mediante una musicalidad propia de la canción tradicional, se ubica en un mundo decadente con cuyos últimos defensores el sujeto lírico se identifica. De tal modo, aunque el poema constata la desaparición del mundo de los nativoamericanos tras la irrupción de aquella tecnología que iba a cambiar el rostro del país —los trenes que escindían las grandes llanuras («el caballo de hierro cruza ahora sin miedo / desiertos abrasados de silencio»)— el sujeto lírico se identifica con la cosmovisión de aquellos cuyo mundo languidece y esa identificación, expresada rítmicamente en el estribillo del poema, parece tratar de responder a los tambores que solo reciben el silencio.

Defender que este poema de Panero constituyó un modelo de subjetivación para una juventud todavía encantada, requiere de un tipo de análisis sociológico-biográfico que no pretendo desarrollar en esta tesis. Esta es la propuesta de Germán Labrador en *Culpables por la literatura* que pueda quedar sintetizada en esta frase:

No queremos limitar aquí el significado colectivo (y bioliterario) de estas escrituras reduciendo *lo político* del arte al *plano de su forma*, aunque entendamos la forma como el resultado de un proceso constructivo. Porque nos interesa no solo el sentido político de una determinada formalización artística, sino la vida que esta expande, su presencia en el mundo, los efectos que visualiza en él. (262)

Esta tesis está comprometida con analizar lo político del arte más allá del plano de la forma, pero no cifra la política en los procesos de subjetivación bioliterarios, sino en el éxito con que la poesía se integra socialmente transformando radicalmente su medio y planteando alternativas al principio de autonomía de las artes. En ese sentido, sin entrar a enjuiciar si este poema de Panero ofreció un modelo de subjetivación contracultural, basado, en este caso, en la identificación con los pueblos nativoamericanos<sup>9</sup>, sí que creo que, dentro de la antología de Castellet, ejerce una mayor resistencia al orden lírico —en su renuncia al soliloquio dramático conmemorativo— y que sus transgresiones formales poseen una mayor intensidad —en el empleo de la musicalidad propia de la canción tradicional para responder melancólicamente a los ecos de una cultura oral en proceso de extinción—.

Fueron estas manifestaciones más radicales las que fueron obliteradas en un «esfuerzo antivanguardista» (Barragán 170) que culminó con la aparición de la nueva etiqueta «culturalismo» la cual venía a consolidar la interpretación formalista de la generación,<sup>10</sup> finalmente cristalizada en *Espejo del amor y de la muerte* (Lanz 897) y sobre la que José Miguel Ullán ironizaba en un poema de *Mortaja* (1970) titulado «Los bardos<sup>11</sup> delicados»:

bullen  
arrullan  
laten  
mascan  
sueñan  
sueñan que sueñan  
y al soñar  
entonan  
una grotesca y otoñal balada. (48)

También Justo Alejo les dedicaba un poema irónico en el que los poetas de la antología no eran sino locuaces patos en torno a la figura egregia de Gimferrer:<sup>12</sup>

Y gritos soteriológicos de los Ánades  
de Pedro Gimferrer

---

<sup>9</sup> Lo que sí se puede afirmar es que el poema contiene una referencia intertextual al poema en prosa de Kafka de título homónimo.

<sup>10</sup> A la que Carnero también aportó su granito de arena con el texto, publicado en la revista *Laurel*: «Cuatro formas de culturalismo» (2000)

<sup>11</sup> También Ángel González en su «Oda a los nuevos bardos» recogida en *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos...* (1977) ironiza sobre los aedos de la nueva generación: «y se prueban metáforas como putas sostenes / ante el oval espejo de las oes pulidas» (334).

<sup>12</sup> En una conferencia póstumamente publicada en la revista *Poesía*, Ignacio Prat hacía del culturalismo el sino de la generación novísima y reconocía su germen en la antología de Castellet «porque el que parece el año fundacional es también el año del funeral» (117)

siempre  
presagios aúlicos. (254)<sup>13</sup>

La adscripción de la mayoría de la nómina de poetas novísimos al paradigma lírico que, en su perpetuación del carácter autónomo o místico de la expresión poética, frustra cualquier interpretación vanguardista, ha sido también señalada por Esteban Pujals Gesalí para quien el monólogo lírico preponderante en la poesía novísima tiene como propósito «permitirle al autor hacer alarde de sus privilegios, de sus títulos universitarios y de sus lecturas, es decir, de su pertenencia a un grupo social entonces en ascenso» («Huésped y anfitrión» 42). El hecho de que Carnero conciba esas referencias cultas como un procedimiento de renovación estilística del yo lírico<sup>14</sup> no es casual dada la importancia que tuvo en la creación y reflexión poética española la *Teoría de la expresión poética*<sup>15</sup> de Carlos Bousoño y, más tarde, en la interpretación de la generación novísima, su prólogo a *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*, la recopilación de la poesía de Guillermo Carnero. Los dos grandes postulados de la teoría poética de Carlos Bousoño son: I. el supuesto, sino metafísico cuanto menos teleológico, de que toda la historia de la humanidad camina hacia un progresivo acrecentamiento del individualismo (Bousoño, «La poesía de Guillermo Carnero» 12) y, consecuentemente, II. La consideración del imaginario individual como espacio primordial para la creación del sentido poético (Bousoño, *Teoría de la expresión poética* 62-73).

La deuda de la teoría poética de Bousoño con el Romanticismo alemán no se hace solo evidente en sus pretensiones metafísicas y totalizantes, sino también en su radical identificación de la poesía con la lírica, entendida esta última como la exteriorización verbal de unos contenidos psíquicos preexistentes que el lenguaje nunca consigue llegar a comunicar. Esta identificación no se produjo sino en el Romanticismo<sup>16</sup> cuando lo que eran tres modos de enunciación, que pueden ser considerados formas naturales en la medida en que se predicán de lenguas naturales, se sustancializaron en los tres grandes géneros literarios —la lírica, la épica y la tragedia— (Genette 25; Culler 66). De esta manera, la lírica cifró la autenticidad de su expresión en la interioridad subjetiva, siendo su facultad primera no tanto la memoria como la imaginación. Sirva esta cita de las *Lecciones de estética* de Hegel como índice de la tradición en la que se inscribe la *Teoría de la expresión poética* de Bousoño y de las similitudes de su concepción teleológica de la historia de la cultura como progresión creciente del individualismo y la importancia que Hegel otorgó a la

---

<sup>13</sup> Quien desee continuar la sarta de sátiras sobre el poeta novísimo puede consultar el *Parnasillo provincial de poetas apócrifos*, volumen colectivo de Agustín Delgado, Luis Mateo Díez y José Luis Merino, publicada en 1975 y reeditado el 1988 por Hyperion.

<sup>14</sup> Como señala Benítez, frente a los novísimos españoles, los novísimos italianos tenían como base de su poética “una real reducción del yo” que les permitiría “hacer patentes las funciones estructurales que la ideología mantiene con el lenguaje literario» («¿Algo nuevo con...? 556).

<sup>15</sup> «Intento aislar [...] el elemento esencial de la lírica, ese algo, ese «no sé qué» (Bousoño 15).

<sup>16</sup> Como señala Gerard Genette en «The Architext», la lírica fue un género excluido de la reflexión teórica y de bajo prestigio simbólico debido a la restricción platónica y aristotélica de los modos no representacionales. La adquisición de prestigio simbólico solo pudo producirse mediante el debilitamiento del dogma representacional o mediante la ampliación de la noción de mimesis para que comprenda también las enunciaciones que expresan las ideas o sentimientos de un sujeto (22).

lirica como el medio a través del que la subjetividad toma consciencia de sí misma:

Lo que forma el contenido de la poesía lírica no es el desarrollo de una acción objetiva que se extiende hasta los límites del mundo, en toda su riqueza, sino el sujeto individual y, en consecuencia, las situaciones y los objetos particulares, así como la manera en que el alma, con sus juicios subjetivos, sus alegrías, sus admiraciones, sus dolores y sus sensaciones, toma consciencia de sí misma en el interior de ese contenido. (en Combe 127-128)

Bousoño inicia su estudio sobre la poesía de Guillermo Carnero, prefacio a la recopilación que la editorial Hiperión hizo de su obra en 1979, haciendo un repaso sintético a su *Teoría de la expresión poética* y anunciando una publicación inminente sobre épocas literarias. Como señalaba previamente, la teoría de Bousoño parte de una concepción teleológica de la historia de la cultura cuyo vector de desarrollo es el individualismo y cuya periodización la jalonan distintas épocas. En su interior, al modo de «cajas chinas» (Bousoño, «La poesía de Guillermo Carnero» 12) encontraríamos las generaciones cuyo cometido es la percepción del grado de individualismo de la sociedad del momento y la articulación intuitiva de sus consecuencias «cosmovisionarias», término que Bousoño emplea no en sentido estricto, como relato de los orígenes o como interfaces globales de relación simbólica con la realidad, sino en sentido lato como sinónimo de poética o rasgos retóricos. De este modo, las generaciones transpondrían simbólicamente, mediante la elección de sus temas y sus rasgos de estilo, el grado de individualismo de su momento histórico. Hago una descripción más pormenorizada del sistema de Bousoño por cuanto la poesía de Carnero es concebida como una variación dentro de un conjunto generacional. Lo expone explícitamente Bousoño, en una clara sustancialización del concepto de generación, al señalar que «la obra de un autor no es sino una de entre las posibilidades del sistema cosmovisionario de la generación a la que pertenece» («La poesía de Guillermo Carnero» 14).

Que el estudio de la poesía de Carnero tuvo una incidencia significativa en la determinación de los análisis críticos que se hicieron de la poesía novísima no es solo un efecto del capital simbólico de Bousoño, sino también una realización de los propósitos del texto. Para Bousoño, la poética de Carnero se define por la consustancial incapacidad del lenguaje para representar la realidad concreta por lo que habrá de limitarse a «ser cifra de nuestra experiencia de ella» (25). Como ha señalado con precisión crítica Rosa María Benítez, la lectura del poema quedaría así reducida al desciframiento de la experiencia que lo antecede, sin que el acto de lectura implique, por sí mismo, una construcción, una elaboración de su contenido (*Por una estética de lo inestable* 351). En la medida en que el lector no tiene acceso a la instancia reguladora de esa experiencia, la conciencia del escritor, el poema ostenta «un contenido irreductible y propio [...], el poema inventa su referente, del cual se constituye entonces en mero reflejo» (Bousoño, «La poesía de Guillermo Carnero» 26).

En una clara adscripción a la *doxa* romántica (Schaeffer, «Romanticismo y lenguaje poético») tamizada por el humor anti-institucional derivado del mayo del 68, Bousoño presenta a esta generación como aquella que, frente al lenguaje convencional que «se halla [...] dominado y aherrojado por el poder» («La poesía

de Guillermo Carnero» 27), postula la poesía como un lenguaje autónomo, un metalenguaje que rechazaría los mecanismos homogeneizadores del poder. Si bien es cierto que el principio romántico del lenguaje poético como medio de acceso privilegiado a la verdad está aquí actualizado y teñido de un pretendido carácter contestatario, sigue estrechamente asociado a una concepción metafísica de la lírica. Asimismo, es en estos pasajes donde el texto muestra su clara dependencia de una concepción modernista del cometido de las artes en el momento de explosión de la cultura de masas. Si los medios de comunicación de masas han impuesto un código para la preservación del poder mediante su funcionamiento automático (Bousoño, «La poesía de Guillermo Carnero» 29), el cometido de la poesía es la articulación de un metalenguaje, un espacio poético autónomo e independiente de cualquier determinación externa.<sup>17</sup> Los postulados de Bousoño coinciden aquí, punto por punto, con las teorizaciones sobre la reacción del modernismo ante la irrupción de la cultura de masas. Como apunta Thomas Crow: «By refusing any other demands but the most self-contained technical ones, the authentic artist could protect his or her work from the reproduction and rationalization that would process its usable bits and destroy its inner logic. From this resistance came the necessity for modernism's inwardness, self-reflexivity, "truth to media"» (9).

El carácter metapoético de la obra de Carnero, cuyos rasgos de reflexividad y autonomía son coherentes con los que Greenberg reivindicaba para la abstracción pictórica, lo inscribe Bousoño en una corriente esteticista de la poesía que se inicia en el Romanticismo y culmina en lo que él denomina «esteticismo juvenil» («La poesía de Guillermo Carnero» 32). Así mientras que el esteticismo romántico se define por la enconada oposición al principio de la imitación de la naturaleza y la divinización del yo («La poesía de Guillermo Carnero» 32), el esteticismo parnasiano tendría como rasgo distintivo el imperio de la impresión. Para Bousoño, el esteticismo de Carnero marca la crisis definitiva de la «razón racionalista» y sus pretensiones de conocimiento de la realidad. Ante esta crisis, el poeta pretende fundar un campo autónomo en el que la obra ha roto todos sus vínculos con la realidad para denotar su carácter convencional o artificioso. Y dice, de modo especialmente significativo Bousoño, «el arte, aunque en definitiva siga, por supuesto, manteniendo una relación con la vida, ya no pretenderá darnos, vuelvo a decir, *una ilusión de la realidad*» («La poesía de Guillermo Carnero» 55).

No es en absoluto mi intención acusar a Bousoño de construir un objeto de estudio ficticio que se superpondría a la obra poética de Guillermo Carnero. La interpretación de Bousoño se compadece con los presupuestos poéticos de la obra del poeta valenciano. Tomemos como ilustración el poema «Puisque réalisme il y a» incluido en el poemario *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974)

Vuelve la vista atrás y busca esa evidencia  
con que un objeto atrae a la palabra propia  
y el uno al otro se revelan; en el mutuo contacto  
experiencia y palabra cobran vida,

---

<sup>17</sup> En la sección dedicada a la apropiación del medio publicitario veremos cómo los poetas allí recogidos se resisten a esta supuesta dicotomía o escisión entre los medios de comunicación de masas y la poesía.

no existen de por sí, sino una en otra;  
presentido el poema que aún no es  
vuelve a clavarse firme en un punto preciso  
del tiempo; y el que entonces fuimos ofrece  
en las manos de entonces, alzadas, esa palabra justa.  
No así; gravitan las palabras y su rotunda hipótesis  
ensambla su arquitectura; más allá es el desierto  
donde la palabra alucina hasta crear su doble:  
creemos haber vivido porque el poema existe;  
lo que parece origen es una nada, un eco. (Carnero 177)

El título del poema hace referencia a un artículo que Baudelaire nunca llegó a publicar sobre la pintura de Courbet en el que se reflexionaba sobre la mimesis como un procedimiento artificioso de reconstrucción de lo real. En las obras completas de Baudelaire, se recogen unos apuntes donde esbozaba sus ideas principales para el proyectado artículo de Courbet en los que podemos leer la siguiente cita: «La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde» (299). La elección de este título por parte de Guillermo Carnero es coherente pues expone, de modo indirecto, una de las constantes de su poética: la desconfianza hacia la palabra poética como modo de representación de la realidad y la salvación por medio de la realidad de segundo grado que esta genera. Dado que la palabra no puede referir la experiencia que la originó, dado que «lo que parece origen es una nada, un eco», solo queda «imaginar que algún día podremos / inventarnos, que al final hemos vivido» (79), como dice el poeta en «Ávila» el poema que abre su primera obra. El desengaño con respecto a la posibilidad de una motivación entre la experiencia vivida y las palabras desemboca en la reflexión «metapoética» sobre el carácter convencional o artificioso de la creación. Y esta reflexión se manifiesta en textos de carácter más abstracto sobre la experiencia de inadecuación entre el lenguaje y la vida, como *puisque réalisme il y a*, como mediante la identificación con figuras de la tradición cultural occidental como el príncipe Ludovico Manin, un magnate veneciano duque de la República de Venecia que se resguarda en la contemplación, tan gozosa como melancólica de una realidad lujoso y esteticista.

Sin embargo, si bien es cierto que la interpretación de Bousño es fiel a la poética de Carnero, contribuyó de modo determinante a consolidar una interpretación formalista de la vanguardia poética que orbitó en torno a la antología de Castellet. De este modo, las propuestas poéticas más radicales que allí se recogían, como pudieran ser las de Panero o el poema publicitario de Vázquez Montalbán, quedaron ocluidas y el término de «vanguardia» consolidó su asociación con propuestas metapoéticas y formalistas que dejaban intacto el principio de la autonomía del arte. Si uno de los grandes propósitos de la vanguardia había sido lograr una nueva forma de integración del arte en la vida, parecería que, en la interpretación que Bousño hace de la poesía de Carnero, el carácter vanguardista radicara en una reforma de los modos de representación o incluso, más sencillamente, en una variación de los temas, siendo el tema más rupturista la toma de conciencia de la poesía de su propio repertorio de técnicas y la reflexión sobre su artificiosidad. No hay atisbo de interés crítico hacia los modos de relación del arte con la vida sobre los que, por supuesto, se da por descontada su existencia. Queda así la poesía de Carnero, en tanto variación del sistema de la generación novísima, consumada en la fetichización del

lenguaje literario y en la reconsideración retórica del yo lírico. Como ha señalado María Salgado, si las referencias culturales y literarias que saturaron el campo poético novísimo podían ser consideradas, en poetas como Panero, testimonio de proyectos contraculturales de subjetivación para una juventud todavía encantada, en el caso de Carnero, que sienta las bases de la interpretación estética de los novísimos y su consolidación canónica culturalista,

la “consustancia” de lo cultural a lo literario refiere simplemente la preeminencia de un tema (la cultura) sobre otro tema (la actualidad política, por ejemplo), o sea, una particular inflamación léxica del poema, que se llena de nombres propios, palabras clave, topoi clásicos, motivos frecuentes, personajes conocidos. La “consustancia” es tan sólo una norma del gusto que no implica, como el propio Carnero defiende y como defienden a ciegas algunos cuantos críticos, una “autonomización del lenguaje del poema”, sino una reducción de la literatura a los límites temáticos de su código endogámico, esto es, casi una suerte de actualización del “decoro (Salgado, *El momento analítico* 89).

El estudio de Bousoño sobre la poesía de Carnero contribuyó a ocluir las manifestaciones poéticas más salvajes e irreverentes de la antología de Castellet y consolidó y espoleó su recepción y desarrollo culturalista. Con la oclusión de las manifestaciones poéticas más salvajes, la interpretación de Bousoño, sostenida sobre su *Teoría de la expresión poética*, supuso un reforzamiento del paradigma lírico que, a pesar de ser presentado bajo los rasgos de la ruptura, en el caso de Castellet, o de la marginalidad, en el caso de Bousoño («La poesía de Guillermo Carnero» 23), mantuvo su afiliación al principio de la autonomía del arte. En este paradigma, la poesía quedaba definida como la exteriorización verbal siempre parcial de unos contenidos psíquicos inefables a través de una lengua sublime que mantiene una relación privilegiada con la verdad por cuanto se ha independizado de la lengua hablada.<sup>18</sup> Como han señalado lúcidamente Yanko González y Pedro Araya:

La ideología "poética", aquella que está enteramente circunscrita por la metafísica (en su ambición trascendental) y el humanismo (en su rol de perla del pensamiento burgués) es, paradójicamente, pensada como el género literario más sumiso a la restricción (retórica, prosódica) y más propicio a la expresión soberana de un "decir", gracias al cual el poeta (inspirado, sensible) exprime sus jugos más íntimos (10).

Si uno se mantiene dentro de este paradigma lírico, las transformaciones vanguardistas se conciben como transgresiones de las restricciones retóricas y prosódicas, sin reconsideración del fundamento de la ideología poética: su función metafísica y trascendente. Si la poética novísima se adscribió —más tímida o difusamente en sus inicios, pero de forma contundente en sus corolarios— al orden lírico, resulta altamente controvertido que la historiografía haya convertido a esta generación en el paradigma de la vanguardia. Es, por tanto, altamente pertinente plantearse si existieron en España formas poéticas

---

<sup>18</sup> Este diagnóstico coincide con el que, en las artes visuales, identificaba Simón Marchán Fiz, a mediados de los años 70: «Se advierte un retorno a lo que en términos tradicionales se denominaba una interpretación subjetiva o, con más exactitud, subjetivista de las diversas simbologías, mitologías o temáticas desprovistas de las connotaciones colectivas tan características en los sesenta. En la actualidad [1974], podría hablarse de una aproximación de las *mitologías individuales* en un sentido amplio. [...] Pero creo que esta reivindicación del sujeto, *en principio totalmente justificada*, revela una proclividad al cultivo del «hombre privado» que diría Benjamin» (419).

que, transgrediendo ese paradigma lírico, concibieran la poesía como una praxis social constructivista, utópica y vanguardista. Y sí que existieron formas en las que el poeta no era aquel médium de sus contenidos psíquicos, y existieron poetas que no hacían uso de una lengua poética sublime, sino que entendían la poesía como una potencialización de las posibilidades de una lengua en uso, como dijo Carlos Piera (en Méndez Rubio 238).

### 3. CRÍTICA DE LA LÍRICA EN EL EXPERIMENTALISMO POÉTICO

El poemario titulado *Textos económicos* (1969), escrito por Francisco Pino en los primeros compases de la década de los sesenta, constituye, quizá, una de las más logradas indagaciones sobre la descomposición del espacio tipográfico que había definido tradicionalmente la poesía lírica. Si en el orden lírico el poema era identificado, espacialmente, por el alineamiento sucesivo de los versos a la derecha de la página, Pino rearticula el modo de disposición de las palabras para plantear nuevas posibilidades de relación semántica entre ellas, en una línea muy similar a la propuesta por Mallarmé en *Un coup de dés*. Dentro de este poemario, se recoge un texto titulado «Lírica que se vuelve económica» [fig. 1]. En dicho texto, el material que supuestamente constituye la condición necesaria de la existencia de la poesía —la palabra— ha desaparecido dejando, en su ausencia, el espacio que ocupó o que podría llegar a ocupar. Además del espacio, se han mantenido las marcas tipográficas que pautan el ritmo prosódico y las pausas entre las palabras ausentes, de modo de que el poema consiste en la división tipográfica, mediante puntos y comas, de una serie de espacios en blanco. En la nota al pie que cierra el poema, Pino introduce el componente místico<sup>19</sup> de sus experimentaciones materialistas con la poesía: «Repítase hasta que el cosmos tenga las mismas pausas».

---

<sup>19</sup> Como lo ha señalado pertinentemente Alberto Santamaría en su texto para el catálogo de la exposición que organizó el MUSAC “Francisco Pino: Una realidad tan nada”: «La peculiaridad de Pino, aquello que lo hace único en el panorama de la poesía experimental de los sesenta y setenta, tal vez sea la capacidad de hacer de la experimentación poética un vehículo para la experiencia mística.» (15) Apunta David Sánchez Usanos que, a pesar de la distancia temporal, las similitudes con la obra de Val de Omar son clarísimas y no puedo estar más de acuerdo.



## 4 LÍRICA QUE SE VUELVE ECONÓMICA

’ ’ ’ ’ ’  
.  
’ ’ ’ ’  
;  
’ ’ ’  
.  
’ ’ ’ ’ ’  
.  
’ ’ ’ ’  
;  
’ ’ ’  
.  
’ ’ ’ ’ ’  
.  
’ ’ ’ ’  
;  
’ ’ ’  
.

Repítase indefinidamente hasta que como el cosmos  
tenga las mismas pausas

Fig. 1 *Lírica que se vuelve económica*, Francisco Pino. *Distinto y junto*, VI, pp. 150

En *Logofagias. Los trazos del silencio* Túa Blesa inscribe esta obra en una genealogía de poemas donde la logofagia ha destruido y fagocitado algunas partes del texto, de modo que el poema comparece en la página desfigurado, siendo el rastro de esta desfiguración la presencia de puntos suspensivos. Blesa entiende como escritura logográfica aquella que «abismada a lo inconmensurable, a su imposibilidad misma, al reto de decir, a la vez que dice su negación [...] deja a la escritura sumida en una reflexión que la acalla, la dobla, la pliega, se la traga» (15).

La interpretación de Blesa sobre este poema de Francisco Pino, así como de otros procedimientos de invisibilización o supresión de la escritura, recurrentes en las prácticas del experimentalismo poético español, queda circunscrita al campo metafórico de la patología y la enfermedad en el cual el silencio se concibe como una infección cuyos síntomas se manifiestan en recursos retóricos como el óstracon o el criptograma a través de los que el poeta, por una parte, da testimonio de la experiencia revelada del silencio y, por otra, se purga verbalmente de la carga vírica. Si bien es cierto que el análisis retórico de las figuras del silencio que realiza Blesa es de alto valor interpretativo, considero que no es operativo para el análisis crítico de las prácticas del

experimentalismo poético español por cuanto vuelve a concebirlas en el espectro de la ideología poética del genio romántico cuya experiencia, patológica, marginal y trascendente al lenguaje, se manifiesta en las figuras del silencio.

En este sentido, Blesa interpreta «Lírica que se vuelve económica» como un texto donde la logofagia «ha corroído todo el discurso, no ha dejado espacio alguno para la palabra, aunque ha dejado su huella en las marcas que la pautan, que la puntúan y, en su caso, la sustituyen» (36). Sin embargo, como ocurre en la tradición de la lírica, Túa Blesa vuelve a remitir estos procedimientos de transfiguración retórica del silencio a la experiencia del poeta pues es él quien «ha visto el otro lado, ha tenido la experiencia del límite y aun del afuera de los límites y la consecuencia es la incorporación del silencio al texto» (15). De modo que las figuras del silencio no serían sino las exteriorizaciones precarias y parciales de una experiencia pretérita, una experiencia lingüística o sobre los límites del lenguaje, sí, pero que antecede a su manifestación escrita y que tiene al poeta como su médium.<sup>20</sup> Las formas de experimentación poética que serán objeto de estudio de estas tesis se hicieron cargo del carácter anacrónico de la ideología poética romántica y ensayaron vías de transformación material del paradigma lírico.

«Lírica que se vuelve económica» es un poema bastante significativo en lo que respecta al rechazo de la ideología poética que vehiculará buena parte de las experimentaciones poéticas a las que Pino se une de forma entusiasta, a pesar de que estuvieran siendo conducidas por jóvenes de otra generación, lejos de su retiro en el Pinar de Antequera.<sup>21</sup> En la interpretación que Túa Blesa realiza del poema sí que resulta pertinente la comparación con 4'33" de John Cage, de la que el poema de Francisco Pino es «el equivalente exacto» (36) por cuanto parece que ambos señalan hacia los límites materiales e institucionales que rigen el reconocimiento de la música, en el caso de Cage, y de la lírica, en el caso de Francisco Pino.

Para la *doxa* romántica, tal y como la expone Jean-Marie Schaeffer, la aparición de sonidos que no estén subordinados a la constitución morfológica de un significado es concebida, en el lenguaje común, como la irrupción del sinsentido o el ruido. Sin embargo, en el plano del lenguaje poético, la motivación vertical entre significantes y significados ha sido entendida como el rasgo definitorio de la poesía y como la clave de su acceso privilegiado a la verdad

---

<sup>20</sup> Como ha señalado Jenaro Talens (2018) esta comprensión del significado, según la cual este descansa en el descifrado de unos signos no es solo definitoria de la comprensión romántica de la lírica, sino que es una tipología de interpretación que define la historia de la cultura occidental y que tiene como modelo la metáfora bíblica de la zarza de Moisés, cuya identidad ha de ser desvelada (208).

<sup>21</sup> Como ha señalado Fernando Millán en un texto incluido en el catálogo de *Escrito está. Poesía experimental en España* (2009): «Alrededor de los años 1968-1971, una serie de poetas de las generaciones anteriores, ya conocidos por sus obras editadas bajo una directa influencia del surrealismo francés, dan a conocer producciones más radicales y muy cercanas a la poesía visual, o al menos se ponen en contacto y colaboran con el grupo N.O. Este es el caso de Miguel Labordeta, de Carlos Edmundo de Ory, de Joan Brossa, de Francisco Pino, de Gabriel Celaya, de Antonio Fernández Molina y de Juan-Eduardo Cirlot. Inmediatamente después, estos autores inician su participación en la publicaciones y exposiciones colectivas de la poesía experimental» (21).

(«Romanticismo y lenguaje poético» 67). En su texto «Lyric and the hazard of music», Craig Dworkin señalaba que el sonido —entendido como la articulación audible de una letra o una palabra— ha sido considerado como algo distinto al significado lingüístico incluso, en ciertas ocasiones, como algo refractario u opuesto al significado. En sus propias palabras: «Sound is to sense as poetry is to conventional language. [...] Sound has accordingly been understood as both the defining opposite of meaning and the very essence of meaning» («Lyric and the hazard of music» 500). («Lyric and the hazard of music» 500).

Son las posturas expresivistas o emocionalistas en la comprensión del sonido en la poesía las que han hecho de la musicalidad, en tanto motivación entre significantes y significados, el rasgo distintivo de la poesía lírica. Sin embargo, el problema radica en que las comparaciones o identificaciones con la música se establecen según una concepción romántica de esta, de modo que por música se entiende lenguaje eufónico: un sentido de armonía y línea melódica que deleita el oído (Dworkin, «Lyric and the hazard of music» 502). Si sustituimos las concepciones románticas de la música como lenguaje eufónico que deleita el oído y postulamos una definición más comprensiva, que permita dar cabida al famoso concierto de Cage cuyo título 4'33" cifra el tiempo que estuvo sentado frente al piano sin tocar una sola de sus notas o al «Poema sinfónico» de Xenakis, la música puede dejar de ser concebida como la condición suficiente del lenguaje poético y abrir nuevos modos de relación entre poesía y sonido. Como señala Dworkin, «Just as rethinking the nature of sound has led, over the course of the last century, to new understandings of what qualifies as music, rethinking the nature of music, accordingly, expands the scope of what qualifies as poetry» (Dworkin, «Lyric and the hazard of music» 502).

En este sentido, la equiparación que Túa Blesa realiza del poema de Francisco Pino con la obra de Cage me parece acertada y pertinente. Parecería que «Lírica que se vuelve económica» es una reducción textual de la musicalidad que define la lírica. Si la tradición de la lírica establecía una relación de motivación vertical entre significados y significantes cuya musicalidad había de contribuir a forjar más férreamente el significado del poema, en «Lírica que se vuelve económica» el poema ha quedado vaciado de significantes y su musicalidad reducida a una sucesión de pausas sin melodía ni sonido. Parecería, por tanto, que la musicalidad que definía la lírica se ha insonorizado<sup>22</sup> para mostrar únicamente el patrón de un ritmo posible, la partitura de un hipotético poema.

Atendiendo al sentido etimológico del término, la identificación de la lírica con la poesía no se mantiene por cuanto la lírica era uno más de los modos poéticos, junto con la poesía yámbica y la elegíaca, todos ellos representantes de un arte verbal no narrativo y no dramático. Frente a ambas, la poesía lírica encontraba su particularidad en el acompañamiento instrumental de la recitación.

---

<sup>22</sup> En un poemario de Elena Asins titulado *Cantos de Orfeo*, que analizó en el capítulo dedicado a la integración tecnofetichista de la poesía, veremos cómo también se ha producido una insonorización de la poesía y que dicha insonorización se produce en relación con un motivo tradicionalmente vinculado con la poesía lírica: la figura del poeta como pájaro que, a través de su canto, encanta el mundo. Buena parte de las obras del experimentalismo poético español plantearon una superación del paradigma lírico dominante a pesar de que tendieron formas de continuidad con sus motivos y géneros más característicos.

Es por ello que el término que hoy sirve para referir al género poético por antonomasia estaba originariamente asociado al instrumento que acompañaba la recitación —la lira— y, también, como muestra el griego clásico *mele*, a la melodía que definía la composición lírica (Preminger y Brogan 713). En este sentido primitivo, la lírica se desprende de todos los aditamentos metafísicos y subjetivistas mediante los que se fraguó su identificación con la poesía a partir del siglo XVIII para quedar únicamente definida por el hecho de ser una composición poética cantada con acompañamiento musical.

Si recuperamos esta concepción primitiva según la cual la lírica es representativa de la música en sus patrones de sonido y funda su ritmo y su métrica en la línea regular de la canción, incluso si su conexión con la música es más remota y solo se hace presente en la cadencia y la consonancia sonora (Preminger y Brogan 715), el poema de Francisco Pino adquiere un sentido distinto. La cuestión ya no es tanto definir la experiencia patológica del poeta frente a los límites del lenguaje y, consiguientemente, analizar sus rastros retóricos en las figuras del silencio, sino, más bien, atender a las determinaciones y transformaciones que las trasposiciones de un medio oral a un medio escrito operan en la palabra. Si como ha señalado Northrop Frye el radical de presentación de la lírica es siempre un discurso oral, a pesar de que su presentación sea escrita, la lírica es siempre una enunciación que se escucha (Frye 31).

En esta interpretación «Lírica que se vuelve económica» es un poema lírico que ha reducido su relación con la musicalidad a la presentación textual de sus pautas rítmicas renunciando a establecer cualquier línea melódica, así como John Cage en *4'33"* ofrecía una partitura que solo pautaba la duración de unas secuencias de tiempo en las que la relación entre la notación y la realización musical era completamente indeterminada (Kotz 17). La lírica se ha insonorizado para mostrar las pautas textuales que han remediado (Bolter y Grusin 2000) su primitiva musicalidad. Como ha investigado profusamente Eric Havelock (2002), la función de los patrones rítmicos en la poesía antigua respondía a una necesidad de conservación y transmisión de la tradición cultural de sociedades que desconocían la escritura como un dispositivo de externalización del recuerdo. Aceptando el argumento de Havelock, Bernstein señalaba que, en las sociedades con escritura, esa función de transmisión de la información cultural ha sido asumida por la prosa. Bernstein propone así una periodización histórica de las distintas funciones de la poesía: una primera función épica de la poesía, en la que servía de dispositivo mnemotécnico para el almacenamiento de la información, una función lírica de la poesía, en la que, liberada de su cometido memorístico, empezó a ser identificada con la voz del individuo y, por último, una función textual de la poesía que se hizo evidente con los medios de edición digital:

With the advent of the photo/phono electronic, postliterate age, the emerging function of poetry is neither the storage of collective memory nor the projection of individual voice, but rather an exploration of the medium through which the storage and expressive functions of language work. That is, the technological developments of the past 150 years have made conceivable, in a way hardly possible before, viewing and reproducing and interacting with language as a material and not just as a means. Poetry's singular burden

in a digital age is to sound the means of transmission: call it *poetry's textual function*.  
(Bernstein 104)

Si, por una parte, «Lírica que se vuelve económica» conecta con el sentido primitivo de la lírica en tanto composición poética representativa de la música que se adapta a los patrones de sonido y ritmo de su acompañamiento instrumental, también es representativa de un cambio radical en la función de la poesía, que deja de ser la exteriorización de unos contenidos psíquicos previos a su realización lingüística individual para mostrar las distintas mediaciones a través de las que se realizan las funciones expresivas y memorísticas del lenguaje.<sup>23</sup> El poema de Francisco Pino ofrece el esqueleto textual del ritmo de la poesía lírica, poniendo de manifiesto las mediaciones textuales que experimenta un género cuyo radical de presentación es la oralidad. Esqueleto textual o instrucciones para la activación de un posible texto, si realizamos una interpretación del poema como si de una cuartilla de notación musical se tratara, de la cual se han retirado los términos léxicos pero que todavía sugiere una duración y un ritmo.

Iniciaba este capítulo describiendo cómo, en el campo de la historia literaria, la antología de Castellet consiguió acaparar los atributos de vanguardismo y radicalidad a pesar de que la mayor parte de sus creaciones respetaban el principio que, según Bürger, problematizaron las primeras vanguardias: la autonomía del arte. A excepción de algunas obras de Leopoldo María Panero y Manuel Vázquez Montalbán, la poética novísima se mantuvo fiel al paradigma lírico y cifró su transgresión en términos formales o retóricos: bien mediante la introducción de referencias emblemáticas a la cultura de masas y a referentes intelectuales internacionales, bien mediante el uso, siempre medido y respetuoso, del collage y la yuxtaposición. En la recepción de los novísimos, se fue consolidando una interpretación culturalista, de la que el análisis que Bousoño realiza de la poesía de Guillermo Carnero es un buen paradigma, y que terminó por cerrar el campo poético a cualquier determinación foránea mediante el conjuro metapoético.

«Lírica que se vuelve económica» de Francisco Pino es una muestra embrionaria del cuestionamiento experimental que un conjunto de poetas, heterogéneo e indefinido, realizó del paradigma lírico dominante en la poesía española. Esta problematización consistió en una transformación de la forma y el concepto del poema a través de la que se ensayaron nuevas formas de integración social de la poesía. Si, en el caso de los novísimos, la cultura de masas accedió al campo poético mediante su aparición referencial o emblemática, las diversas formas y tendencias que se incluyen bajo la categoría de poesía experimental, asumieron la importancia y la competencia de los medios de comunicación masivos y plantearon una rearticulación radical del poema: de su soporte material, de sus modos de disposición gráfica en la página, de la función del poeta, del tipo de lectura que los poemas requerían y del tipo

---

<sup>23</sup> Para Bernstein, la función textual del lenguaje que se anuncia en algunas manifestaciones poéticas de la década de los sesenta y los setenta se radicaliza con la introducción de las tecnologías digitales de reproducción de lo escrito. Es desde esta aseveración sobre el presente, que podemos plantear una genealogía alternativa de los proyectos neovanguardistas en la España de los sesenta, que no confine los atributos del rupturismo y la transgresión al campo magnético de la antología de Castellet.

de espacio que solicitaba esa lectura, de la relación problemática y tensa entre las distintas tecnologías de la palabra, de la relación problemática y tensa que la poesía establece con las distintas artes y, en definitiva, del modo de integración de la poesía en una sociedad donde han desaparecido las condiciones sensoriales para la lectura de la poesía lírica.<sup>24</sup>

La etiqueta con la que me he venido refiriendo a estas formas poéticas que plantearon una transformación utópica del poema es la de «poesía experimental». Esta categoría se ha utilizado para referir un conjunto de producciones poéticas, mayoritariamente producidas en la ciudad de Madrid en torno a los sesenta y los setenta, que tenían como punto de origen absoluto el apostolado de Julio Campal. Si bien es cierto que, en las narraciones de la historia de estas producciones poéticas, los hitos fundamentales tienen como protagonista a Julio Campal y a las dos agrupaciones o colectivos poéticos que nacieron de su apostolado, el grupo N.O y la Cooperativa de producción artística y artesana, los poemas que se incluyen en recopilaciones de poesía experimental como *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)*, editada por Fernando Millán, *Escritura experimental en España (1963-1983)*, editada por Javier Maderuelo o la *Antología de poesía experimental o La escritura mirada. Una aproximación a la poesía experimental española*, editada por Alfonso López Gradolí, tienen como autores a poetas que solamente tuvieron una relación tangencial con este grupo, como Gabriel Celaya e incluso a otros que desarrollaron su obra con anterioridad a su constitución.

En este sentido, aunque la categoría de poesía experimental esté vinculada, historiográficamente, al relato, en cierto modo, mítico y adánico, de los grupos poéticos constituidos en el Madrid de los sesenta en torno a Juventudes Musicales, estéticamente, la categoría ha sido empleada para agrupar a un conjunto heterogéneo de producciones poéticas que intensificaron y problematizaron la materialidad de la poesía, bien utilizando la página como un agente estructural de articulación del espacio, bien reduciendo al absurdo la noción de escritura, bien llevando la poesía al espacio público. Es precisamente por la heterogeneidad de las propuestas poéticas que se inscriben bajo la noción de «poesía experimental» que conservo y utilizo el término pues cifro la unidad de todas ellas no en sus similitudes formales, sino en el proyecto utópico de lograr una nueva integración social de la poesía que plantea alternativas al principio de su autonomía.

No habrá de resultar sorprendente, por tanto, que aquí figuren poemas que se han denominado «visuales» junto con otros textos que, por razones azarosas, han orbitado en la esfera de la generación novísima o han crecido en torno a esa singularidad radical que constituyó ZAJ. Dentro de dichas producciones poéticas encontramos siempre, de forma más o menos explícita, un proyecto de integración de las artes. Ha sido la pobreza del instrumental crítico la que ha restablecido la demarcación fronteriza, relegando a la poesía experimental a un reducto particularísimo, desconectado tanto de la literatura del momento como de las obras artísticas que se producían en la España de los sesenta. En este sentido, esta tesis pretende poner en relación las creaciones de poesía experimental con la historia de la poesía española tardofranquista, así

---

<sup>24</sup> Esta cuestión se desarrollará en el siguiente capítulo con mayor profusión y exhaustividad.

como establecer vínculos con otras artes, dedicando todos sus esfuerzos a elaborar una tipología de los distintos proyectos de integración social de la poesía.

OCASO DEL  
HORIZONTE DE LA  
LÍRICA Y PROYECTOS  
DE SALIDA DEL  
PRINCIPIO DE LA  
AUTONOMÍA DE LAS  
ARTES



### III. OCASO DEL HORIZONTE DE LA LÍRICA Y PROYECTOS DE SALIDA DEL PRINCIPIO DE LA AUTONOMÍA DE LAS ARTES

«Escribir poemas no es la forma adecuada de ser poeta»  
Isidoro Valcárcel Medina, *Puntualizaciones poéticas* (1995)

En 1970 la Cooperativa de Producción Artística y Artesana realizaba el poema público *A Madrid* (1970) [fig. 2]. Consistió en la recombinação de las letras que conformaban su título a lo largo de distintos enclaves de la ciudad madrileña, siendo quizá la permutación más artificiosa la que dio lugar a la creación de la palabra «Arma» con el edificio de las Cortes como fondo.<sup>25</sup> De tal forma, la palabra había de referir, por sinécdoque, la autoridad militar que sostenía y perpetuaba el régimen franquista. Animados por el poeta belga Alain Arias Misson, los poemas públicos de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana son deudores de la concepción situacionista de la ciudad como un mar de signos, así como del auge que la psicogeografía experimentó con los textos que Debord y otros publicaron en la *Internacional situacionista*. La yuxtaposición de palabras sobre el fondo de la ciudad había de resignificar los espacios sobre los que las letras se proyectaban y convertía a la ciudad en *soporte* de la escritura (Liaño 366). En la interpretación que del poema ofrece Gómez de Liaño: «el poema, emulando los tiempos del dadaísmo, se apoderaba de las calles. Y así se obraba la ruptura con lo cotidiano» (364). Sin embargo, el radicalismo del gesto poético de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana se reducía a la idea de la ciudad como soporte de la escritura pues, a nivel lingüístico, la obra no planteaba más elaboración que la de superponer palabras, sometidas a un proceso más o menos azaroso de permutación, sobre los elementos de la ciudad.

---

<sup>25</sup> De las otras permutaciones que se ensayaron surgieron palabras como RIADA, DRAMA, MARÍA... (Liaño 364).



Fig. 2 Poema público «A Madrid», *En la red del tiempo 1972-1977. Diario personal*. Ignacio Gómez de Liaño, pp. 364.

Justamente un año después publicaba Antonio Fernández Molina *Resumen cifrado de la segunda guerra* [fig. 3]. El poema de Antonio Fernández Molina disponía sobre la página, convertida en el agente estructural de la organización del poema, un conjunto de símbolos entre los que se pueden identificar letras del alfabeto, signos de puntuación, números, paréntesis y rayas. Estas últimas, parecen dividir y seccionar el espacio de la página, disponiéndose algunos de los signos en los espacios generados por ellas y, otros, superponiéndose a las mismas líneas. Entre los signos, distribuidos por la página en conjuntos, no parece haber una relación significativa y, en algunos de los casos, se concatenan siguiendo el orden del código al que pertenecen — alfabético o numérico— o se repiten a sí mismos en serie. Es únicamente a través del título que se puede plantear una hipótesis de interpretación según la cual el poema sería una trasposición cifrada de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el poema no ofrece la clave de la cifra y, como muchos otros poemas de raíz concreta, se resiste a la legibilidad, bien sea por la ausencia de articulación léxica o simbólica de sus elementos, bien por la diversidad de los códigos simbólicos empleados. En todo caso, si seguimos la propuesta interpretativa del título, el poema puede entenderse como la asimilación de un código cifrado tecnológicamente por una metodología puramente matemática o combinatoria.

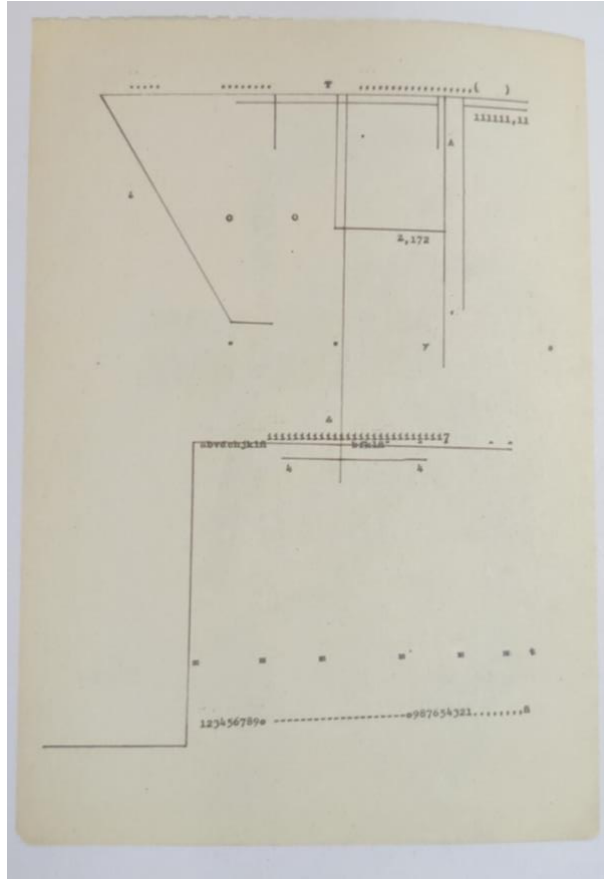


Fig. 3 «Resumen cifrado de la segunda guerra» en Millán, Fernando (ed.). *Escrito está. Poesía experimental en España 1963-1984*, pp. 140.

El poema de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana y este de Antonio Fernández Molina guardan entre sí poco parecido y resultan, si cabe, más ajenos con la tradición de la poesía lírica, cuyo rasgo visual definitorio es la sucesión de versos dispuestos consecutivamente sobre la página con margen a derecha. También resultan atípicos con respecto al principio de la lectura analítica, de izquierda a derecha, que ha definido la escritura alfabética y, más incluso, con respecto a aquel lugar común que concibe el poema como la exteriorización de una subjetividad que preexiste a la materialización lingüística. Ambos carecen de ritmo, ambos carecen de verso, son ambos refractarios a una interpretación en clave hermenéutica y también ambos se resisten a una interpretación retórica.

Si comparten un rasgo común es que han abandonado los rasgos formales, materiales y conceptuales que definieron, al menos desde el Romanticismo, la tradición de la poesía lírica. Tanto el poema de Antonio Fernández Molina como el de la CPAA constituyen no solo desafíos formales a la tradición de la lírica, como los planteados por Castellet en la antología novísima, sino una reconsideración radical de las prácticas sociales que habían determinado la aceptación, el reconocimiento, la interpretación y la función de la poesía y los poetas. En el caso de Antonio Fernández Molina, la escritura ha ampliado sus límites para ir más allá del alfabeto silábico y asimilar otros modos de inscripción y transmisión de la información. En el poema de la Cooperativa de

Producción Artística y Artesana el libro, como superficie de inscripción del poema, ha sido abandonado en beneficio de la ciudad. El poema se ha transformado en su totalidad; en las prácticas sociales e institucionales que regían su reconocimiento, lectura y aceptación, en las tecnologías que le servían como soporte y en las prácticas que definían su creación. Se ha transformado, además, el horizonte ideológico que servía como justificación de la poesía lírica. Se trata, por tanto, de un cambio en la concepción y forma del poema, pero, también de una transformación del horizonte ideológico que los justificaba. Pero ¿cuál era este horizonte ideológico que sostenía la poesía lírica desde el Romanticismo y cuyo eclipse se deja sentir en estos poemas?

## 1. HORIZONTE IDEOLÓGICO DE LA POESÍA LÍRICA EN EL ROMANTICISMO

Desde el Romanticismo, la poesía había encontrado en el principio de la autonomía la justificación ideológica a través de la cual asegurar su función sagrada. Dada la convicción romántica en «la incapacidad del discurso filosófico para expresar [...] la ontología teológica renovada» (Schaeffer, *El arte de la edad moderna* 88), se asigna a la poesía la función sagrada de revelar la unidad del mundo.<sup>26</sup> Esta nueva función sagrada que, durante el Romanticismo, se le atribuye a la poesía, será motivo del nacimiento de una teoría especulativa del arte, encargada de determinar el contenido específico de las artes y de su lugar en la ontología general. De acuerdo con la descripción que la teoría especulativa del arte hace de la poesía, a esta le corresponde la expresión de un saber extático e inaccesible al discurso filosófico que goza de autonomía con respecto a la realidad aparente. La poesía únicamente atiende a la realidad oculta que revela.

Si a la poesía le correspondió esta función, al poeta se le revestirá con los hábitos del vate y el visionario, en una actualización romántica de la función sagrada que se le otorgaba al bardo en la Antigüedad clásica. A pesar de que el poeta como visionario aparezca ya en la Antigua Grecia asociado a una concepción esotérica de la poesía, hemos de reconocer las particularidades históricas y culturales de cada contexto. En el caso de la Grecia clásica, la poesía estaba efectivamente dotada de una función religiosa y ritual (Schaeffer, *El arte de la edad moderna* 126) y era recibida en reuniones colectivas en las que el público participaba de la recitación con todo su sensorio corporal. Mientras que las invocaciones a las musas tenían en la poesía griega clásica una función pragmática efectiva, en una sociedad progresivamente desencantada como la romántica, la vinculación con la esfera de lo sagrado adquiere una connotación radicalmente distinta. Como ha señalado Jean-Marie Schaeffer, «la sacralización romántica de la poesía [...] cumple una función compensatoria frente a la crisis del *Weltbild* [...] inducida por las Luces» (*El arte de la edad moderna* 132). Es decir, ante a un mundo en que el progreso científico-técnico ha ido frustrando las expectativas de sentido trascendente, a la poesía le corresponde la tarea, en términos de Novalis, de romantizar el mundo. Durante el Romanticismo, al genio

---

<sup>26</sup> Como Schaeffer señala en otro de sus textos, a través de la función que la revolución romántica asignó a la poesía se pretendía salvar el acceso al fundamento último de la realidad en el momento en que el criticismo kantiano había limitado el conocimiento humano al fenómeno (Schaeffer, «La teoría especulativa del arte» 25).

poético tiene como cometido reencantar el mundo con la revelación de lo absoluto.<sup>27</sup>

El verso será aquella categoría ideológico-formal a través de la cual cifrar esta revelación pues, mediante la motivación vertical (teoría de la imagen poética y simbolismo de los sonidos) y horizontal (teoría de la motivación sintagmática de los significantes) (Schaeffer, *El arte de la edad moderna* 116) se asegura la correspondencia entre el texto y el mundo ideal, entre la organización de lo real y la organización del lenguaje. Si bien es cierto que existen diferencias en función de las distintas poéticas, la estructuración del poema se regía por la versificación cuya primitiva funcionalidad mnemotécnica fue progresivamente diluyéndose para adquirir un valor simbólico privilegiado. En su libro sobre Mallarmé, Rancière apunta al ocaso del verso como una categoría ideológico formal que servía para referir al mundo de las ideas:

The anecdotic crisis of the venerable Alexandrine refers back to the more serious blackout of the sky of Ideas. There is no longer 'some supreme mould for something that doesn't exist', no more 'divine denominator of our apotheosis'. The poet no longer has a model, celestial or human, to imitate. (Rancière, 11)

Como ha señalado Gonzalo Aguilar, el verso «además de ser una unidad rítmico-estructural, [...] también implica un elemento mimético respecto de un orden mayor» (200). Como veremos más adelante, la radical renuncia a la versificación definirá la mayor parte de los poemas experimentales españoles, aunque las alternativas que se planteen al mismo serán heterogéneas: desde los ideogramas y la utilización de la página como un agente estructural —en los poemas más afines al concretismo— a la utilización de enclaves urbanos como puntos de anclaje de los términos lingüísticos —en los pocos casos de poesía pública—.

Es en el desplome de este horizonte ideológico, de origen romántico, donde hemos de ubicar los poemas experimentales que analizaré en esta tesis y es únicamente como una respuesta a su eclipse como podremos interpretar los proyectos de integración social de la poesía que se ensayarán en la España tardofranquista. Sin embargo, ¿qué es lo que implica este eclipse y por qué la poesía perdió aquella función trascendente de la gozó durante el Romanticismo? ¿Qué cambios se produjeron en las sociedades y en la teoría de las artes para que la poesía se viera en la necesidad de encontrar una nueva justificación para gozar de una función social? Para responder a estas preguntas vamos a acudir a «El albatros», un poema de *Las Flores del Mal* que servirá como representación alegórica del eclipse de la función sagrada del poeta y de la poesía.

## 2. EL OCASO DE LA LÍRICA A PARTIR DE LA FIGURA DEL POETA COMO PÁJARO

---

<sup>27</sup> Merece la pena dedicar un mínimo más de atención a esta paradoja pues si, por una parte, la poesía reivindica para sí una función sagrada, por otra, dicha reivindicación esconde una defensa de aquel principio omnipresente en el *Laocoonte* de Lessing: únicamente puede ser considerada artística aquella obra que se ha independizado de su funcionalidad ritual, religiosa o política, que la anclaba al dominio de lo simbólico impidiendo la representación de lo bello.

Para cuando Baudelaire está escribiendo su célebre poemario el poeta lírico se ha convertido ya en una figura vilipendiada y anacrónica que no es capaz de conectar con la experiencia de los lectores. El poeta alado ha caído del reino sagrado del aire a la cubierta de un barco donde su pico será castigado por la colilla de un marinero. Así describe Baudelaire el eclipse de la función sagrada de la poesía, como una caída del reino de los cielos en la que el poeta es figurado como un pájaro:

Por divertirse, a veces, los marineros cogen  
algún albatros, vastos pájaros de los mares,  
que siguen, indolentes compañeros de ruta,  
la nave que en amargos abismos se desliza.

Apenas los colocan en cubierta, esos reyes  
del azul, desdichados y vergonzosos, dejan  
sus grandes alas blancas, desconsoladamente,  
arrastrar como remos colgando del costado.

¡Aquel viajero alado qué torpe es y cobarde!  
Él, tan bello hace poco, ¡qué risible y qué feo!  
¡Uno con una pipa le golpea en el pico,  
cojo el otro, al tullido que antes volaba, imita!

Se parece el poeta el Poeta al señor de las nubes,  
que ríe del arquero y habita en la tormenta;  
exiliado en el suelo, en medio de abucheos,  
caminar no le dejan sus alas de gigante. (Baudelaire 91)

El poema es toda una representación del destino aciago del poeta lírico que, desterrado de los cielos, se muestra torpe y desconsolado, completamente inadecuado en un mundo del que recibe el escarnio y la burla. Aquellos órganos que le habían servido para ascender y mantenerse en el reino de los cielos se tornan inútiles y pesados en la cubierta del barco. Lo que le había permitido acercarse al sol le impide caminar. El instrumento de su canto es mutilado por la pipa del marinero, que inutiliza aquel órgano a través del cual había de romantizar el mundo. Ante su radical inadecuación, aquel cometido que le asignó el Romanticismo no puede sino resultar risible. El poema constituye una alegoría satírica de la posición del poeta lírico en la ciudad moderna. Baudelaire hace suya la mirada de la multitud al calificar al poeta como cómico y feo. Como señala Walter Benjamin, «el poeta provisto de aureola está anticuado para Baudelaire» (257).

Que la figura a través de la cual Baudelaire presenta al poeta sea un pájaro no resulta baladí, pues esta figura ha estado históricamente asociada a la función sagrada de la poesía. En el *lón* platónico, la figura del poeta como pájaro aparece en la discusión sobre la poesía como técnica o inspiración. El diálogo platónico parece defender una concepción sagrada de la poesía según la cual el poeta, inspirado por las musas y dominado por el entusiasmo, ejerce como ventrílocuo de los dioses. Para simbolizar esta idea Platón recurre a la figura del pájaro y dice:

El poeta es una cosa ligera, alada y sagrada, y no es capaz de poetizar hasta que no llegue a estar inspirado, sin razón, y la inteligencia ya no esté dentro de él. [...] No por

medio de una técnica hacen y dicen los poetas numerosas cosas bellas sobre asuntos muy diversos, como tú sobre Homero, sino por medio de una condición divina. (534c)

La vinculación de la poesía con el dominio de lo sagrado será después retomada por el cristianismo naciente, siendo sustituida la pagana invocación de las musas por la interpelación a Dios. Como ha señalado Ernst Robert Curtius, la idea del carácter inspirado o entusiasmado del poeta «surge una y otra vez y constituye algo así como una conciencia esotérica del origen divino de la poesía» (668).

Durante el Romanticismo se recuperó la concepción sagrada de la poesía, pero ya no porque estuviera efectivamente vinculada a prácticas esotéricas o religiosas, sino porque la poesía era concebida como una práctica privilegiada a través de la cual revelar la unidad de la vida. Esta particular connotación del carácter sagrado de la poesía se imprime también en la figura del poeta como pájaro. En el caso de los poetas románticos ingleses, la figura predilecta es la del ruiseñor. En un poema de Wordsworth, el ruiseñor era la representación figurada del poeta lírico que, recibiendo la inspiración sagrada, cantaba las palabras de la divinidad: «Cantas como si el dios del vino / te dictara un mensaje de sátira amorosa». En la famosa «Oda a un ruiseñor», John Keats recurre también al ruiseñor, que constituye para el yo lírico un símbolo de la transcendencia poética: «pues quiero volar hacia ti, / no en el carro de Baco y sus leopardos, / sino montado en las alas invisibles de la Poesía» (Keats 115). En estos versos de Keats resulta además interesante la negación de Dioniso, a quien Keats refiere por su nombre romano. Para Keats, el entusiasmo y la inspiración poética no radican en la pérdida de sí y el delirio bacante, como ocurría en la Antigüedad clásica, sino más bien en la experiencia poética por sí misma que, personificada, adquiere el mismo estatus mítico que Dioniso. Ambos poemas conectan la poesía lírica con la tradición grecolatina, apuntando a sus orígenes esotéricos, para certificar, no obstante, el nacimiento de una religión propiamente poética donde la recitación no constituye una invocación a otros dioses sino un culto independiente de todo credo.

No será casual que, en el contexto de la poesía visual y concreta italiana que, como en otras corrientes de poesía experimental de los cincuenta y los sesenta, se estaban pensando nuevos modos de concebir la figura del poeta tras la constatación del anacronismo de la lírica, volviera a aparecer el albatros, concretamente en un poema del año 51 titulado «Cielo, mare, albatros» de Carlo Belloli.<sup>28</sup> Sin embargo, en el caso de Belloli, el poema [fig. 4] ha experimentado una transformación tan radical que ya no resulta siquiera reconocible en cuanto tal: no admite una lectura analítica de izquierda a derecha, las palabras no se articulan de forma jerárquica ni predicativa, no se disponen en la página a modo de líneas que se suceden una tras otra con margen a derecha... A pesar de que «El albatros» anunciaba el declive del horizonte ideológico de la lírica —así como de la figura del poeta como pájaro— Baudelaire mantuvo, al menos hasta los

---

<sup>28</sup> La poesía ensayó otras formas de volver al cielo. Un caso paradigmático quizá sea el poeta fascista Carlos Wieder, protagonista de la novela de Roberto Bolaño *Estrella distante*. Surcando el cielo con una avioneta de la Luftwaffe, Wieder escribe en latín máximas mecánicas, teniendo como tinta el humo de los motores. En este caso, el poeta ha vuelto al cielo, ha recuperado su perdido destino profético para poner su pico al servicio del fascismo.

*Pequeños poemas en prosa*, los componentes formales y materiales que definieron la poesía lírica. El ocaso de su horizonte ideológico, anunciado en «El albatros» abrirá un periodo de reconsideración radical del poema y del poeta, uno de cuyos primeros atisbos será *Una tirada de dados*.

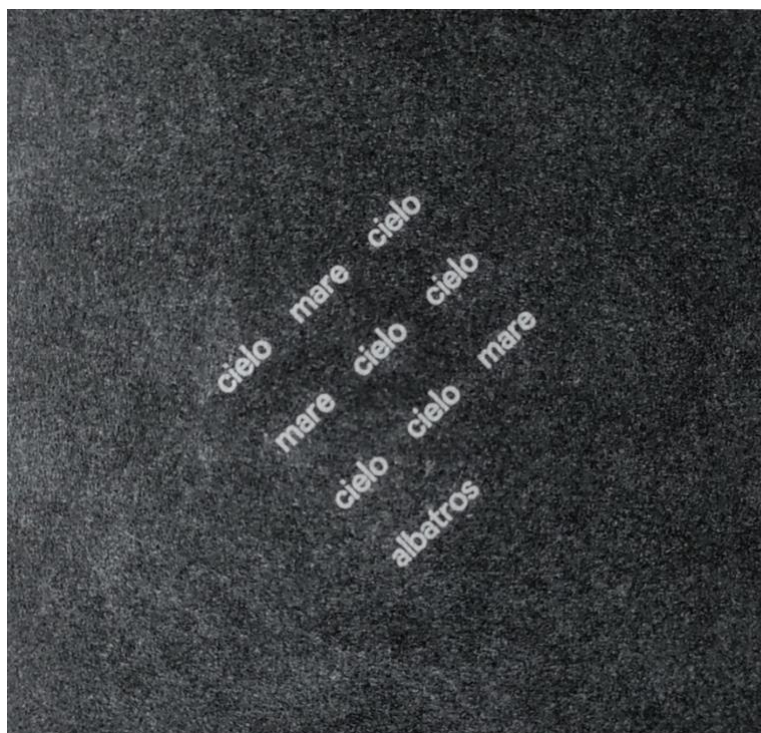


Fig. 4 «Cielo, mare, albatros», Carlo Belloli, en Hinojosa, Lola (ed.). *Ignacio Gómez de Liaño. Abandonar la escritura*, pp. 17

¿Qué ha ocurrido entonces para que Baudelaire escriba un poema donde la figura del poeta como pájaro es sometida a escarnio y burla? ¿Por qué el pájaro ya no encanta el mundo, sino que, caído a tierra, se convierte en un ser torpe e inadecuado? Es decir, ¿qué cambios históricos y culturales se hallan a la base de la transformación de esta figura? Y, en última instancia, ¿qué cambios históricos y culturales marcan el eclipse del horizonte ideológico que justifica la poesía lírica y la función sagrada que le asignó el Romanticismo?

### 3. EXPLICACIÓN DEL OCASO DE LA LÍRICA A PARTIR DE *SOBRE ALGUNOS MOTIVOS EN BAUDELAIRE* DE WALTER BENJAMIN

Quizá quien más se haya preocupado por las transformaciones en la función de las artes y la poesía haya sido Walter Benjamin quien, además, hizo de la obra de Baudelaire un hito imprescindible para articular su reflexión. En *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, Benjamin ofrece una explicación del declive de la función sagrada de la poesía que no atiende solamente a razones tecnológicas —como las esbozadas en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* para explicar la pérdida del aura— sino a cambios en los modos de percepción que se estaban produciendo en el contexto de las nuevas metrópolis. Para Benjamin, la figura del poeta como profeta y visionario que, mediante su verso, conserva y transmite la experiencia verdadera, ha



devenido anacrónica en las ciudades modernas pues en ellas se desvanecen las condiciones que posibilitaban la lectura de poesía lírica. La tesis fuertemente determinista que Benjamin defiende en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* está en el texto sobre Baudelaire imbricada con otras transformaciones sociales y perceptivas que explican el carácter anacrónico de la lírica. Además de ofrecer una explicación multicausal de la pérdida del aura, *Sobre algunos motivos en Baudelaire* resulta interesante en este contexto por cuanto traspone la reflexión sobre la reproductibilidad técnica del campo de las bellas artes al de la creación literaria.

Resulta evidente que la descripción que Benjamin ofrece sobre los cambios producidos por la reproductibilidad técnica de las obras de arte únicamente aplica al ámbito pictórico y escultórico, es decir, afecta exclusivamente a aquellas artes donde se da una relación significativa entre original y copia. Nelson Goodman llamaría a estas artes autográficas<sup>29</sup> pues los criterios para su valoración se establecen entre el original y la copia. En el caso de la poesía, la pérdida del aura no podría justificarse apelando a la destrucción del valor de la autenticidad pues dicho valor únicamente opera en el caso de las artes autográficas. En tanto arte alográfica, las reproducciones de una obra poética no implican la pérdida del valor artístico de la autenticidad dado que las copias no serían más que instancias de la obra. Mientras que en las artes autográficas la constitución material de las obras es fundamental para la determinación de su valor artístico, en las artes alográficas la reproducción del original no implicaría la pérdida del valor de la obra, en la medida en que todas las copias no serían sino ejemplares del tipo, cuya autenticidad no estaría ligada a su constitución material. Uno no impugnaría una edición de *El Quijote* en libro electrónico alegando que el original estaba editado en una imprenta con caracteres fijos, siempre y cuando no hubiera alteración del texto.<sup>30</sup>

La posibilidad de la reproductibilidad técnica que Benjamin describe en su archiconocido ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, si bien pudo condicionar el desmantelamiento del valor estético de la originalidad en las artes autográficas, no pudo tener ese mismo efecto en el caso del medio poético. Hacia estas limitaciones del modelo explicativo propuesto por Benjamin señala Peter Bürger en su *Theory of the avant-garde*, destacando la diferencia que la poesía tiene con las bellas artes:

In literature there is no technical innovation that could have produced an effect comparable to that of photography in the fine arts. When Benjamin understands the rise of l'art pour l'art as a reaction to the advent of photography, the explanatory model is surely being strained. (Bürger 32)

No es sino en el ensayo titulado *Sobre algunos motivos en Baudelaire* donde Benjamin ofrece motivaciones alternativas para explicar la pérdida del aura en poesía. En el campo de la poesía, el análisis de la pérdida del aura no

---

<sup>29</sup> «Hablaemos de una obra de arte como autográfica si y solo si la distinción entre el original y la falsificación es importante; o incluso mejor, si y solo si ni siquiera la duplicación más exacta puede considerarse genuina» (Goodman 110).

<sup>30</sup> «La transcripción correcta sigue siendo, en un sentido ligeramente ampliado, el único requisito de un ejemplo genuino de la obra» (Goodman 114).

está enfocado en la transformación de los modos de producción y reproducción del hecho artístico sino más bien en un cambio en las condiciones de su recepción. La pérdida del aura en poesía responde, de este modo, a una transformación en los modos de percepción y experiencia en las grandes metrópolis de finales del siglo XIX y principios del siglo XX y no tanto a la pérdida del valor estético de autenticidad del objeto artístico mismo. Bien es cierto que esta transformación en los modos de percepción estuvo también condicionada por desarrollos tecnológicos que, si por una parte ampliaban la capacidad perceptiva humana, por otra parte, aumentaban la exposición a estímulos permanentes de nuestro sensorio corporal (Buck-Morss 22).

Para Benjamin, la experiencia definitoria de la modernidad urbana es el shock. Esta experiencia tiene un carácter neurológico y se define por la necesidad imperiosa de protegerse ante la avalancha de estímulos e información en las ciudades. Apoyándose en una concepción freudiana de la consciencia — cuya función sería la protección frente al exceso de impresiones— la memoria registraría los estímulos, inscribiendo cada suceso, a costa de la integridad de su contenido, en un exacto punto temporal de la conciencia. (Benjamin 216). Si, por una parte, la consciencia tiene una función protectora, en tanto que permitiría la asimilación de la avalancha de estímulos que supone la experiencia urbana en una ciudad moderna, por otra parte, presenta una función empobrecedora, puesto que impediría la consolidación de una experiencia poética. De forma elíptica, Benjamin caracterizaría la experiencia poética como aquella que se deja afectar por los estímulos sin que la consciencia los desvincule de cualquier experiencia pasada. Parecería que la modernidad ha planteado un problema a la experiencia poética en tanto que la sobreabundancia de estímulos a los que se ve sometida la percepción desencadena un mecanismo psicológico de protección consciente. Susan Bück-Morss lo caracterizó como un mecanismo anaestético. Dice Susan Bück-Morss:

The more readily consciousness registers these shocks, the less likely they are to have a traumatic effect. Under extreme stress, the ego employs consciousness as a buffer, blocking the openness of the synaesthetic system, thereby isolating present consciousness from past memory. Without the depth of memory, experience is impoverished. The problem is that under conditions of modern shock—the daily shocks of the modern world—response to stimuli without thinking has become necessary for survival. (Bück-Morss 16)

Sin embargo, si bien la experiencia del shock tiene un carácter neurológico, las razones que motivan esta transformación no son autógenas — pues no responden a un proceso psicológico autónomo— sino que tienen causas materiales históricas que Benjamin se esfuerza en identificar. Tomando a Baudelaire como el caso paradigmático donde esta transformación toma forma artística, Benjamin considera que la experiencia del shock está íntimamente vinculada con la experiencia de las masas urbanas, con las que Baudelaire mantiene una relación de fascinación y repulsión, frecuentándolas y mimetizándose con ellas. Asimismo, al nacimiento de la masa como sujeto que invade las grandes ciudades, Benjamin añade otras causas, de cariz tecnológico: la extensión del periódico, el tráfico automovilístico y los avances fotográficos. Analizando el progresivo desmoronamiento de una esfera privada que pudiera asegurar la asimilación de la experiencia propia de la vida dice Benjamin:

Las aspiraciones íntimas del hombre no tienen por naturaleza ese carácter inherentemente privado, y tan solo lo adquieren después de que la posibilidad de las exteriores haya disminuido, de que se hayan asimilado a su experiencia. El periódico representa uno de los muchos indicios de tal disminución. Así, si la prensa se hubiese propuesto que el lector se apropiara de sus informaciones como parte real de su experiencia, no lo lograría. Pero su propósito es inverso, y sin duda se logra. Consiste en impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudieran afectar a la real experiencia del lector. [...] En la sustitución de la antigua relación por la ya moderna información, y de la información por la sensación, se refleja la atrofia creciente y actual de la experiencia. (Benjamin 211)

Para Benjamin, la extensión del periódico como un medio de transmisión de la información empieza a erosionar, a finales del siglo XIX, la esfera privada de la experiencia humana, condición de posibilidad para la constitución de una experiencia poética de la realidad. Es precisamente el modo de distribución gráfica de las múltiples noticias, sometidas a una estructura inconexa de yuxtaposición radical,<sup>31</sup> uno de los factores determinantes en la impermeabilización de la experiencia del lector. Nuevas, breves y fácilmente comprensibles, las noticias se yuxtaponen en la página del periódico sin que medie ninguna narración que trabe la relación entre los acontecimientos.

El periódico, como una tecnología de la comunicación, se aparta de la función originaria de la narración, a saber, la transmisión de una experiencia de lo ocurrido, del «puro en-sí de lo ocurrido» (Benjamin 212).<sup>32</sup> Daré por buena la descripción de Benjamin sobre la transformación que la tecnología del periódico causó sobre la experiencia de sus lectores sin aceptar, no obstante, su nostalgia romántica por aquella antigua experiencia comunitaria, más auténtica. En un texto muy leído por los poetas experimentales españoles —*La revolución electrónica*— William Burroughs apuntaba también la incidencia que la lectura del periódico tenía sobre la experiencia de los lectores:

Consideren el balbuceo de la prensa diaria. Sale con los periódicos matutinos, millones de personas leen las mismas palabras. De diferentes maneras, por supuesto. [...] Todos reaccionando de una manera u otra ante el mundo de papel o hechos no vistos que se convierten en parte de tu realidad. Notarán que este proceso está continuamente sujeto a yuxtaposición aleatoria. ¿Qué señal viste en la estación de Green Park cuando levantaste la mirada de People? ¿Quién llamó mientras leías tu carta en Time? ¿Qué estabas leyendo cuando tu mujer rompió un plato en la cocina? Un mundo irreal de papel y sin embargo completamente real porque está sucediendo. (43)

Como ocurre en la descripción de Benjamin, Burroughs señala la potencia que tiene el periódico para dar noticia de acontecimientos que el lector no ha visto ni ha vivido pero que, sin embargo, acaban invadiendo y materializándose

---

<sup>31</sup> Veremos en el tercer capítulo de esta tesis como muchos poetas experimentales se apropiaron de esta forma de presentación del material gráfico y que, algunos de ellos, utilizaron el periódico como medio de difusión de sus obras poéticas, como en el caso de *Anunciamos* del Grup de Treball.

<sup>32</sup> Este análisis de Benjamin se habría visto reforzado si hubiera conocido los descubrimientos que Eric Havelock realizó en los 60 sobre la fisiología del recuerdo en las sociedades orales. En contextos de oralidad primaria, el modo de transmisión de la información estaba determinado por una necesidad mnemónica, de forma que la información siempre se transmitía mediante narraciones que, acompañadas de música y danza, eran recordadas por los oyentes, quienes participaban en la recitación emulando los movimientos del aedo y sumándose al ritmo de su canto.

en su realidad, yuxtaponiéndose, aleatoriamente, con fragmentos de su propia vida. El fragmento de Burroughs, por tanto, refleja bien la disminución de esa esfera privada, cuya condición de posibilidad es la asimilación completa a la experiencia de acontecimientos que uno no ha vivido. Asimismo, el texto de Burroughs representa con elegancia estilística otro de los cambios que Benjamin apuntaba: la conversión de las ciudades modernas en selvas de signos, que han ampliado el campo de nuestras experiencias ópticas, reclamando constantemente nuestra atención y estimulando nuestra capacidad de percepción. Entre las experiencias ópticas que señala Benjamin y que constituyen la reserva de energía eléctrica que es la experiencia de la ciudad y la multitud, aparece el tráfico de las grandes ciudades o los anuncios publicitarios.

El propósito de Benjamin trasciende la determinación de los cambios en los modos de lectura pues trata de definir un cambio generalizado en los modos de percepción, relacionándolo con un conjunto amplio de tecnologías modernas que lo definirían. Sin embargo, de su argumentación se puede extraer una conclusión más reducida que concerniría a una transformación en las prácticas de lectura. La tradición de la poesía lírica moderna está vinculada a la extensión del libro impreso y a la consolidación de unas prácticas de lectura privadas, íntimas e introspectivas, a través de las cuales uno conocía la subjetividad que el poema expresaba. Esta experiencia de lectura íntima del poema lírico presupone no solo los espacios arquitectónicos y las condiciones sociales que permiten, respectivamente, un espacio para la lectura y un tiempo para la lectura, sino también la existencia de un objeto como el libro que pudiera ser transportado con facilidad. Siguiendo el argumento de Benjamin, se puede señalar que la experiencia de la lectura en la ciudad moderna está amenazando las prácticas de lecturas íntimas, silenciosas y privadas que caracterizaban la tradición de la poesía lírica desde, al menos, el siglo XVIII. En la ciudad moderna, la lectura es de tipo impresionista, abierta a las yuxtaposiciones y las mutaciones. Como apunta Karin Littau en su brillante *Theories of Reading*:

No longer does the city dweller know his neighbour, or the train traveler his companion in the compartment. Just as there is little time to make out one face among many in an anonymous crowd, or one image from the next when it is glimpsed from behind a window of a speeding train, so reading is increasingly marked by a fleeting familiarity that knows little of the contemplative tranquility of earlier times. (Littau 45)

Interpretado de este modo, el texto de Benjamin revela una cuestión de sumo interés: el anacronismo de la lírica no responde únicamente a una transformación conceptual en el campo de la teoría de las artes, sino que atiende también a una mutación radical en los modos de percepción modernos y, consecuentemente, en las prácticas de lectura que habían regido el orden lírico. La experiencia moderna del shock supone una mutación radical en las condiciones de producción, pero, también, en los modos de recepción de la poesía.<sup>33</sup> Las prácticas de lectura tienen un carácter impresionista y están permanentemente sujetas a yuxtaposiciones y mutaciones. La lectura adquiere así un componente protocinematográfico, razón por la cual Benjamin señala que

---

<sup>33</sup> «El precio que cuesta la sensación de lo moderno, a saber, la desintegración del aura en la vivencia que corresponde al shock». (Benjamin 259)

«la percepción al modo de shocks cobra validez en calidad de principio formal. Lo que en la cadena de montaje conforma el ritmo de la producción es lo que en el cine fundamenta el ritmo propio de la recepción» (Benjamin 234).

Asimismo, lo que estos cambios tecnológicos y perceptivos vinieron a poner de manifiesto es el carácter eminentemente social y público de la palabra en las ciudades modernas, que dejaba de ser el dominio privilegiado de una casta de escritores y abandonaba el marco estrecho del libro impreso para aparecer de forma constante e invasiva, incrustada en las prácticas cotidianas y sometida a la competencia atencional del resto de materiales sígnicos que componían la ciudad. Quizá *Las flores del mal* sea uno de los primeros textos que dejan sentir este cambio en virtud del cual el poeta ya no podía reclamar para sí el modo de significación privilegiado que se daba en el espacio purificado del poema lírico. El poeta es uno más entre la multitud, ya ha perdido su aureola.

Al eclipse del orden lírico y del principio de la autonomía de las artes que le servía como horizonte ideológico le seguirá un periodo de crisis que culminará en las vanguardias de principio de siglo XX. Su interpretación, sin embargo, no ha sido homogénea y ha oscilado entre un rearme del principio de la autonomía propugnado por los críticos americanos Alfred Barr y Clement Greenberg —que hicieron de la pintura abstracta la punta de lanza de una concepción autorreferencial de las artes— y una defensa de la naturaleza situacional del arte que busca nuevas funciones sociales que lo integren, de nuevo, en la vida cotidiana. Peter Bürger ha sido uno de los principales defensores de esta interpretación. Asumiendo como buena su teoría de la vanguardia pero distanciándonos de su condena del neovanguardismo, analizaré algunos proyectos de integración social de la poesía que se ensayaron en la España tardofranquista.

#### 4. CONTEXTUALIZACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL CONCEPTO DE INTEGRACIÓN SOCIAL DE LA POESÍA

El término integración puede dar lugar a confusión si lo leemos en relación con aquella concepción de las vanguardias según la cual estas constituían una enmienda a la totalidad del orden social burgués. De acuerdo con esta concepción, nada más lejos de una integración; el arte era concebido como aquella fuerza provocadora que pretendía profanar la moral burguesa instituida desde una posición de disidencia y marginalidad. Sin embargo, si atendemos a la definición que Peter Bürger ofrece de las vanguardias, el término «integración» se libera del carácter contradictorio y paradójico que presentaba arriba. Como señalaba en el capítulo previo, Bürger entiende las vanguardias como un ataque a la institución arte y al principio de la autonomía.<sup>34</sup> Para Bürger, la constitución definitiva de la institución arte no se produce sino con el esteticismo y la doctrina del arte por el arte, que considera una respuesta ante la pérdida de la relevancia

---

<sup>34</sup> No está de más recordar una de las críticas recurrentes a la obra de Bürger: que su teoría de la vanguardia no se compadece con los presupuestos estéticos y políticos de todos los movimientos artísticos de principios de siglo. Su teoría se predica primordialmente del dadaísmo y el surrealismo y puede ser también válida para el collage cubista, pero no resulta del todo coherente, por ejemplo, con la abstracción espiritualista de Kandinsky.

y representatividad social del arte (32). La aparición de la doctrina del arte por el arte es, para Bürger, una consecuencia de la especialización creciente de las sociedades occidentales en la segunda mitad del siglo XIX, que empiezan a estar estructuradas en subsistemas autónomos e independientes que se rigen por reglas inmanentes. En lo que respecta a la experiencia estética, señala Bürger: «Aesthetic experience is the positive side of that process by which the social subsystem "art" defines itself as a distinct sphere. Its negative side is the artist's loss of any social function» (Bürger 33).

Para Bürger, la especialización del sistema de las artes y la identificación de la experiencia estética con la experiencia artística<sup>35</sup> conllevaron la pérdida de cualquier función social del artista pues dichas experiencias no podían ser traspuestas al plano de la vida práctica y adquirirían valor únicamente referidas a la institución arte. Las vanguardias atentaron contra la institución arte por cuanto trataron de encontrar nuevas funciones sociales para las artes, es decir, se negaron a aceptar que la experiencia estética estuviera constreñida en los límites de una obra de arte autónoma e independiente de la realidad social. Como apunta Jochen Schulte-Sasse en el estudio introductorio a la obra de Bürger:

I believe however that the avant-garde's attack in the institution of "art" so brilliantly analyzed by Bürger has opened up possibilities of both analyzing and institutionalizing art as a model for new modes of interaction and as a "public sphere of production" for the understanding of experience. If the narration of stories were to be utilized for the reappropriation of language and experiences, it could be integrated into different life praxes» (XLIII).

Aparece en este fragmento el término integración que no parece, en absoluto, sinónimo de mimetización del arte con el orden social dominante sino, más bien, un concepto a través del cual pensar las posibles formas de otorgar de nuevo al arte una función social. En el texto de Schulte-Sasse, el término integración se ofrece como un concepto que se define por oposición al principio de autonomía de las artes. Si la institución arte ha definido su relación con la sociedad mediante la demarcación estricta de su diferencia radical, el proyecto de integración de las artes que caracteriza las vanguardias<sup>36</sup> se define por los intentos de pensar nuevos modos de relación y reconocimiento del arte en la sociedad. A lo largo de la segunda sección del tercer capítulo de esta tesis, en relación con los poemas públicos de la CPPA y las acciones del grupo ZAJ, veremos cómo dicha integración no puede renunciar plenamente al principio de la autonomía, pues el arte precisa de una diferencia que lo demarque como un artefacto o un objeto que precisa o desata una atención estética.

El concepto de integración no aparece únicamente en las discusiones de historiografía marxista sobre las vanguardias de principios de siglo. Era un

---

<sup>35</sup> Una identificación metafísica porque no existen objetos propiamente estéticos como una clase ontológica dotada de propiedades inherentes y coincidente con los objetos artísticos. Únicamente existen objetos investidos estéticamente, es decir, objetos que, por un acto de intencionalidad son dotados de valor estético. Para una exposición más exhaustiva de esta cuestión se puede consultar Schaeffer, Jean-Marie. «Objetos estéticos» en *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Editorial Biblos, 2012, pp.49-81.

<sup>36</sup> Insisto una vez más, no todos los movimientos artísticos de vanguardia, pero sí algunos de ellos como el futurismo, el constructivismo o el dadaísmo. Serán estos los que conformen la tradición referencial de los poetas experimentales españoles.

término de alta frecuencia en la España tardofranquista y fue profusamente utilizado por los poetas experimentales españoles. Figura, de hecho, en el título de uno de los primeros manifiestos del concretismo en España. Me estoy refiriendo al «Manifiesto pro-integración» publicado en 1967 por el artista visual Julio Plaza, quien colaboró con el concreto brasileño Augusto de Campos en la creación de los *Poemobiles*. Según Paula López Barreiro, Julio Plaza fue el punto de conexión de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate con Julio Campal e Ignacio Gómez de Liaño (Barreiro López 983) y tiene un papel central en la configuración de la escena del concretismo en el Madrid de finales de los 60.

El «Manifiesto pro-integración» constituye, quizá, la exposición más optimista del tecnofetichismo y el alegato más convencido en favor de la integración de las artes. Insisto, para los propósitos de esta tesis este concepto de integración es sinónimo de inserción: el interés es investigar las transformaciones materiales, formales y conceptuales que se dieron en el poema y mediante las que se sugirieron nuevas funciones sociales para la poesía tras el declive de la lírica. En el caso del manifiesto de Julio Plaza, este sentido del término integración convive con otra acepción que refiere al sueño wagneriano de la síntesis de todas las artes. Si la primera acepción del concepto de integración se hace evidente en su crítica del objeto artístico cuyas «consecuencias han sido nefastas para la sociedad, porque hay una dualidad entre el arte y la vida, es arte de evasión, supervalorizado —subjetividad—» (Plaza 1967), la segunda acepción del concepto de integración la expone en el primer epígrafe del manifiesto donde dice

es necesario romper los conceptos de artes tradicionales separadas totalmente. Todas deben sacrificarse en pro del conjunto total, y por tanto superior, la cultura de la forma particular finaliza, la cultura de las relaciones determinadas ha comenzado. (Plaza 1967)

Se ha dedicado mucha más atención crítica a la segunda acepción del término según la cual «integración» referiría a la utopía de una unidad total entre distintos medios artísticos. En esta primera acepción, la poesía experimental española se distinguiría por la hibridación y la redefinición de los géneros artísticos y literarios y por una atención a la materialidad del signo lingüístico que sería considerado no solo un vehículo de transmisión de significados, sino también un objeto visual y sonoro cuya disposición gráfica —en la página— o rítmica —en el habla— posee un valor estético estructural (Serrato 36). Mucha menor atención ha recibido aquella acepción del término «integración» que adquiere su sentido pleno en su relación con la tradición de las vanguardias y su rechazo del principio de la autonomía de las artes. Es este sentido del término el que emplearé aquí como criterio para estudiar los distintos proyectos de integración social de la poesía experimental española que no son sino una respuesta al ocaso de la lírica.

El propósito es analizar, a partir de las transformaciones formales y conceptuales que se producen en el poema tras el declive de la lírica,<sup>37</sup> los distintos proyectos político-culturales que, en la España tardofranquista, aspiraron a integrar socialmente la poesía. En este sentido, se trata de un conjunto de manifestaciones que merece la pena interpretar frente a la generación novísima, por cuanto aquella terminó por acaparar los atributos de radicalidad y ruptura y por convertirse en el paradigma de la vanguardia poética tardofranquista. Las similitudes estéticas que la antología de Castellet presenta con la interpretación de las vanguardias propugnada por los críticos americanos —Barr, Greenberg, Buchloch— es más que evidente. Castellet comparte con ellos la defensa de una concepción formalista y autorreferencial de las artes y la voluntad de actualizar y reconstruir el principio de la autonomía. De hecho, la mayor parte de las propuestas poéticas recogidas en la antología se pueden considerar como intentos de renovación del sujeto lírico. Sin embargo, el objeto de esta tesis son manifestaciones poéticas coetáneas a la generación novísima que, recuperando la tradición de las vanguardias de principio de siglo —especialmente el constructivismo, el dadaísmo y el futurismo— aspiraron a realizar la utopía de una integración social de la poesía en la vida práctica.

Teniendo como criterio de clasificación los proyectos-político culturales que aspiraron a lograr la integración social de la poesía, identifico dos. Un proyecto tecnofetichista cuyo propósito es «actualizar» la poesía a una sociedad tecnificada mediante la implementación de métodos y procedimientos objetivos para la creación poética. Empleo el término tecnofetichista por cuanto los poetas incluidos en esta sección tendían a realizar un relato historicista de la evolución poética según el cual todas las manifestaciones poéticas precedentes —que se calificaban como «discursivas» (Millán, *Escrito está* 81) o como garantes de «los poderes ciegos» (Liaño 71)— no eran sino estadios caducos de una historia trascendente cuya culminación era la poesía concreta o cibernética, exenta de cualquier componente expresivista o irracionalista. En dicha historia, fue la implementación de métodos y procedimientos objetivos de creación poética —que extrajeron de la estética teórico-informacional, de la cibernética o de la Gestalt— la que marcó la definitiva liberación de la poesía discursiva. Donde de modo más patente se emplearon estos procedimientos fue en las distintas propuestas de articulación de las letras en el espacio gráfico tras la renuncia definitiva al verso lírico. El material escrito era organizado en la página de acuerdo con los principios de orden y simplicidad con el objetivo de convertir el poema en un objeto autosuficiente que no refiriera a la realidad, sino que creara una realidad nueva.

Dentro de este proyecto de integración tecnofetichista de la poesía incluyo a dos movimientos: la poesía cibernética y la poesía concreta española. En la génesis de ambos movimientos se encuentran disputas con respecto a la noción de modernidad y modernización, así como importantes transformaciones tecnológicas y científicas. El primero de ellos se desarrolló en el seno de una

---

<sup>37</sup> Con declive, ocaso o eclipse de la lírica no quiero defender que la lírica desaparezca o haya de desaparecer a partir de finales del siglo XIX. No se trata de ofrecer aquí un relato teleológico de la evolución de la poesía. Se trata, más bien, de mostrar cómo el declive de su horizonte ideológico, la convierte en una más de las formas que componen el repertorio retórico de la poesía tras el largo periodo desde el Romanticismo en que lírica era sinónimo de poesía.




institución académica nacida de la financiación de la empresa IBM; se trata del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, un centro interdisciplinar que tenía como objetivo la experimentación computacional en un momento en que los ordenadores constituían una excepción radical en la sociedad española. El segundo de ellos nació al albor de una institución internacional como Juventudes Musicales y tuvo en Julio Campal a su figura tutelar quien, a través de sus cursos y conferencias, reintrodujo la tradición de las vanguardias en el campo poético español. Si bien es cierto que entre ambos movimientos se pueden demarcar diferencias, ambos compartían el proyecto de crear poemas autosuficientes que, articulados mediante procedimientos objetivos, crearan una nueva realidad. Se aspiraba a lograr la integración de la poesía mediante su actualización a las leyes de una sociedad progresivamente dominada por las relaciones abstractas y cuantitativas.

El segundo de los proyectos de integración social de la poesía aspiraba a su integración cotidiana. Conscientes de que el valor ideológico del verso había declinado y sabedores de que la poesía no constituía un discurso ajeno a los intercambios lingüísticos cotidianos, los poemas incluidos en esta sección anhelaban a la integración social de la poesía mediante la apropiación de fragmentos de habla ordinarios. Discursos políticos o eslóganes publicitarios eran apropiados para, mediante su descontextualización, revelar significados ocultos o deformar su sentido recto. Asimismo, incluyo también en esta sección todos aquellos poemas que, abandonando el libro, se apropiaron del espacio público para suscitar nuevas formas de lectura del hecho poético.

Los proyectos de integración cotidiana de la poesía pretendían devolver una función social a la poesía mediante la profanación de uno de los principios definitorios de la estética romántica: aquel según el cual el lenguaje poético es un lenguaje que goza de una mayor cercanía con la verdad por cuanto ha recuperado su originaria naturaleza motivada (Schaeffer, «Romanticismo y lenguaje poético» 60). Los poemas incluidos en esta sección arraigan su función social en la reivindicación del carácter prosaico y vulgar del lenguaje poético y cifran su valor en la capacidad del poeta para encontrar nuevos significados en la selva de signos cotidiana. La última parte de esta sección está dedicada a los Encuentros de Pamplona, culminación efímera, transitoria y contradictoria de los proyectos de integración social de la poesía y anticipación del final de la fase utópica de la poesía experimental española.

Se trata, por tanto, de interpretar cómo las transformaciones formales y conceptuales ensayadas en los poemas escogidos encarnaban el proyecto de integrar socialmente la poesía y de recuperar una tradición poética que, obliterada por la generación novísima, condensa las anticipaciones utópicas de una sociedad democrática en la España tardofranquista.

PROYECTOS DE  
INTEGRACIÓN SOCIAL DE  
LA POESÍA EN EL  
EXPERIMENTALISMO  
POÉTICO ESPAÑOL



# LA INTEGRACIÓN TECNOFETICHISTA

## IV. PROYECTOS DE INTEGRACIÓN SOCIAL DE LA POESÍA EN EL EXPERIMENTALISMO POÉTICO ESPAÑOL

### 1. LA INTEGRACIÓN TECNOFETICHISTA

En la antología de poesía experimental española que Felipe Boso publicó en la revista alemana *Akzente* en el año 1972, aparecía un poema de Josep Iglésias del Marquet titulado «Der Poemograph» [fig. 5]. En el poema, una mano, que sostiene una pluma, está detenida en el momento de comenzar la escritura. Sin embargo, las graffías que la mano vaya a inscribir en el papel no parecen proceder de la intencionalidad del escritor sino, más bien, de una compleja máquina que, sostenida sobre la muñeca de la mano, determina los símbolos escogidos. De una escuadra cuelga un péndulo que, en su oscilación, señala una de las letras que un semicírculo proyecta geométricamente en una escala que sigue la ordenación del alfabeto. Las letras que la mano escriba estarán determinadas por el peso del péndulo, es decir, por el procedimiento mecánico que subyace al funcionamiento de la escritura.

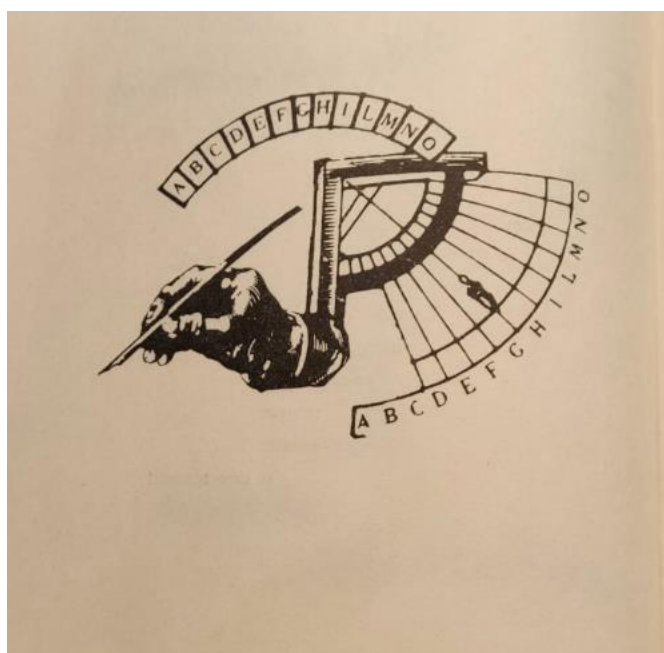


Fig. 5 «Der Poemograph», Josep Iglésias del Marquet en Bender Hans (ed.), *Akzente*, 4, agosto 1972

En sus aspectos formales, este poema de Josep Iglésias del Marquet no se distingue de otros poemas concretos que ensayan la creación de una escritura ideográfica donde el componente léxico y el valor semántico de los términos han sido sacrificados en beneficio de la presentación visual de una idea. No obstante, en tanto símbolo, ilustra a la perfección el proyecto de integración tecnofetichista de la poesía que guió las producciones poéticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid y de los grupúsculos de poesía concreta nacidos de las enseñanzas de Julio Campal en *Problemática-63*. El rasgo distintivo del proyecto de integración tecnofetichista de la poesía desarrollado en

el CCUM y por algunos colectivos de poesía concreta fue la concepción racionalista y científicamente fundamentada del proceso creativo. En ese sentido, la escritura deja de ser concebida como un acto intencional de creación o como un arrebatado de inspiración propiciada por el canto de la musa, sino que se representa, más bien, como la ejecución de un procedimiento mecánico regido por leyes objetivas en el que ha desaparecido la figura del poeta como segundo creador.

A su vez, el poeta pasa a ser concebido como el ejecutante de un plan objetivo o el programador de un algoritmo que origina una obra que es, simplemente, uno de los supuestos previstos en el plan. «Der Poemograph» es una alegoría de una máquina para producir poemas, uno de los proyectos estéticos definitorios de la poesía concreta y la poesía computacional y elemento distintivo de su proyecto de integración tecnofetichista. Que la poesía concreta y la poesía computacional tuvieran como ideal la creación de una máquina para producir poemas constituyó una negación radical del horizonte ideológico que había sostenido los presupuestos sobre la creación poética y artística, al menos, desde el Romanticismo pues la obra genial era aquella cuyas reglas no podían reducirse a concepto,<sup>38</sup> por cuanto su razón se fundaba en la naturaleza del sujeto, que es quien da las normas al arte. En lugar de que sea el sujeto quien da las normas al arte, los proyectos de integración tecnofetichista de la poesía tratarán de sistematizar objetivamente esas normas para que rijan mecánicamente la creación poética.

Pero ¿qué hemos de entender por integración tecnofetichista de la poesía y por qué la poesía ha de plantearse el problema de su integración? Si la tradición de la lírica había encontrado, durante el Romanticismo, su legitimación en la autonomía estética, es decir, en su independencia con respecto a toda práctica o función social, el eclipse del horizonte ideológico que sostenía el principio de la autonomía obliga a buscar nuevas justificaciones para la poesía. El proyecto de integración tecnofetichista de la poesía que analizo en este capítulo está concernido por aquellas poéticas que, asimilando los procedimientos de la ciencia y la técnica, tratan de basar la creación poética en principios objetivos. El poema se actualiza según los últimos avances científicos y se apropia de los modos y formas de los medios de comunicación de masas — así habrá de entenderse el proyecto concreto de una lengua supranacional que podía ser universalmente comprendida mediante una lectura sintética tan eficiente como la opera en los anuncios publicitarios o la señalética—. La creación poética no es sino una variante de la investigación científica y obtiene de la apropiación de sus procedimientos su justificación ideológica; en los textos teóricos de Fernando Millán se presentará como una necesidad histórica la actualización de la poesía a la civilización tecnocientífica y se abjurarán de la totalidad de la tradición poética discursiva por cuanto no explora todas las dimensiones materiales de la escritura. En el contexto de la España del

---

<sup>38</sup> Como es bien conocido, la definición kantiana del objeto artístico como finalidad sin fin resultó determinante durante el Romanticismo y ha sido clave en la constitución de la teoría especulativa del arte (Schaeffer, *El arte de la edad moderna* 82 y ss.). De acuerdo con la noción romántica del genio, cuyas raíces han de rastrearse en la *Crítica del Juicio* kantiana, «la obra genial es entonces una obra en la que la naturaleza del sujeto (el talento) da las reglas al arte. [...] El genio es incapaz de fundar por sí mismo racionalmente sus reglas, pues ellas se fundan en su naturaleza» (Schaeffer, *El arte de la edad moderna* 42).

desarrollismo, la apropiación de procedimientos tecnocientíficos se teñía de un significado político, dado el prestigio simbólico de la tecnología, que era concebida como una fuerza de modernización del país.

La primera sección de este cuarto capítulo está dedicada a los poemas realizados en el CCUM, institución nacida de un acuerdo de la Universidad Central con la empresa IBM —que cedió dos computadoras a la institución para incentivar el desarrollo de la investigación científica, tecnológica y artística—. Dirigida por Florentino Briones y ejerciendo Ernesto García Camarero de subdirector y promotor del seminario de «Generación automática de formas plásticas», el Centro de Cálculo se convirtió en una institución pionera en la experimentación con ordenadores y en la síntesis de la cultura científica y artística. Sin embargo, buena parte de los proyectos de poemas computacionales quedaron en un estadio embrionario o fueron presentados como formas computerizables. Si bien es cierto que la asimilación de formas tecnológicas constituía una innovación radical en la tradición poética española, veremos cómo algunos de los poemas trataron de entroncar con la herencia de la lírica, mediante la elaboración de motivos caros a la poesía romántica. Se trató, por tanto, de una renovación de las formas de creación poética que integraba motivos y temas de la tradición lírica.

En la segunda sección, trato el movimiento de la poesía concreta española, dedicando especial atención a los manifiestos que los distintos grupos y colectivos poéticos publicaron a finales de la década de los sesenta. El componente tecnofetichista de los poemas concretos estuvo intrínsecamente vinculado a la promesa de una lengua supranacional que posibilitara la liberación de una escritura referencial concebida como un dominio opresivo y empobrecedor. Los impulsos para la creación de una lengua supranacional comprometieron la idea tradicional del poema, que devino en un objeto autosuficiente regido por leyes objetivas de constitución. En este sentido, el poema era un medio comunicativo cuyo mensaje, reducido a parámetros cuantitativos, había de ejercer una cierta influencia sobre un conjunto de individuos. Esta reducción del contenido semántico de los poemas conllevó un riesgo de mimetización con las relaciones abstractas de un mundo dominado por las mercancías y un desvanecimiento del poema en la selva de símbolos visuales que componen las ciudades modernas.

En el caso de la poesía concreta, aunque la influencia de la estética de Max Bense y la cibernética también fue notable, esta influencia estuvo tamizada por la recepción que de ella habían hecho los poetas concretos brasileños. Mientras que, en el CCUM, la institución que acogía las producciones poéticas tenía un origen científico y tecnológico y estaba inscrita en el régimen universitario, la poesía concreta española surgió bajo el paraguas de una institución internacional como Juventudes Musicales, de carácter artístico y cultural, dentro de la cual Julio Campal creó el grupo de creación y difusión poética «Problemática 63». En buena medida por ello, los poetas concretos tuvieron un mayor conocimiento de la tradición del constructivismo y de las vanguardias históricas europeas, a lo que se unió la labor informativa de la Revista de Cultura Brasileña donde se publicó un texto fundamental de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate *Situación de la poesía concreta*.

Se podría decir que, en el CCUM, hubo un mayor compromiso con la implementación y asimilación de procedimientos científicos y tecnológicos en las artes, aunque los poetas concretos compartían con aquellos el ideal de integración tecnofetichista de la poesía, independientemente de que no se sirvieran de la asistencia del computador para materializarlo. La distinción es, por tanto, de matiz y algunos de los nombres que aparecerán en esta sección fueron protagonistas tanto de una escena como de la otra, destacando especialmente el caso de Ignacio Gómez de Liaño, coordinador del seminario de Generación Automática de Formas Plásticas en el CCUM y fundador de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, uno de los grupos nacidos de las enseñanzas de Julio Campal.

## A. POESÍA COMPUTACIONAL EN EL CENTRO DE CÁLCULO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID

### a. UNA INTRODUCCIÓN ALEGÓRICA. LA MÁQUINA PARA PRODUCIR ARTE QUE NUNCA FUE

En 1967, la empresa IBM encargó a Julio Campal, Eusebio Sempere y Cristóbal Halffter la realización de una gran escultura que, combinando lo poético, lo visual y lo musical, ocupara la recepción de la sede del Paseo de la Castellana (Sempere, *Antología* 288; José Luis Campal 1998). El proyecto fue entusiastamente recibido por los tres artistas que, inflamados por la promesa de una posible integración de las artes, tal y como proponía Julio Plaza en su «Manifiesto pro-integración» del mismo año, veían en la participación de IBM la posibilidad de lograr no solo la síntesis de las distintas artes sino también la integración funcional del arte en la sociedad, pues la obra se convertiría en un símbolo de la colaboración entre la industria tecnológica y la experimentación artística. La máquina para producir arte consistiría en varios módulos que compondrían una esfera luminosa en cuyo eje, gracias a la colaboración de los ingenieros de IBM, se instalarían unas cámaras de cine encargadas de proyectar los poemas de Julio Campal (Sempere, *Antología* 288).

En la línea de otras máquinas producidas en la década de los sesenta y los setenta, como el *Senster* de Edward Inhatowicz<sup>39</sup>—para cuya producción también contó con la ayuda de una gran empresa industrial como Philips (Inhatowicz 1988) y que también tendría como ubicación la sede principal de la empresa en Eindhoven— el propósito era que la máquina fuera sensible al entorno y a la interacción con los espectadores mediante el uso del «feed-back» y una concepción cibernética de su estructura y movimiento. Según José Luis Campal, la máquina habría de responder a las incitaciones sonoras del entorno, activándose cuando percibiera algún sonido. En el testimonio de Eusebio Sempere, el carácter interactivo de la máquina radicaría en un «teclado cibernético» (*Antología* 288) que, pulsado por los espectadores, desataba la proyección de luz en distintos espejos en sincronía con la música de Cristóbal Halffter. La divergencia en los testimonios sobre la forma y el funcionamiento de

---

<sup>39</sup> Se pueden consultar fotografías de la obra aquí: <http://www.senster.com/ihnatowicz/senster/sensterphotos/index.htm>

la máquina no responden únicamente a la volubilidad de la memoria sino al carácter proyectado, pero nunca realizado, de la obra.

Además de los testimonios y las descripciones de los implicados en su concepción, la otra reliquia que nos permite vislumbrar lo que pudo ser la obra es una maqueta [fig. 6] que apareció en el catálogo de la primera exposición que el Seminario de Generación automática de Formas Plásticas, cuyo coordinador fue Ignacio Gómez de Liaño, organizó en el verano de 1969. La exposición recibió el nombre de «Formas computables» y en ella se reunía un conjunto de obras también proyectadas, por cuanto el criterio que había regido la selección era que todas las obras pudieran ser hipotéticamente realizadas con la asistencia de un ordenador y un código de computación. En ese sentido, así como la obra conjunta de Sempere, Campal y Halffter estaba conjugada en condicional, pues no era más que la prometedora maqueta de una obra posible, las obras de Manolo Quejido, Elena Asins o Manuel Barbadillo que la acompañaban no eran más que los «tokens» de unos tipos ideales totalmente computados.<sup>40</sup>

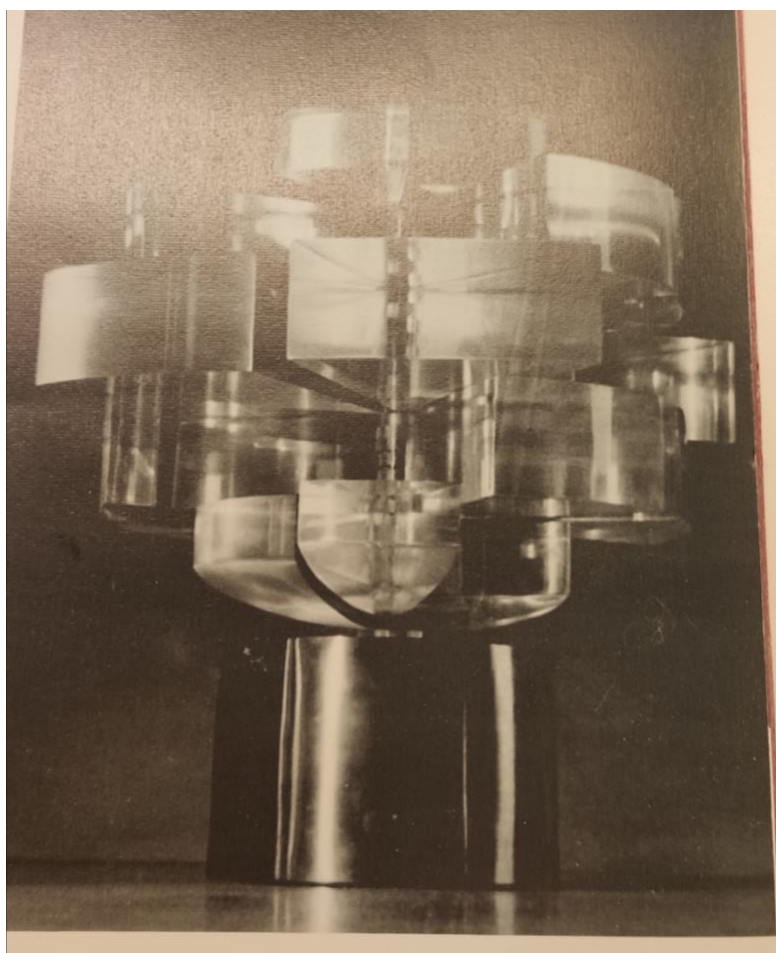


Fig. 6 Maqueta de «Máquina para producir arte» en *Formas computables*, 1969

---

<sup>40</sup> Para la distinción entre tipos y tokens se puede consultar el texto de Margolis, Joseph. «The ontological peculiarity of Works of art.» *Aesthetics and the Philosophy of art. The Analytic Tradition*. Blackwell publishing, 2004, pps. 73-78.



Que la obra que figura en el catálogo de dicha exposición se tratara de una mera maqueta lo sabemos porque la proyección era que la pieza definitiva tuviera una altura de, al menos, tres metros mientras que la maqueta, de plexiglás, apenas llega a los 25 cms. (Castaños Alés 175). En todo caso, las descripciones de la obra proyectada, así como la maqueta que figura en el catálogo mencionado, son buenas encarnaciones de las esperanzas que esta generación de artistas y, especialmente todos aquellos reunidos en torno al Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, tenían depositadas en la tecnología como un medio de modernización de la práctica creadora. En el Boletín que el Centro de Cálculo editaba con periodicidad variable para hacer públicas las investigaciones que se estaban realizando en los Seminarios, encontramos unas palabras de Eusebio Sempere que resultan especialmente propicias para conocer la importancia que otorgaba a la máquina y, consecuentemente, a la ciencia:

Conscientes del pequeño papel que puede cumplir el artista, este trata de inventar un nuevo alfabeto sirviéndose de la máquina para crear una nueva simbología científica, ya que la Ciencia se ha convertido en la luminosa (?) meta. (Sempere «Notas» 58)

Como ha señalado pertinentemente Castaños Alés la máquina para producir arte presenta varias similitudes con *El requisito lumínico* (1922-1930) de Laszlo Moholy-Nagy (175) y, más ampliamente, con la fascinación constructivista por la máquina como una forma de trascender el arte. Una fotografía del *Almanaque Dadá* (1920) nos muestra a Heartfield y a Grosz sosteniendo un cartel que dice: «El arte está muerto. Viva el nuevo arte de las máquinas de Tatlin» (Marchán Fiz, «Las dos caras de Jano» 33). Si bien es cierto que, en el plano de la historia del arte, la máquina de producir arte de Campal, Sempere y Halffter entronca con la tradición del constructivismo, y más contemporáneamente, con el arte cinético, no se puede negar que esta fascinación se vio especialmente acicateada por los avances de la cibernética y la fundamentación estética que, de esta corriente, realizó Max Bense y, posteriormente, uno de sus discípulos, Frieder Nake.

Este optimismo cibernético, que aspiraría a convertir a la máquina en una estructura interactiva cuyo ideal regulativo sería la inteligencia artificial, es el que subyacía en la máquina para producir arte de Sempere, Campal y Halffter. Se trataría de una máquina que, integrando las distintas artes, integraba las distintas modalidades sensoriales humanas en una especie de artefacto multimodal que reaccionaría con el entorno. Sin embargo, las altas expectativas depositadas en la obra nunca llegaron a realizarse, quedándose el proyecto en un estadio preparatorio y propedéutico que, al modo de una profecía, anticiparía algunas de las propuestas artísticas que, desde los presupuestos de la estética cibernética o informacional, se realizarían en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Así como la máquina para producir arte nunca llegó a realizarse plenamente, muchos de los proyectos que se proyectaron en el CCUM tuvieron un carácter preliminar y preparatorio que anunciaba la posible computación de unas formas nunca computerizadas, ya fuera por las dificultades en el manejo del lenguaje de programación Fortran IV, ya se debiera a las limitaciones técnicas de la época o al descreimiento, por parte de algunos de los miembros del CCUM, con respecto a las posibilidades emancipadoras de la técnica.

En todo caso, la máquina para producir arte constituye una buena alegoría de las propuestas artísticas tecnofetichistas que se plantearon en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Si bien es cierto que en el campo de las artes visuales sí se llegaron a realizar algunas obras con ayuda del ordenador, especialmente las de José Luis Alexanco y Manuel Barbadillo, en el campo de la poesía, las obras quedaron como meros proyectos de obras descritos en las páginas del Boletín o como obras que, a pesar de asimilar los principios y presupuestos de la estética teórico-informacional, nunca llegaron a sustituir la figura del poeta como artesano del lenguaje por el ordenador como ejecutante de un programa preestablecido. En ese sentido, la máquina para producir arte, de 1967, condesaba los ideales utópicos de una integración tecnofetichista de las artes que definieron las propuestas del CCUM, pero también anticipaba el carácter meramente proyectado de unas obras nunca realizadas. Esta sección de la tesis está, por tanto, dedicada a unas manifestaciones poéticas que nunca fueron pero que, sin embargo, pudieron haber sido.

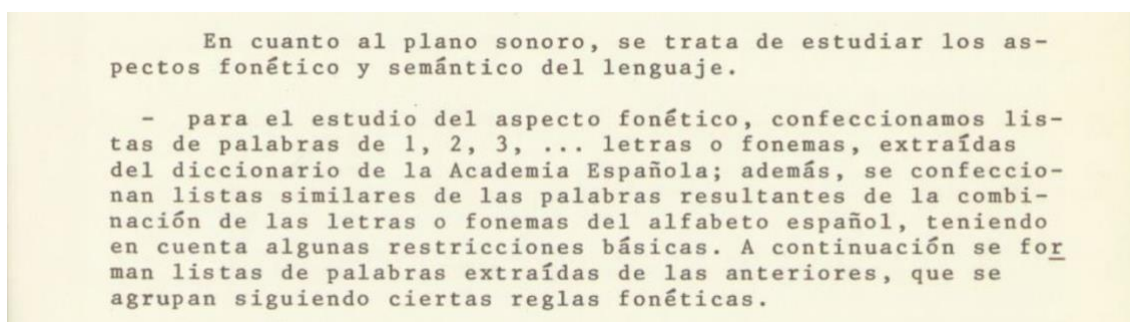
#### b. FORMAS COMPUTABLES NUNCA COMPUTADAS. LA TRANSFORMACIÓN DE LA FUNCIÓN DEL POETA EN LOS POEMAS COMPUTACIONALES

La máquina para producir arte anticipó muchas de las propuestas, problemas y caminos sin salida de las obras realizadas en el Centro de Cálculo, creado un año después del encargo que la empresa IBM hizo a Sempere, Campal y Halffter. El modo de trabajo que rigió la actividad del CCUM consistía en seminarios interdisciplinares, generalmente coordinados por una figura reconocida, en los que se trabaja colaborativamente y en los que participaban, previa invitación, renombrados conocedores internacionales de la cibernética, la computación y la semiótica —Abraham Moles o Herbert W. Franke participaron en algunos de estos seminarios—. Aquel que dio lugar al mayor número de obras poéticas fue el coordinado por Ignacio Gómez de Liaño, que recibió el nombre de «Seminario Generación Automática de Formas Plásticas».

Que el corpus de poemas sea excepcionalmente reducido probablemente sea debido a las dificultades técnicas de muchos de los miembros para manejar con diligencia el lenguaje Fortrán IV. Asimismo, buena parte de los poemas que se realizaron participaban de los presupuestos de la estética teórico-informacional sin recurrir a la asistencia del computador, asemejándose a determinados poemas del concretismo. En ese sentido, las diferencias entre algunas manifestaciones de la poesía concreta y las que se produjeran en la órbita del CCUM son mínimas, aunque bien es cierto que ninguna de estas últimas fetichizó icónicamente la visualidad como ocurría en algunos poemas de Felipe Boso o Alfonso López Gradolí que trato en la siguiente sección de esta tesis.

La noticia que tenemos de poemas computacionales nos llega al modo de informes recogidos en el Boletín del CCUM, informes sobre una obra cuya existencia no sabemos si llegó a materializarse o de la que, al menos yo, no he encontrado su rastro. El primero de ellos corresponde a Enrique Uribe, componente del grupo N.O que, en la fase inicial del Seminario de Generación de Formas Plásticas, participó de sus reuniones y trabajos. En el número 16 del Boletín del CCUM, una de las secciones está dedicada a consignar los informes

de los trabajos que llevaron a cabo los participantes en el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas. Junto a la reflexión de Eusebio Sempere sobre la máquina, que citaba más arriba en esta sección, se encuentra un texto de Enrique Uribe en el que da cuenta del proyecto realizado en colaboración con Francisco Zabala y Miguel Lorenzo sobre los aspectos sonoro y visual del lenguaje. No resulta sorprendente que la atención de la investigación se dirija hacia dos componentes lingüísticos que se pueden abstraer con relativa sencillez del plano semántico.



En cuanto al plano sonoro, se trata de estudiar los aspectos fonético y semántico del lenguaje.

- para el estudio del aspecto fonético, confeccionamos listas de palabras de 1, 2, 3, ... letras o fonemas, extraídas del diccionario de la Academia Española; además, se confeccionan listas similares de las palabras resultantes de la combinación de las letras o fonemas del alfabeto español, teniendo en cuenta algunas restricciones básicas. A continuación se forman listas de palabras extraídas de las anteriores, que se agrupan siguiendo ciertas reglas fonéticas.

Fig. 7 Enrique Uribe en el *Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*, 16, 1971, pp. 59

El criterio de la selección y la agrupación de términos para el estudio del plano sonoro se basaba en aspectos puramente formales como el número de sílabas que componían las palabras. De la confección de estas listas y su agrupamiento en función de criterios fonéticos, podían surgir «obras con efectos artísticamente interesantes» (Uribe, «Notas» 59). Señala Enrique Uribe que la confección de las listas servirá para la experimentación en el laboratorio del grupo Alea donde «se realizarán grabaciones de conjuntos de palabras y se elaborará al máximo con los magnetófonos y otros aparatos electroacústicos» (Uribe, «Notas» 59). Además del interés artístico que puedan revestir las hipotéticas creaciones electroacústicas con el grupo Alea, Uribe menciona el interés del fonetista Antonio Quilis y las potenciales investigaciones que, en el campo de la lingüística, se pueden realizar con la ineludible asistencia de la computadora en la confección de los listados.

En cuanto al plano visual, el procedimiento es muy similar al que Ignacio Gómez de Liaño empleó para su *Gramática generativa de los patios platerescos* (en VV.AA. *Del cálculo numérico...* 171). Uribe, Zabala y Lorenzo se proponían, empleando una tipología determinada, determinar los módulos fundamentales a partir de los cuales se pudieran generar todas las letras del alfabeto para, con el uso del plotter, formar palabras y letras cuyo aspecto visual sugiriera su significado, al modo del ideograma. Dice Enrique Uribe en su informe:

En cuanto a la ayuda de la computadora, se trata de similar ayuda a la que se ha prestado a otros artistas plásticos (Barbadillo, ...) y en la que la computadora y plotter generan series de obras alrededor de una idea, para elegir luego algunas obras que nos parezcan más interesantes visualmente. Sin la computadora, esto sería inacabable y carísimo. («Notas» 61)

La idea parecía ser, por tanto, la de generar una serie de múltiples mediante el recurso a la computadora, transmutándose la figura del poeta en la de un programador que, tras haber delegado la responsabilidad técnica en la máquina, se encarga de seleccionar o comisariar una obra producida por un computador. Si bien es cierto que no se trata más que de una obra proyectada cuya realización definitiva nunca llegó a tener lugar, de las instrucciones que Enrique Uribe consigna en este informe del *Boletín* se extraen conclusiones interesantes sobre las transformaciones de la figura del poeta y del texto poético. En lugar de ser el responsable de crear un lenguaje que, sirviéndose de la lengua natural, la trascienda para devolver el nombre exacto de las cosas, el poeta únicamente se encarga de producir un lenguaje instructivo, legando a la máquina la tarea de combinar los elementos por él establecidos. En este sentido, la obra proyectada por Uribe, Zabala y Lorenzo anticipa algunas de las transformaciones que la literatura electrónica operará sobre la figura del autor.

En un texto ya clásico, Espen J. Aarseth (1997) distinguía varias posibilidades en la colaboración humano-máquina que transformaban la categoría romántica de autoría como propiedad privativa y excluyente de un texto producido por el escritor, siendo la marca de su exclusividad el estilo que vincula la lengua con la persona. Dado que en la literatura electrónica —aunque también en estos proto-poemas computacionales— el poeta no es el responsable único y directo de la elaboración, sino de la asignación de unas instrucciones a la máquina, se abren distintas posibilidades:

(1) preprocessing, in which the machine is programmed, configured, and loaded by the human; (2) coprocessing, in which the machine and the human produce text in tandem; and (3) postprocessing, in which the human selects some of the machine's effusions and excludes others. (Aarseth 135)

En la obra descrita por Enrique Uribe, los modos de colaboración entre el humano y la máquina parecen ser el primero y el tercero, por cuanto se ofrecen al plotter unas instrucciones alrededor de una idea para que sea después el humano quien seleccione los resultados que considere más atractivos. Una obra como esta limita la funcionalidad de la máquina a una actividad puramente mecánica y funcional, liberando al poeta de la labor artesanal. En ese sentido, aunque supuso una transformación radical de aquella figura romántica del poeta según la cual sus creaciones eran una muestra de virtuosismo técnico irreductible a conceptualización, no deja de tratarse de un uso algo limitado de la máquina, que contrasta con el proyectado por Sempere, Halffter y Campal donde la máquina coprocesa la información recibida no solo por sus programadores sino también por las personas que interactúan con ella.

De entre aquellas obras que se sirvieron de la asistencia del ordenador, la descrita por Enrique Uribe es la única que utiliza el lenguaje humano como su elemento constitutivo. Manolo Quejido recurre a la asistencia de la computadora para realizar las que él mismo considera sus aportaciones a la poesía concreta (Quejido 3). Sin embargo, se trata de obras donde ha desaparecido cualquier vestigio de elementos lingüísticos naturales [fig. 8], lo que pone en tensión nuestra concepción intuitiva del poema como un conjunto de versos alineados de izquierda a derecha que exteriorizan una confesión o una indagación introspectiva en la subjetividad del yo lírico. Sin entrar a discutir el problema de

demarcación que implica considerar una obra como poética en ausencia de elementos lingüísticos,<sup>41</sup> nos interesa la reconfiguración de la figura del autor que emerge de la colaboración con la máquina.



Fig. 8 *Siluetas. Secuencias. Delirium (1969-1972), Manolo Quejido*

Decide Manolo Quejido realizar una obra cuya codificación matemática libere al creador de la función artesanal, que es legada a la máquina. La máquina tendrá así que realizar las mínimas variaciones que generan una ilusión de movimiento a partir de las figuras mínimas de un hombre y una mujer:

Durante esos años había hecho determinadas incursiones en lo que yo consideraba mis aportaciones a la poesía concreta y que acabaron definiéndose en dos siluetas de un hombre y una mujer, negro sobre blanco el hombre, con un bocadillo y una exclamación dentro (designación del punto) y blanco sobre negro el cuerpo de la mujer, con el bocadillo vacío, los cortaba en cuatro y compuse una geometría que iban reduciéndose hasta quedar una imagen del hombre tirando la lanza, con la lanza en doble simetría. [...] Había trabajado ya en el CCUM para lograr tener una codificación matemática de la obra, que me eximiera de su realización física. (Quejido 3)

Como apuntaba Juan Manuel Bonet en el catálogo para la exposición individual que el centro de arte M-11 organizó en 1975, «son obras en las cuales existen problemas eminentemente sintácticos, de articulaciones y progresos» (6). Más allá de los aspectos estéticos de la obra —como puede ser la articulación de un orden estructural mediante la repetición de un repertorio cerrado de elementos o infrasignos— que la vinculan con el arte óptico, aquí nos interesa cómo la asistencia de la máquina trasmuta la función del poeta que pasa a ser el creador de un código posteriormente ejecutado por la computadora. Como ocurría en el caso del proyecto de Enrique Uribe, la máquina es únicamente explotada por sus posibilidades reproductivas, es decir, como una fábrica de múltiples que liberan al creador del trabajo mecánico. En la tipología propuesta por Espen J. Aarseth, la colaboración humano-máquina vuelve a quedar definida por los rasgos 1 y 3: el humano dota a la máquina de unas instrucciones a partir de las cuales la máquina ofrece reproducciones múltiples que el humano selecciona.

<sup>41</sup> Una posible respuesta a este problema de demarcación puede proporcionarlo una disciplina de reciente creación denominada Critical Code Studies. De acuerdo con Mark Marino, hemos de interpretar el código al modo en que interpretamos cualquier otro texto: como un sistema de signos con su propia retórica. Sin embargo, no se trata de que el código esté dotado de valor estético por las obras que puede llegar a generar; se trata de considerar el código como dotado de significado, más allá de sus funciones ejecutivas (Marino 6). En *Siluetas* de Manolo Quejido, el único texto que podemos encontrar es el del código informático que rige su ejecución. Es precisamente en ese código donde radica su carácter poético.

Aunque tanto en la obra de Enrique Uribe, Francisco Zabala y Miguel Lorenzo como en la de Manolo Quejido, la utilización de las potencialidades de la máquina es menos ambiciosa que en el proyecto de Sempere, Halffter y Campal, en todos estas obras se ha producido un cambio en la función del poeta que queda liberado del trabajo virtuoso con una lengua para convertirse, más bien, en un técnico, en el programador de un código que, suministrado a la computadora, ofrece múltiples manifestaciones de una idea previa. De aquella función sagrada que el genio poético gozaba en el Romanticismo, pasamos a una figuración del poeta como un técnico cuya labor es más conceptual que artesana. Este cambio no resulta baladí por cuanto, como señalaba a través de la lectura alegórica de «El albatros» de Baudelaire, el horizonte ideológico que otorgaba a la poesía lírica y al poeta una función transcendente se ha eclipsado. Su conversión en un técnico o un programador responde a la inquietud que los poetas del CCUM tenían por devolver al poeta y a la poesía una función social que, para ellos, radicaba en la modernización técnico-científica de los procedimientos creativos —en algunos casos asistidos por la máquina— y en una reformulación del poema como un objeto autosuficiente que, en lugar de referir a la realidad, crea una nueva realidad mediante un lenguaje ejecutivo.

Pudiera parecer, si atendemos únicamente a estas dos piezas, que las creaciones poéticas del CCUM dieron la espalda a la tradición del lirismo, abjurando tanto del horizonte ideológico como de las figuras, motivos y mitos que habían configurado, desde el Romanticismo, el canon poético. Bien es cierto que el CCUM constituyó un foco de irradiación de la estética teórico-informacional y algunos de los participantes de los seminarios pusieron en práctica sus principios y postulados transformando los determinantes del medio poético: el verso lírico, la lectura analítica de izquierda a derecha, la concepción pragmática del poema como una confesión o una indagación introspectiva en la subjetividad del yo lírico y la técnica de construcción poética. Los poemas se creaban en función de un conjunto de principios y procedimientos previamente establecidos de los cuales el texto era una manifestación posible.

Sin embargo, no se trató de una ruptura radical con la tradición poética previa, sino de una renovación moderada. Junto a estos poemas que ensayaron, todavía de forma algo primitiva, la colaboración con el ordenador, se produjeron otros que, sin servirse de la máquina, aplicaban los principios de la estética teórico-informacional para reelaborar aquel motivo que ha ejercido, al menos desde Platón, como figura del poeta. En algunas obras del CCUM el motivo del poeta como pájaro se integraba en la estética teórica-informacional, aunque la sociedad ya no reconociera su función sagrada y oracular. Veamos cómo.

### C. LA APROPIACIÓN CONSTRUCTIVISTA DEL MOTIVO DEL POETA COMO PÁJARO

La tendencia constructivista y racionalista en que se inscriben las producciones del CCUM parece nacer por oposición al paradigma lírico romántico, pero también, en cierto modo, de espaldas a la tradición de la poesía occidental. En los poemas con asistencia del ordenador que vimos previamente, la figura del poeta había transmutado su función tradicional para asemejarse más a la de un técnico o un programador. Sin embargo, tanto Herminio Molero como Elena Asins, participantes en el Seminario de Generación de Formas Plásticas y

Automáticas realizaron dos obras que, tomando como motivo la figura del poeta como pájaro, se insertan de lleno en la genealogía de la tradición lírica.

En dicha tradición el pájaro ha sido símbolo del poeta, no solo por su canto sino también por su visión panorámica del mundo, aquella que el poema de Baudelaire «El albatros» da por muerto pues el ser alado ha caído de los cielos a la cubierta de un barco donde el instrumento de su canto —el pico— es vilipendiado por los marinos.<sup>42</sup> En la interpretación que ofrecí de este poema, parece que Baudelaire está relatando el eclipse de aquella concepción sagrada de la poesía para la cual el símbolo del pájaro era un elemento mítico fundamental. De las altas regiones del cielo el pájaro ha caído a la cubierta de un barco donde los marinos lo someten a maltrato y escarnio.

Escogen Molero [fig. 9] y Asins [fig.10] un símbolo que, desde el *lón* platónico, ha servido para referir al poeta, aunque lo presentan en un contexto radicalmente distinto al de la *Oda a un ruiseñor* de Keats o a *El albatros* de Baudelaire. Ya no se trata de una oda o de un soneto cuya musicalidad habría de referir, miméticamente, al canto del pájaro, sino, más bien, de poemas donde el material verbal se ha reducido drásticamente para mostrar únicamente el sustantivo que refiere al animal, en un intento por integrar aquel motivo en el marco de una concepción constructivista de la poesía.



Fig. 9 «Pájaro» (1967), Herminio Molero,

La reducción del material lingüístico a un único sustantivo transfiere la sugestión de la sonoridad a la visualidad, de modo que, mientras los poemas de Keats y Baudelaire referían elípticamente al pájaro por la sonoridad de su ritmo,

---

<sup>42</sup> He ofrecido una interpretación de este poema en el capítulo segundo de esta tesis.

el poema de Herminio Molero lo hace mediante una delicada y elegante referencia icónica en la disposición gráfica del término sobre el espacio de la página, que parece asemejar el pico de un pájaro. Frente a otros poemas icónicos que analizaré en la siguiente sección de este tercer capítulo, este de Herminio Molero logra representar con sutil delicadeza la silueta de una parte del pájaro, sin que la agilización de su lectura permita comprender de forma inmediata el significado. De la palabra «pájaro», cuya lectura se inicia en la esquina inferior derecha, se recorta su cuerpo central que es pegado, en la esquina superior derecha, transmutando la ordenación de las palabras. El término aparece así seccionado y es la geometría producida por el recorte la que, al mismo tiempo, dificulta la lectura letra a letra y la asiste mediante la sugestión icónica. Si en los poemas de Keats y Wordsworth el pájaro era símbolo o figura del poeta por la musicalidad y el ritmo de un canto con el que encantaba el mundo, esta figura es asumida por Molero para reducir la sonoridad del poema a un único término. Haciendo suyo aquel símbolo de la tradición lírica, asigna Molero al poeta otras habilidades distintas que las del canto: las de la sistematización geométrica de las palabras en la página.

Este es el motivo que escoge también Elena Asins en un poema publicado en 1970 en el número 41 de la prestigiosa revista *Rot*. Frente al minimalismo radical del poema de Herminio Molero, este de Elena Asins se decanta por la repetición del término, que se acumula en el margen derecho de la página y cuyo final parece estar marcado por un principio establecido a priori. Si en la primera línea, el término «pájaro» se repetía seis veces, las dos líneas sucesivas estarán ocupadas por el mismo término con una repetición menos, lo que genera una forma escalar invertida a la que es más difícil encontrarle una motivación icónica.<sup>43</sup> Siguiendo la interpretación que realicé en el segundo capítulo de la tesis, «El albatros» de Baudelaire podía ser leído como una alegoría del crepúsculo de la función social del poeta y como la clausura del horizonte ideológico romántico que le asignaba a la poesía una función trascendente y sagrada (Schaeffer, *El arte de la edad moderna* 123). La caída del albatros del reino de los cielos a la cubierta del navío, donde un grupo de marineros inutilizan el instrumento de su canto, su pico, es la simbolización poética del carácter excéntrico, extranjero y marginal del poeta en la sociedad moderna.

---

<sup>43</sup> Quizá sí se pueda considerar como sinécdoque de un ala la forma escalar que compone la gradación decreciente del término pájaro.



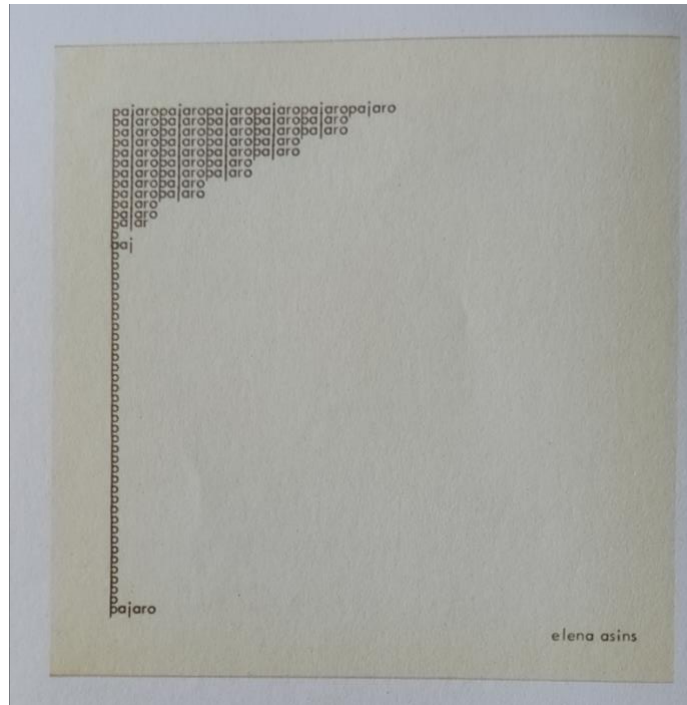


Fig. 10 «El canto de los pájaros», Elena Asins, en Millán, Fernando (ed.). *Escrito está. Poesía experimental en España 1963-1984*, pp. 124.

Se podría decir que este poema de Asins constituye una consumación de la quemadura en el pico en el poema de Baudelaire. En ese sentido, en el poema de Asins ya no se representa alegóricamente la extemporaneidad del poeta en la sociedad moderna, sino que el propio poema es la materialización lingüística de la imposibilidad de decir el mundo. En el poema de Elena Asins el pájaro ya no puede cantar sino solo repetir reiteradamente su propio nombre hasta que esta misma repetición le resulta imposible, cayendo en una especie de tartamudeo («pajar / paj») y finalmente en la articulación de una consonante sorda, silenciosa. Inscrito en este linaje de poemas, el poema de Elena Asins constituye una constatación lírica del anacronismo de esta figura del poeta a la que, sin embargo, sigue refiriéndose y con respecto a la cual se define una nueva forma de concebir el poema.

#### d. EL CANTO DE UN ORFEO CONSTRUCTIVISTA

En un libro de poemas cuya primera edición fue presentada a Felipe Boso para que apareciera en *Prax* —la otra antología de poesía experimental española cuya popularidad se vio oscurecida por la publicada por Fernando Millán y Jesús García Sánchez (1975)— vuelve a aparecer el motivo del poeta como pájaro, esta vez vinculado a aquella figura mítica que ha sido considerada como símbolo de la poesía: Orfeo. En esa primera versión, el libro contaba con diez poemas que, posteriormente, en una versión definitiva se convirtieron en doce. En este libro, la figura del poeta como pájaro se imbrica con el personaje mítico de Orfeo.<sup>44</sup> Como es bien sabido, Orfeo es aquel personaje de la mitología griega

<sup>44</sup> Para una revisión de la vinculación entre la figura del pájaro, el mito de Ícaro y la juventud poética tardofranquista se puede consultar el libro de Labrador, Germán. *Culpables por la literatura*. Madrid, Akal, 2017, especialmente las páginas 358 y siguientes.

que se destacó por el dominio de la técnica poética. Si en el poema previo, el pájaro era un trasunto del poeta por la belleza melódica de su canto, ese interés por la palabra cantada no desaparece en este libro pues la poesía en la antigua Grecia estaba intrínsecamente vinculada al acompañamiento musical y a la danza. Quien si no Orfeo representa el paradigma de esta vinculación entre poesía y musicalidad: en las narraciones míticas Orfeo se destacó por enseñar a tocar la lira a los jóvenes héroes e incluso es considerado el inventor o el perfeccionador de la lira,<sup>45</sup> el hexámetro o el alfabeto (Molina Moreno 48).

Más allá de que Orfeo sea la figura mitológica del poeta cantor que acompaña el ritmo de sus recitaciones con la melodía de su lira, resulta de interés también, para comprender con precisión las expectativas y pretensiones sacralizantes depositadas en el ejercicio poético y en el poeta, el componente mágico o taumatúrgico de su canto. En el mito, Orfeo parece ser capaz de domesticar o encantar, a través del poder demiúrgico de su canto, a la naturaleza. Este poder «encantatorio» de la poesía ha sido la base de una metafísica poética que, según Hugo F. Bauza, se extiende en la poesía de Virgilio, los romances medievales y en la tradición de la lírica (194). Según esta metafísica, el poeta no solo interpela y da vida a la naturaleza, sino que domestica y entenece a aquellas fuerzas más indomeñables del reino natural e, incluso, a los monstruos que pueblan el Averno.<sup>46</sup>

En el Romanticismo, esta concepción del poeta como encantador adquirirá una contextura especial, siendo Novalis quien más explícitamente la ha expuesto. Fundándose en la nostalgia irremediable de una realidad integrada y orgánica, Novalis comprende que «la afasia del mundo es un achaque de su edad, una mera consecuencia del alejamiento de su origen» (Blumenberg 239). La tarea del poeta será, por tanto, la de encantar a la naturaleza y, mediante este encantamiento, dejar que hable y exponga su mística gramatical. La figura de Orfeo ejerce aquí su influencia pues es mediante el canto que la naturaleza se revela, se encanta, se romantiza.

Recurre Elena Asins a la figura de Orfeo, como trasunto clásico del poeta, para ofrecer una reinterpretación constructivista de aquella figura depositaria de una concepción sagrada de la poesía.<sup>47</sup> Considerando las producciones artísticas que se realizaron en el CCUM, caracterizadas por un radical constructivismo racionalista que aspiraba a ofrecer determinaciones objetivas para la creación artística y el juicio estético, podría pensarse que los poemas allí

---

<sup>45</sup> Esta idea se refuerza por el hecho de que su cabeza, tras su muerte, fue a parar a «la cuna de la lírica, Lesbos, para que acabe por surgir de allí una generación de poetas que volverían a arrostrar la aventura de la creación artística». (Bernabé 32)

<sup>46</sup> Como ha señalado Hugo F. Bauzá la poesía es aquel domino estético que sirve como interfaz entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos pues, contra el poder de su canto, nada pueden las vicisitudes del tiempo (148).

<sup>47</sup> La aparición de la figura de Orfeo en los poemas «Órfica» de de Antonio Colinas o «Ineptitud de Orfeo y alabanza de Alceste» Guillermo Carnero no resulta sorprendente. Antonio Colinas ha construido toda su poética en torno a la rehabilitación de la función transcendental y sagrada del poeta como visionario y Carnero ha articulado todos sus poemas como una reflexión sobre la labor del poeta. Una interpretación de la figura de Orfeo en la obra de estos poetas contemporáneos de Elena Asins puede consultarse en Fernández López, Jorge y Ricardo Mora Frutos. «Las dos caras de Orfeo en la poesía española reciente: Antonio Colinas y Guillermo Carnero». *Anuario de Estudios filológicos*, vol. XXVII, pp. 101-109.

realizados implicaban una discontinuidad con la tradición poética. Sin embargo, más allá de una ruptura radical con dicha tradición, tanto Elena Asins como Herminio Molero ensayas formas de integración de los motivos líricos más tradicionales en los paradigmas propios de la estética teórico-informacional. ¿Cómo elabora Elena Asins esta figura? ¿Cómo es el canto de un Orfeo constructivista?

Más allá de la referencia al canto en el título, Elena Asins decide cerrar el texto con una referencia sobre su ejecución pues, en la última página de la edición que publica Ediciones La Bahía leemos, «sinfonía poemática para tres voces y coro». No se trata únicamente de que Elena Asins remita a la figura de Orfeo como poeta cantor, virtuoso de la lira, sino que el mismo poema está concebido para ser recitado como una sinfonía para tres voces y coro. Sin embargo, ¿qué ocurre si tratamos de ejecutar la partitura, ¿qué ocurre si ensayamos una recitación del poema? *Cantos de Orfeo* está compuesto por apenas 22 páginas de breves fragmentos de texto en tipografía *courier*. Junto con los sintagmas propiamente discursivos, encontramos, a lo largo del texto, acumulaciones de letras que no llegan a articularse léxicamente, pero que, por su modo de disposición en la página, parecen constituir el canto, como si los sintagmas discursivos refirieran al objeto cuyo sonido se ofrece a través de las vocales y las consonantes acumuladas.

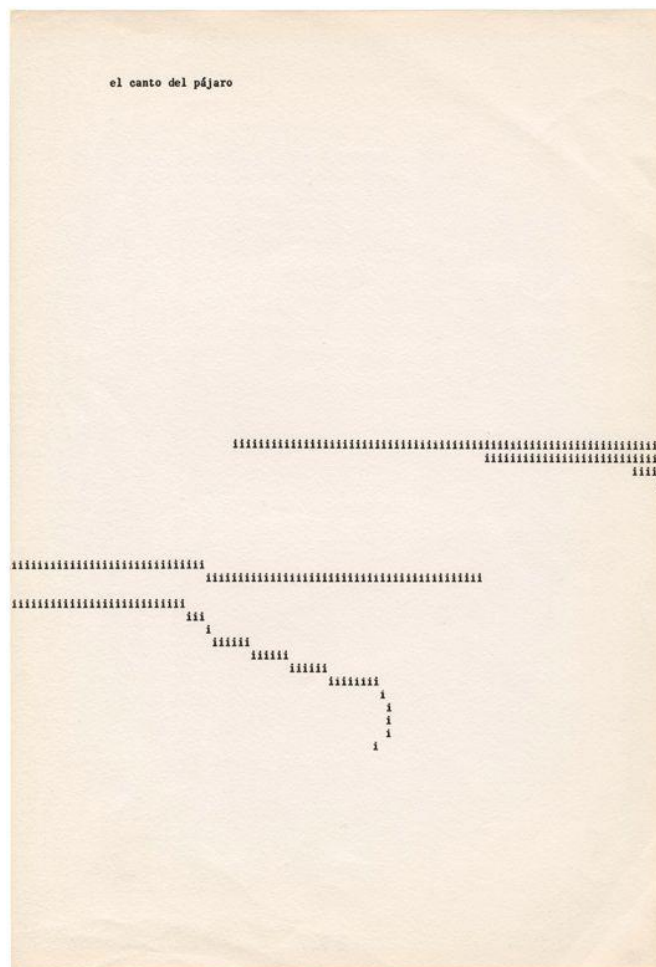


Fig. 11 «El canto del pájaro», Elena Asins, en Asins, Elena, *Cantos de Orfeo*, 2013, s/n

Esta interpretación del material verbal, según la cual los sintagmas discursivos constituirían la referencia objetual mientras que las acumulaciones de fonemas sin valor semántico sugerirían el sonido del objeto referido, se ve reforzada por una razón de tipo visual en la medida en que los sintagmas discursivos respetan ortodoxamente el espacio de la página, mientras que las acumulaciones de fonemas se proyectan más allá de los límites del marco, como si la naturaleza del sonido fuera inaprehensible o solo parcialmente aprehensible a través de la letras [fig. 11]. Esta estructura contrapuntística, unida al sincopado ritmo que genera la recitación de las acumulaciones de fonemas conectan con el interés de Elena Asins por el ritmo y la progresión en las figuras geométricas. Si bien es cierto que este interés fue más profusamente explorado por Asins a través de sus pinturas geométricas, *Cantos de Orfeo* constituye una valiosa investigación sobre el ritmo y la música a través de la poesía. Dice Elena Asins:

En 1969, tras muchos experimentos y tentativas, comencé a explorar en Alemania la idea de estructuras o de ciertas secuencias de figuras geométricas que contempladas como un todo resultaran estéticamente interesantes. El concepto básico era que estas secuencias tenían dos componentes, a saber, un ritmo y una progresión. Esto puede ser análogo a la Música, o a un texto para leer, en el sentido de que estas secuencias incorporan el tiempo al espacio, y no pueden ser asimiladas instantáneamente por la vista, sino por la lectura. Esto significa un elemento TRAS otro, no de forma simultánea sino PROGRESIVA; también en la Música llegamos a comprender la totalidad gracias a una progresión secuencial de sus elementos. Por ritmo quiero decir ciertos acentos o puntuación ligados a los elementos de esas secuencias. (211)

En este contexto, no resulta ya tan sorprendente que Elena Asins recurra a la figura tradicional del poeta cantor, dado su interés por los valores estéticos del ritmo y la progresión. Sin embargo, ¿dónde ha quedado la metafísica poética que, en torno a la figura de Orfeo, había legitimado una concepción sagrada del decir poético como un decir verdadero? Mientras que Orfeo había encantado con sus versos a la naturaleza y, en su vertiente romántica, la había hecho hablar su mística gramática, en los *Cantos de Orfeo* de Asins la naturaleza ya no habla un lenguaje semántico, sino un lenguaje tipográfico, de una abstracción enconada y con una sonoridad abstrusa.



Fig. 12 *Cantos de Orfeo*, Elena Asins, 2013

Si en el Romanticismo, el poeta descubría a través del poder taumatúrgico de su canto, el fundamento último de la naturaleza, en *Cantos de Orfeo* el sonido de la naturaleza es tipográfico, propiamente humano y difícilmente reproducibile. La naturaleza ya no se presenta al modo de una gramática mística sino, más bien, como la acumulación caótica de un conjunto de poemas que nos retrotraen a nuestros medios materiales de representación del mundo. Si el poeta romántico, en su apóstrofe a la naturaleza, la animaba a revelar sus secretas signaturas, el Orfeo de Asins solo consigue que la naturaleza revele la materialidad de su escritura que suena muda o silenciosamente:

A menudo se relaciona mi trabajo con la música, debido a su vinculación temporal, a su mutua elaboración. Pero, en cualquier caso, esta sería una música silente o “muda”, no como gráfica de música en sentido literal. Podría tratarse de una clase especial de música que surgiera del silencio mismo de los blancos y las pausas, en contraste con las líneas y repeticiones. (212-213)

En lo que respecta a la metafísica poética que se escondía tras la figura del poeta como pájaro, *Cantos de Orfeo constituye* una constatación resignada de la incapacidad del poeta no ya para encantar sino para decir el mundo. Solo puede ofrecer pequeños fragmentos de su música presentados a través de la mediación material de un lenguaje vaciado de semántica. En lo que respecta a la composición poética, Elena Asins ha abandonado la oda o el soneto para transformar radicalmente el espacio de disposición del poema sobre la página, así como las relaciones que se establecen entre la musicalidad y el sentido. El poeta ya no encanta el mundo, sino que manifiesta la materialidad de su medio de expresión y las mediaciones que la escritura opera sobre su canto.

En lo que concierne a su relación con el proyecto de integración tecnofetichista de la poesía, *Cantos de Orfeo* ilustra los esfuerzos de Elena Asins por establecer una continuidad entre la estética teórico-informacional y la tradición de la poesía lírica. En ese sentido, la supresión del contenido semántico que implicaba toda posibilidad de comunicación entre el humano y la máquina era reinterpretada por Asins como la incapacidad del poeta para describir y cantar el mundo. La utopía de un poema autosuficiente que no refiriera al mundo es presentada, en este poema, como una constatación resignada de la caída del poeta que únicamente puede hacer manifiesta la materialidad de su medio de expresión y las mediaciones que la escritura opera sobre su canto. En definitiva, el poemario de Elena Asins revela las ambivalencias del proyecto de integración tecnofetichista que, pese a su firme convicción constructivista y racionalista, no puede dejar de pensar la relación de la poesía y el mundo sino a través de los motivos heredados de la poesía romántica.

## B. POESÍA CONCRETA PARA UNA LENGUA SUPRANACIONAL

### a. INTRODUCCIÓN

Una de las utopías exploradas en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid fue la de transformar radicalmente la figura del poeta, convertido en el programador de un algoritmo que creaba una realidad de la que no era plenamente responsable. Se legaba a la máquina la tarea de ejecutar un programa concebido por el poeta que, de inspirado cantor de versos, pasaba a ser un técnico. En el caso de la poesía concreta, si bien es cierto que no se dieron intentos de asistencia del ordenador en la creación poética, sí que se aprecia una misma pulsión utópica por crear poemas objeto autosuficientes cuya forma estructural contuviera su significado. En ese sentido, así como los intentos de computerización de la poesía en el CCUM aspiraban a crear, a través de un lenguaje ejecutable, otra realidad en su ejecución, la poesía concreta apostó por renegar de la función representativa del lenguaje para emplearlo como un sistema semiótico multimodal a través del cual crear objetos autosuficientes. Ambas propuestas compartían una misma apuesta por abandonar el paradigma lírico romántico, tanto en lo que respecta a la forma del poema, como en lo que concierne a la función del poeta. Ambas renegaban de una concepción inspirada de la creación poética y apostaban por la articulación de procedimientos sostenidos científicamente para la creación poética.

Para conocer estas pretensiones utópicas del concretismo merece la pena retornar a dos textos fundacionales de Max Bense, quizá el principal teórico de esta corriente y cuya recepción en España fue fundamental. En «Concrete Poetry I» y «Concrete Poetry II» Max Bense ofrece una muy fundamentada definición de la poesía concreta, incidiendo, primeramente, en el sentido del adjetivo concreto. Según Max Bense:

As to the term concrete, it is to be understood positively, as in Hegel, as the opposite of the term abstract. The concrete is the non-abstract. Everything that is abstract is based on something from which certain characteristics have been abstracted. Everything concrete, on the other hand, is nothing but itself. To be understood concretely a word must be taken at its word. All art is concrete which uses its material functionally and not

symbolically. To some extent therefore concrete poetry can be considered to be material art. (Bense, «Concrete Poetry II» 4)

De acuerdo con esta definición, la poesía se define como concreta por cuanto pretende hacer un uso del lenguaje que no caiga en la abstracción,<sup>48</sup> es decir, una poesía de cuyo lenguaje no se hayan abstraído ninguna de sus propiedades materiales. El ideal de la poesía concreta radicaba en la creación de una lengua supranacional (Gomringer) cuya función comunicativa no se realice simbólicamente. El lenguaje no había de tener una función representativa o simbólica, no había de estar en el lugar de otra cosa, sino que había de constituir poemas objeto autosuficientes cuya forma estructural contuviera su significado. Por lo tanto, según Bense

Concrete poetry is a style of material poetry if it is understood as a kind of literature which considers its linguistic means (such as sounds, syllables, words, word sequences and the interdependence of words of all kinds) primarily as representation of a linguistic world which is independent of and not representative of an object extrinsic to language or of a world of events. (Bense, «Concrete Poetry II» 4)

El lenguaje había de liberarse de las convenciones arbitrarias que ligaban los signos lingüísticos con los significados para constituirse, autónomamente, como un objeto funcional no representativo. La concreción del lenguaje radicaba en su clausura como un medio de representación del mundo cuyos procedimientos semióticos radicaban en acuerdos convencionales.<sup>49</sup> El lenguaje había de regirse únicamente por sus propiedades esenciales y, así como la pintura modernista se había liberado de los aditamentos de la figuración, el lenguaje había de hacerlo de su función representativa.<sup>50</sup> Como arquitectura teórica, los poetas concretos recurrieron a la estética teórico-informacional y a la cibernética, disciplinas que les proporcionaban las nuevas bases científicas para la creación poética.

## b. EL CONCRETISMO COMO MOVIMIENTO INTERNACIONAL Y SU PROPUESTA UTÓPICA DE TRANSFORMACIÓN DE LA POESÍA

En un artículo del año 2013 publicado en la revista *Concreta*, Esteban Pujals Gesalí distinguía, con alegre adjetivación, dos tendencias del concretismo

---

<sup>48</sup> Bense está aquí apoyándose en el manifiesto por el arte concreto que Theo Van Doesburg publicó en 1930 y en cuyos comentarios señalaba «we speak of concrete and not abstract painting because nothing is more concrete, more real than a line, a color, a surface.» (Joost Baljeu 181)

<sup>49</sup> Se trataba, en este sentido, de una concepción del lenguaje que atentaba contra los principios establecidos por Saussure y que definieron la escuela de la lingüística estructural.

<sup>50</sup> Sin embargo, como ha señalado con clarividencia Jean-Marie Schaeffer: «El esencialismo de las vanguardias pictóricas desemboca, en cambio, en un purismo autoteleológico, que intentó reducir el arte a lo que se piensa que son sus componentes fundamentales internos. Tal búsqueda no puede hallar otro fin que el desvanecimiento del objeto artístico mismo: los componentes de un objeto intencional como un cuadro, por ejemplo, no pueden ser fundamentales [...] más que con relación a la función (sea representacional, decorativa u otra) que deben desempeñar. Desde el momento en que se hace abstracción de toda función [...] uno se embarca en un movimiento sin fin, ya que un objeto intencional no tiene propiedades esenciales». («La teoría especulativa del arte» 44).

internacional: una tendencia suiza y una corriente sucia. La primera sería aquella que, con origen en Centroeuropa, presentaba un estilo limpio —cuya inspiración era el diseño gráfico suizo— y que estaba plenamente comprometida con una noción no referencial del texto. Trasponiendo al plano de la escritura los presupuestos estéticos materialistas del concretismo de Van Doesburg, la poesía concreta

neutralizaba el código lingüístico y abría un espacio visual de la lectura que escapaba a la mediación de la norma; con ello el poeta efectuaba una devolución de la poesía a un ámbito abierto de comunicación espontánea, un espacio perdido para la Humanidad desde el desarrollo de la doble articulación del lenguaje. (Pujals Gesalí, «Lo suizo y lo sucio» 45-46)

En la corriente sucia incluía Pujals Gesalí todos aquellos poemas nacidos en la órbita del accionismo vienés y del situacionismo francés que, en lugar de tratar de convertir el poema en un objeto autónomo por su forma estructural, apostaban por la apropiación de formas y giros léxicos presentes en los discursos cotidianos para presentar el medio verbal como un palimpsesto de múltiples jergas. Uno de sus procedimientos de creación principales fue la guerrilla semiológica como forma de resignificación de mensajes masivos.

Si bien es cierto que en España se tuvo noticia del carácter internacional del movimiento y de sus principales focos de irradiación —en Suecia (Fahlström), en Suiza (Eugen Gomringer), en Austria (Ernst Jandl), en Escocia (Ian Hamilton Finlay), y de forma más determinante en Sao Paulo con el grupo Noigandres— tal y como pone de manifiesto el artículo tempranísimo (1963) de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate *Situación de la poesía concreta* y la antología de Fernando Millán y Jesús García Sánchez *La escritura en libertad* publicada por la editorial Alianza en 1975, fueron, sin embargo, las formas suizas las que más se cultivaron<sup>51</sup> y de las que los colectivos españoles de poesía concreta heredaron aquella utopía que aspiraba a integrar la poesía en la sociedad mediante su conversión en un objeto técnico y autosuficiente que emulara otras formas de comunicación sintética como los anuncios y la señalética.

En el caso de la poesía concreta funcionalista de origen suizo, el intento de liberarse del significado como asociación arbitraria entre un signo y un referente, ha de entenderse en el contexto de la Europa de posguerra. Como reacción al nazismo,<sup>52</sup> la propuesta de una lengua supranacional pretendía ser

---

<sup>51</sup> Bien es cierto que hubo muestras en España de la corriente sucia y de sus procedimientos de apropiación y resignificación, aunque estos no se dieron dentro de los grupos y colectivos de poesía concreta, sino que fueron cultivados por poetas que quedaron en los arrabales de la antología novísima, como pudieron ser Justo Alejo y Aníbal Núñez.

<sup>52</sup> Así como la poesía concreta de origen suizo-alemán se definía por la necesidad de abandonar el lenguaje de la Shoá y suplirlo con una lengua supranacional, racional e inmediatamente inteligible, tal y como ha señalado Hannah Feldmann el propósito de la metagrafías letristas de lograr una correspondencia entre la experiencia y la representación ha de entenderse, necesariamente, como una respuesta al desafío que, para el lenguaje poético, supuso la Shoá (120). En el intento por desvincularse de los automatismos culturales que comportan las lenguas y de desligarse de cualquier herencia ideológica del nazismo depositada en los términos, los letristas ensayaron la articulación de una lengua universal en la que combinaban símbolos e imágenes escritos y dibujados.



un proyecto de reconciliación de la civilización tecnológica con los ideales de racionalidad, democracia y paz, dada la estrecha colaboración que científicos y técnicos habían mantenido con el complejo armamentístico nazi. La Escuela de Ulm que, durante sus primeros años estuvo dirigida por un antiguo miembro de la Bauhaus, Max Bill, organizador de la influyente muestra de *Konkrete Kunst* (Betts 143), nació con el propósito reconstruir la sociedad alemana mediante la transformación del urbanismo, la arquitectura y los objetos cotidianos. En ese sentido, la Escuela de Ulm constituyó un centro interdisciplinar que trató de recuperar el prestigio simbólico de la innovación tecnológica e industrial mediante la integración social del diseño en la vida cotidiana.

Quien de forma más radical propugnó el abandono del valor simbólico o referencial de las lenguas fue Eugen Gomringer, secretario de Max Bill en la escuela de Ulm, y autor del manifiesto *From line to constellation* (1957). Gomringer había identificado un cambio fundamental en varios sistemas de comunicación social, ya fueran lenguas naturales, las lenguas formales u otros sistemas simbólicos. En todos ellos Gomringer identificaba una tendencia hacia la simplificación formal en virtud de la cual el contenido tendía a reducirse a la palabra o a una frase con un bajo grado de articulación sintáctica. De hecho, esta tendencia hacia la simplificación formal no solo implicaba una mayor eficacia en la transmisión de la información, sino también la subsunción de lenguajes en otros más efectivos. Esta tendencia se hace evidente en los avances de la cibernética, pero también, de modo más popularmente notable, en los eslóganes, los titulares de periódico y la cartelería que orla las fachadas de las ciudades. En lugar de concebir que estas formas de comunicación social minimalista atentan contra la poesía, Gomringer entiende que la restricción, la simplificación y la concentración son la esencia misma del lenguaje poético. En este sentido, el cometido del poeta es devolver a la poesía su función orgánica en la sociedad mediante la creación de una poesía concentrada, simple y minimalista que transforme radicalmente el modo de lectura clásico para propiciar procedimientos de lectura sintética, para que el poema sea leído en un golpe de vista. Los procedimientos constructivos se fundarán en métodos científicos para lograr esta nueva forma de integración social de la poesía:

Because the basis of good linguistic communication consists of analogous thought structure—or to use behaviorist terminology: analogous pattern structure—as well as of analogous material (sign) structure by way of the open visible presentation of a structure and often psychologically motivated reduction to relatively few signs (or signals). (Gomringer, «Concrete Poetry» 2)

El poema se convertía así en un objeto funcional que había de ser tan fácilmente comprendido y asimilado como las señales de tráfico o indicaciones en un aeropuerto y que dejaba de estar vinculado a la tradición literaria para unir su propósito con desarrollos paralelos en la arquitectura o el diseño industrial, disciplinas que definían sus propósitos de acuerdo con principios objetivos y positivos. Veremos cómo esta tendencia tecnofetichista será la que terminará por hacerse hegemónica en territorio español, especialmente a partir de 1970, tras alguna incursión de Amado Ramón Millán con *Nnnno* (1969) y de Fernando Millán con *Este protervo zas* (1969) en una vertiente más cercana al verbivocovisualismo. Sin embargo, también veremos como la renuncia al lenguaje referencial y los alegatos por abandonar la escritura, aunque heredados

del concretismo más funcionalista y geométrico, adquieren en España una coloración característica y distintiva.

### C. LA POESÍA CONCRETA ESPAÑOLA A TRAVÉS DE SUS MANIFIESTOS

En el caso español, donde de forma más explícita se expone la particular modulación de la renuncia al carácter referencial del lenguaje es en los manifiestos que los distintos colectivos publicaron durante la fase utópica del movimiento. Poca ha sido la atención crítica dedicada al análisis del conjunto de manifiestos concretos a pesar de que constituyan imprescindibles documentos para el análisis de la pulsión utópica que animó el movimiento, así como testimonios ineludibles de la particular coloración que en la España tardofranquista adquirió el rechazo de la escritura.

Asimismo, los manifiestos constituyen un testimonio fundamental para calibrar la pulsión utópica del concretismo. Si la utopía comporta una ruptura radical con el momento presente y la inauguración de un espacio y un tiempo donde rige un orden nuevo, como ha señalado Mary Ann Caws, el manifiesto es el medio literario para marcar esta cesura:

The manifest proclamation itself marks a moment, whose trace it leaves as a post-event commemoration. Often the event is exactly its own announcement and nothing more, in this Modernist/Postmodernist genre. What it announces is itself. At its height, it is the deictic genre par excellence: LOOK! it says. NOW! HERE! (XX)

Los manifiestos concretos publicados en la España tardofranquista comparten un humor antiinstitucional propio de los acontecimientos de mayo del 68. La mayor parte de los manifiestos de la poesía concreta española dirigen su rechazo contra la escritura, epítome de los atributos institucionales: estabilidad, normatividad y preservación. La escritura y su contraparte, la legibilidad, son concebidos como un espacio de represión del que es preciso liberarse para acceder a nuevas formas de comunicación, sintéticas y visuales, fetichizadamente emancipatorias, que aseguren el acceso presemiótico a una realidad más plena (Pujals, «Lo suizo y lo sucio» 46). Este impulso utópico por un lenguaje poético presemiótico mediante el cual establecer un contacto inmediato con una realidad más plena conecta la poesía concreta con varios de los principios definitorios de la *doxa* romántica, a saber, que la poesía es un lenguaje autónomo con respecto a las lenguas naturales que, sin embargo, revela su esencia y habilita una relación privilegiada con la verdad (Schaeffer «Romanticismo y lenguaje poético» 58). Así lo ha entendido Esteban Pujals Gesalí, para quien la poesía concreta no es sino «una de las expresiones más tardías del Romanticismo» («Lo suizo y lo sucio» 49). Si bien es cierto que este juicio resulta pertinente con respecto a la fetichización de la visualidad como un lenguaje más pleno no se compadece, sin embargo, con aquellos componentes estéticos de la tradición constructivista que la poesía concreta pone en juego, como podrían ser la concepción del creador como un productor y la implementación de métodos experimentales de creación poética.

Asimismo, se ha tomado en consideración el hecho de que, mientras que, en el caso de la poesía concreta de origen suizo-alemán, así como en el caso del letrismo, el rechazo de la escritura alfabética entroncaba con la necesidad de

exorcizar la experiencia reciente del nazismo y, en ese sentido, encontrar nuevas formas de expresión liberadas de su influencia cultural,<sup>53</sup> en el caso español, la concepción de la escritura alfabética como un orden necesariamente opresivo no responde a esta motivación política como a las ansias de una juventud por descubrir nuevas formas de expresión literaria en un ambiente cultural asfixiado por la moral franquista y aislado de las corrientes europeas. Si bien es cierto que, aunque podamos interpretar el visceral rechazo a la escritura como una reacción airada y transgresora ante el anquilosado aislamiento del campo cultural español durante el franquismo, la articulación misma de poesía concreta española como un movimiento con conexiones e influencias internacionales es testimonio de las grietas en las estrategias de control del régimen y una consecuencia de la progresiva integración de España en el comercio europeo.

En todo caso, no deja de resultar significativo cómo la justificación del rechazo de la escritura y la lengua como sistema simbólico se realizaba, en Centroeuropa, por referencia directa al nazismo: el abandono de las lenguas nacionales estaba motivado por el deseo de romper con cualquier herencia ideológica que del nazismo pudiera quedar en el lenguaje. En el caso español, el rechazo de la escritura alfabética y de la legibilidad se llevó a un plano de rebeldía general que hacía de esas tecnologías de transmisión y conservación de la información el epítome del tradicionalismo. Resulta especialmente significativo pues la escritura era implícitamente vinculada con la moral franquista, aunque en ninguno de los manifiestos se establezca una conexión política tan explícitamente directa.

Quizá el manifiesto donde de forma más radical se postule el rechazo de la escritura sea el escrito por Ignacio Gómez de Liaño «Abandonar la escritura» en 1968 y publicado en la revista francesa *Ou* en febrero de 1969 (*Escrito está* 71).<sup>54</sup> Ignacio Gómez de Liaño, aparte de coordinador del Seminario de Generación de Formas Plásticas y Automáticas, fue uno de los fundadores de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, que en 1966 nacía con la voluntad de emanciparse de Problemática 63, un grupo poético cuya labor de

---

<sup>53</sup> Para una interpretación brillante del poema *Silencio* de Eugen Gomringer que pone en conexión el minimalismo visualista del poema con la experiencia del nazismo puede consultarse el texto de Steve McCaffery «Politics, context and its constellation. A case study of Eugen Gomringer's *Silencio*». *European Journal of English Studies*, 17, 1, 2013, pp. 10-22.

<sup>54</sup> La versión que recoge Fernando Millán en el catálogo de la exposición *Escrito está. Escritura experimental en España* no hace justicia a la disposición tipográfica que el manifiesto tenía en la revista *Ou* y que se puede consultar en la página 347 de los diarios personales de Ignacio Gómez de Liaño recogidos en *En la red del tiempo 1972-1977. Diario personal*.

difusión y producción,<sup>55</sup> a través de seminarios y mediante la revista *Aulas*,<sup>56</sup> ha sido largamente elogiada y que, antes de la escisión, propició la primera exposición de poesía concreta en España, en la Galería Grises de Bilbao (1965) (Lanz, «La poesía experimental en España» 54). La CPPA, uno de los dos retoños nacidos de la ruptura de la unidad de Problemática-63 estaba constituido en su origen por el propio Liaño, Herminio Molero, Antonio Quejido y Francisco Salazar.

«Abandonar la escritura» es, en muchos sentidos, un manifiesto cuyos presupuestos estéticos nacen de la experiencia de Liaño en la Cooperativa. En la versión publicada en la revista francesa *Ou*, el título del manifiesto, en mayúsculas, quedaba dividido, correspondiéndole al verbo «abandonner» la cabecera de la página y al término «l'écriture» la parte baja de la página, algo coherente con la crítica pretendidamente desmitificadora de esta técnica humana que el manifiesto realiza [fig. 13]. En el margen izquierdo, también en letras mayúsculas, separadas entre sí, las dos letras que dan título a la revista. Asimismo, en esta versión decide Liaño subrayar determinados términos, aquellos precisamente más cargados connotativamente como lo sagrado, lo inmutable, formalismo o moral.

Los primeros tres epígrafes del manifiesto están muy centrados en realizar una crítica del humanismo, muy coherente no solo con el humor antiinstitucional de mayo del 68 sino también con los postulados de algunos filósofos posestructuralistas franceses cuyo rasgo común y distintivo fue, según Alain Renault y Luc Ferry en un texto clásico, un acendrado antihumanismo. Dice así Gómez de Liaño en el tercer epígrafe de su manifiesto: «las (pretendidas) soluciones humanísticas en todas las circunstancias falsifican —engañan— la cultura, fijándola, vegetalizándola» (Liaño 348).<sup>57</sup> Si el humanismo es la ideología en que se refugia «lo sagrado y lo inmutable», la escritura constituye aquella técnica a través de la cual se realiza la labor de fijación y afianzamiento del Poder y de la cultura muerta.<sup>58</sup> Se impone, por tanto, «abandonar la escritura. ¡Sí! Se

---

<sup>55</sup> El propio Julio Campal concebía su labor en términos apostólicos. En una de las reseñas de una conferencia de Julio Campal sobre «problemas urgentes del arte actual», recogida en el catálogo editado por Fernando Millán *Escrito está. Poesía experimental en España* leemos: «es curioso que el arte se esté transformando en algo parecido a un apostolado. Hay que predicar el arte.» (en Millán, *Escrito está* 64).

<sup>56</sup> La revista que servirá para difundir la noticia de la vanguardia internacional recibirá el escolar título de *Aulas: educación y cultura*. Comprometida su financiación a la dependencia del Servicio de Educación y cultura de la Delegación Nacional de Organizaciones, es uno más de los casos que muestran la connivencia o ceguera del Régimen ante la significación política del experimentalismo poético español. Para un estudio más detenido de la revista se puede consultar el artículo de Iñaki Estella, «Problemática 63 y la revista *Aulas: educación y cultura*. Estrategias del experimentalismo tras el silencio», en Albarrán, Juan y Benítez, Rosa. *Ensayo/error. Arte y escrituras experimentales en España 1960-1980. Hispanic Issues Online*. 12, 2018, pp. 74-97.

<sup>57</sup> En una hoja volante del Grupo N. O también encontramos la crítica de la poesía humanizadora. Dice: «usted quiere con toda razón contribuir a que la poesía española salga de su impotencia creadora, publicadora, comunicadora, humanizadora, experimentadora, reveladora, HÁGALO SIN TEMOR, apoya a la poesía N. O» (Grupo N.O, *Escrito está* 196)

<sup>58</sup> Max F. Jensen se decanta por ofrecer una interpretación de los términos absolutos de Liaño según la cual el Orden y lo sagrado referirían al régimen franquista mientras que la crítica del humanismo estaría escondiendo la rehumanización de la poesía propuesta por sectores de la izquierda (295). Creo que esta interpretación referencial no es del todo apropiada, no solo porque la crítica de Liaño y la CPAA hacia el régimen franquista era indirecta pero no pretendía ser

hace necesario abandonar la escritura, tal como existe, esta escritura que nos vemos obligados a soportar, que es la utilidad de la Burocracia» (Liaño 348). Les corresponde a los poetas «inventar los medios con que crear el mundo el mundo, porque el mundo se hace, no se conoce» (Liaño 348). Esta defensa de la función necesariamente creativa y no representativa de la poesía, que la conecta con la tradición del constructivismo, estaba presente ya en la «Declaración de Principios» de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana donde señalaban «Estéticamente nos declaramos constructivos, desde el momento en que trabajamos en mejorar las relaciones y las condiciones para que esto ocurra, por medio de lo específicamente artístico.» (en Carrilo, Estella y Merás 56)

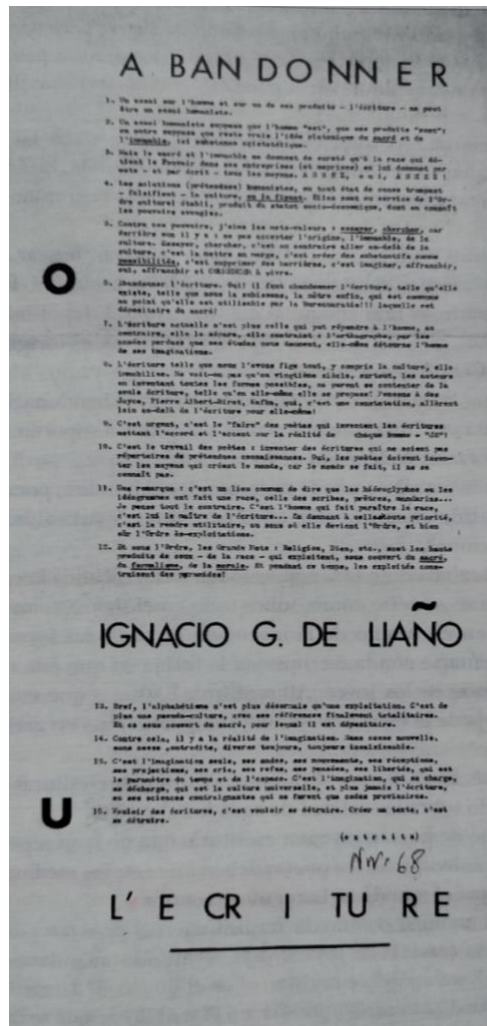


Fig. 13 «Abandonar la escritura», Ignacio Gómez de Liaño, en *En la red del tiempo 1972-1977. Diario personal*. Ignacio Gómez de Liaño, pp. 347.

Las expectativas utópicas que le asigna Liaño a la poesía cuya función no es representar el mundo o imaginar un nuevo mundo sino hacer, construir un mundo nuevo se hacen más explícitas si cabe en esta «Declaración de

crítica. Radicaba, más bien, en un comportamiento y una práctica artística que, sin oponerse directamente al Régimen, frustraba sus expectativas de sentido y orden. Tampoco considero que la crítica del humanismo haya de ser referida privativamente al campo poético español sino, como señalo arriba, a un cierto aire de época.

Principios» escrita colectivamente un año antes de la redacción de su manifiesto. En aquella declaración, la CPAA se proponía «el diseño estético de la sociedad» (en Carrilo, Estella y Merás 55), en una formulación retórica que recordaba los propósitos políticos que la Escuela de Ulm<sup>59</sup> al tiempo que proponía la superación de las formas místicas propias de la cultura humanística mediante la persecución de una «comunicación objetiva» (en Carrilo, Estella y Merás 55). En definitiva, tanto en el manifiesto de Liaño como la declaración colectiva de principios, la escritura es el culmen de la moral humanista conservadora: «el alfabetismo no es más que una explotación» (Liaño 349). Si bien es cierto que, tanto Liaño como la CPAA tantean dos posibles salidas de la opresiva alfabetización: una, racionalista y objetivista cuyo pulso utópico era de carácter tecnofetichista, vertiente que Liaño desarrolló más ampliamente en su relación con el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, y otra, irracionalista y azarosa,<sup>60</sup> más afín al dadaísmo y al situacionismo, que fue la que exploró con la CPAA y con los poemas públicos que realizó junto a Alain Arias-Misson. Estas dos vertientes son las que parecen latir en la aspiración a una comunicación objetiva. Como ha señalado Simón Marchán Fiz:

La subjetividad artística parece haber devorado en ambos [dadaísmo y constructivismo] casos toda la realidad, no respetando las supuestas objetividades que ataban al arte hasta su misma antesala, pero ello es a cambio de conquistar para la obra artística, ya sea a través del caos del fragmento o del orden de la línea y el color en el espacio, una objetividad inédita («Las dos caras de Jano» 28)

Si el relato historiográfico<sup>61</sup> de la poesía concreta española ha narrado el nacimiento de los dos grupos principales de creación poética como el producto de la escisión de una unidad cuyo núcleo cohesionador era Julio Campal, el segundo de los grupos, el grupo N. O, nació con el envío de una carta, una especie de manifiesto fundacional, en la que sus firmantes se arrogaban la defensa del legado de Julio Campal y en la que se hacían cargo de perpetuar la labor de difusión y enseñanza de la vanguardia internacional que el poeta

---

<sup>59</sup> Liaño era conocedor de la Bauhaus y, según Lola Hinojosa, los documentos que se conservan en el archivo de Ignacio Gómez sobre el “Seminario de formación lírica de vanguardia” presentado por él en la Universidad Complutense de Madrid estaban trufados de «postulados de la Bauhaus de Walter Gropius y la Escuela de Ulm de Max Bill» (Hinojosa 16)

<sup>60</sup> Esta segunda vía encontrará en el «Manifiesto Anti-pro» su texto programático.

<sup>61</sup> La historia de la poesía concreta ha sido narrada tan profusa como épicamente por varios de sus protagonistas. Entre los documentos escritos por los protagonistas que se pueden consultar figuran «Utopía, transgresión, neovanguardia y radicalismo. La poesía experimental en el Estado español» un artículo de Fernando Millán recogido en el catálogo de la exposición *Escrito está. Poesía experimental en España* (2009), la exhaustiva entrevista que Chema de Francisco le hace a Fernando Millán en *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI* (1998), el texto de Javier Maderuelo para la exposición que comisarió en el Círculo de Bellas Artes *Escritura experimental en España. 1963-1983*, el texto de Alfonso López Gradolí *La escritura mirada. Una aproximación a la poesía experimental española* (2008), especialmente las páginas 113-133. Entre las fuentes de orden académico se puede consultar el artículo de Juan José Lanz «La poesía experimental en España: historia y reflexión teórica» (1992), el catálogo de la exposición comisariada por Antonio Orihuela *Escrituras en libertad* (2010), el texto de Juan Carlos Fernández Serrato *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del experimentalismo español (1975-1980)*, especialmente las páginas 21-36 y el libro de Felipe Muriel *La poesía visual en España. Siglos X-XX*, especialmente a partir de la página 169, tras haber surcado el oscuro mar de la poesía visual.

uruguayo desarrolló a lo largo de su vida. Además del compromiso con la continuación del legado de Julio Campal, los poetas firmantes se proponían «trabajar en el terreno creativo en un plano auténticamente experimental hasta que tales experiencias puedan ser utilizadas socialmente, sin lo cual no consideramos que la obra artística puede cumplir su propósito» (Grupo N.O, en *escrito está* 78). En este texto fundacional ya se anunciaba implícitamente la asimilación de procedimientos científicos con el término experimentación, en torno al que orbitará la reflexión teórica posterior de Fernando Millán, y la preocupación por otorgar a la poesía una nueva función social. Asimismo, en este texto fundacional se anticipa ya la justificación científicista que el grupo N.O hará del abandono de la escritura. Con Fernando Millán como principal promotor teórico del grupo, el rechazo de la escritura se presentará como una necesidad ineludible en el desarrollo de la poesía, que habrá de actualizarse a los imperativos de una sociedad de masas y a los descubrimientos de la semiótica y la estética teórico informacional.

En el prólogo a su libro *Textos y antitextos* Fernando Millán, titulado «Una progresión negativa: nueve razones entre otras» apunta hacia la objetividad como uno de los presupuestos primeros de la producción poética. Mientras que en «Abandonar la escritura» el rechazo de la escritura y la legibilidad se teñían de un valor moral, en el caso de «Una progresión negativa», la escritura es rechazada como el vestigio anacrónico de una forma pasada de hacer poesía que no ha asumido los cambios tecnológicos y sociales que han transmutado su función social.

En una visión teleológica de la historia de la poesía, Fernando Millán hace de la poesía N.O la consumación de su desarrollo evolutivo. Es la poesía N. O la única que se ha hecho cargo de los avances de la semiótica y la estética teórico-informacional que obligan a abandonar la escritura. Mientras que en el caso de texto de Liaño el abandono de la escritura tenía un propósito implícitamente político o moral, en el caso de este manifiesto es más bien la consecuencia necesaria del devenir tecnológico de nuestras sociedades, que obliga a una actualización de la poesía. La quinta de las razones dice:

5. Nuestro tiempo está demostrando cómo es posible hacer literatura con medios «no literarios», como es posible, hacer poesía con medios «no poéticos», cualquier medio programable, en principio, es un signo sobre el cual puede descansar un significado poético. (Millán, «Una progresión negativa» s.n.)

En los manifiestos y textos programáticos del grupo N.O se observa un convencimiento más vehemente en la necesidad de dotar a la poesía de procedimientos objetivos de creación que permitan superar la concepción expresivista del arte. El rechazo de la escritura y la legibilidad no es sino una consecuencia de la promesa de un nuevo lenguaje, de una «escritura no pobre», en palabras de Millán, que explore todas las dimensiones materiales de la lengua para hacer del poema un objeto autosuficiente.

En «La poesía experimental y su método», un texto algo posterior, publicado en la revista *El Urogallo* en 1973, Fernando Millán vuelve a recurrir a la retórica científica en el imperativo de que la poesía se rija por «leyes» mediante las cuales superar el entendimiento metafísico del arte o, en nuestros

términos, su concepción expresivista. El relato que Fernando Millán articula parece seguir el desarrollo teleológico del más dogmático positivismo pues las nuevas leyes poéticas no solo ofrecen una base objetiva para la creación, sino que revelan el carácter místico, alienado e irracionalista del arte anterior:

En la búsqueda de una poesía acorde con las nuevas formas de comunicarnos y relacionarnos (y de incomunicarnos, ¿por qué no?) que pueda reestablecer el equilibrio (o la superación) entre arte y ciencia, el método experimental permite una objetividad difícilmente superable. Pensemos que, en el caso de la poesía, la búsqueda de nuevas leyes sobre las que edificar una práctica eficaz y unas formas expresivas autosuficientes, no pueden sustentarse en las técnicas tradicionalmente establecidas, basadas en un entendimiento metafísico del arte y en una cosificación asfixiante del lenguaje. Por el contrario, la poesía experimental hace hincapié en el origen material de la poesía (producto de las posibilidades combinatorias y el uso atípico del lenguaje) y se pone a la búsqueda de leyes que rijan tal utilización (Millán, «La poesía experimental y su método» 88).

Muchos otros son los manifiestos y textos programáticos que se publicaron en la España tardofranquista.<sup>62</sup> Sin embargo, creo que los que he recuperado son los que ilustran más claramente cómo el rechazo de la escritura y del lenguaje como un sistema simbólico adquiere una connotación ideológica característica en la España tardofranquista. A pesar de que todos los grupos concretos españoles heredaron la utopía de una lengua supranacional de la poesía concreta de origen suizo, modularon este propósito en función de la situación política de la España de finales de los 60. Mientras que en «Abandonar la escritura», Ignacio Gómez de Liaño condensa en el rechazo a la escritura el repudio de la juventud española a la moral tradicional, conservadora y mortecina que dominaba la sociedad franquista, Fernando Millán legitima la condena de la escritura desde una visión teleológica de la historia de la poesía en la que la asimilación de los procedimientos científico-técnicos obliga a hacer poesía con medios no poéticos. Pero ¿qué implicaciones tuvieron estas ideas para la forma del poema? ¿Cómo quedó transformado el dominante verso lírico en la obra de los poetas concretos?

#### d. LA POESÍA CONCRETA ESPAÑOLA A TRAVÉS DE SUS POEMAS

Los manifiestos de la poesía concreta permiten calibrar el carácter utópico de sus aspiraciones, así como evaluar la transformación conceptual que se proponían. Sin embargo, sería una recensión parcial atender únicamente a ellos pues, a pesar de que encarnen algunas de sus propuestas de transformación y sean el mejor medio para entender la pulsión utópica del movimiento, es en sus obras donde se producen una serie de transformaciones poéticas que trascienden las innovaciones formales para incidir en aspectos como las

---

<sup>62</sup> Tanto Gómez de Liaño como Fernando Millán publicaron múltiples textos programáticos y teóricos que hacían suya la retórica del manifiesto. Sin embargo, el manifiesto primero del concretismo en España fue el «Manifiesto pro-integración» (1967) de Julio Plaza. Si bien es cierto que Julio Plaza ha sido inscrito en el campo de las artes visuales, su relación con la escena de la poesía concreta madrileña y con sus figuras principales fue habitual. De hecho, Paula López Barreiro considera que Julio Plaza fue el punto de conexión de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate con Julio Campal e Ignacio Gómez de Liaño (Barreiro López 983). Su manifiesto constituye, quizá, la exposición más optimista del tecnofetichismo y el alegato más convencido en favor de la integración de las artes.



prácticas de lectura del poema, los procedimientos técnicos de producción literaria, la concepción del hecho literario, y, en definitiva, la función asignada a la poesía para que logre la integración orgánica en la sociedad. La selección de poemas que haré aquí no está guiada ni por la exhaustividad historiográfica ni tampoco por el virtuosismo de sus logros formales sino, más bien, por la representatividad de determinados poemas concretos como casos de integración tecnofetichista de la poesía. En este sentido, escogeré aquellos poemas que encarnen mejor la idea del texto como una estructura-contenido que, rigiéndose por procedimientos geométricos de composición, utilice la página como un agente composicional propiciando una lectura sintético-ideogramática. Los poemas seleccionados serán aquellos que más paradigmáticamente representen el propósito constructivista de hacer de la poesía un medio para intervenir creativamente en los flujos de información de la sociedad posindustrial.

En «Lo suizo y lo sucio: la poesía concreta en perspectiva» Esteban Pujals postulaba una tipología de la poesía concreta según la cual eran tres las clases de poemas concretos: 1. Aquellos poemas de tipo tautológico semánticamente transparentes; 2. Aquellos definidos por su ilegibilidad, dado que sus unidades léxicas no llegan a articularse semánticamente y 3. Aquellos poemas icónicos que sugieren su significado figurativamente mediante la disposición gráfica en la página de los elementos verbales (Pujals, «Lo suizo y lo sucio» 47). Según esta tipología, los poemas que en mi selección figurarán más recurrentemente serán los de la primera y la segunda clase, quedando los de la tercera clase relegados a una posición más marginal dado que los procedimientos de creación que los rigen no radican tanto en la composición geométrica como en la mera motivación figurativa. Veamos algún poema de tipo icónico que nos sirva como contraejemplo de la variante que aquí quiero analizar. La genealogía de los poemas icónicos nos retrotrae a los caligramas de Apollinaire, siendo quizá uno de los más representativos *Il pleut* (1916) [fig. 14].



# Lluvia



Fig. 15 «Lluvia», Felipe Boso, en Millán, Fernando (ed.). *Escrito está. Poesía experimental en España 1963-1984*, pp. 143.

En otros casos, aunque la composición espacial se rija por la disposición visual de los elementos gráficos en la página, la imagen semántica de los términos léxicos no coincide con la imagen visual que dibujan las letras en la página, sino que la relación que se da entre ambos no es tanto la de una identidad como la de una metáfora. Podemos considerar, en este sentido, el texto «Poema» (en Muriel 127) de Joan Brossa [fig. 16] en el que la unidad léxica asemeja el cañón de revólver de modo que el significado de la palabra no se hace redundante mediante la disposición visual, sino que entre el plano visual y el plano léxico se da una relación metafórica en virtud de la cual el poema es un arma que, quizá, refiere irónicamente al célebre poema de Gabriel Celaya.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Considérense las grandes similitudes que este poema de Brossa presenta con el carente de título, quizá algo más elíptico y sugerente, de Juan de Loxa [fig. 17]. La variante icónica del concretismo dio lugar a un conjunto bastante cerrado de formas figurativas que se repetían constantemente sin que se pudiera discernir una variabilidad poéticamente valiosa en la forma de la presentación aunque tampoco se puede olvidar que las relaciones entre las armas y las letras se remontan mucho más atrás en el tiempo, quizá a aquel verso de la *Égloga III* de Garcilaso —«tomando ora la espada, ora la pluma»— donde el poeta es el soldado y los artificios retóricas el arsenal bélico. Para una buena revisión de las recepciones y reformulaciones del célebre poema de Celaya se puede consultar Bagué Quilez, José Luis y José Ángel Baños Saldaña. «¿Cargada de futuro? Del manifiesto al eslogan.» *Pasavento*, vol. 5, nº 2, 2017, pp. 317-335.

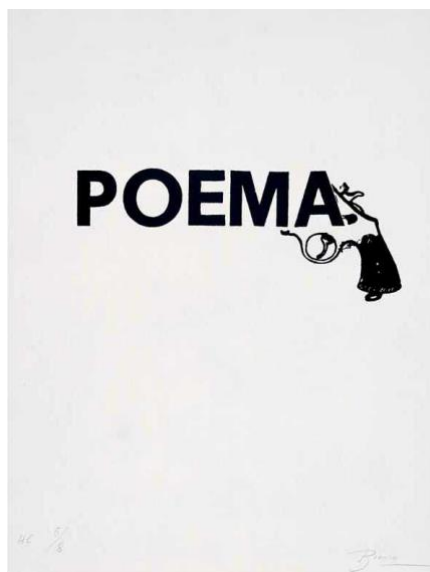


Fig. 16 «Poema», Joan Brossa, en Muriel Durán, Felipe, *La poesía visual en España*, pp. 227

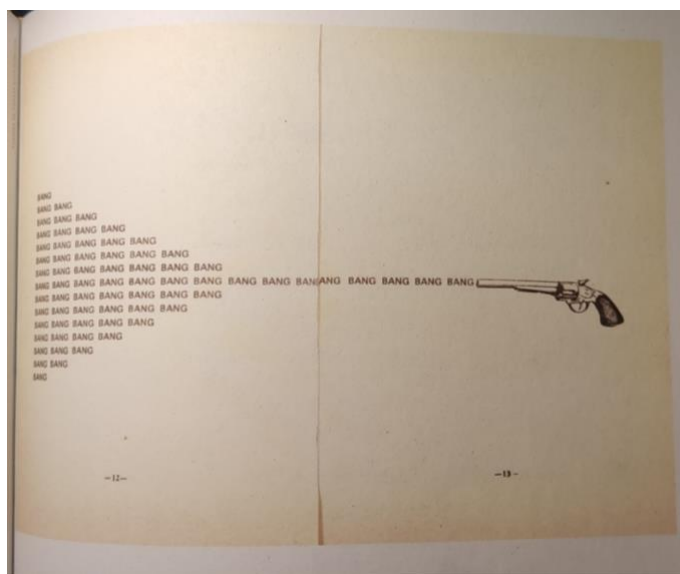


Fig. 17 «Sin título», Juan de Loxa, en Millán, Fernando (ed.). *Escrito está. Poesía experimental en España 1963-1984*, pp. 125.

Sirvan estos dos poemas como contraejemplo de los que, en esta sección, analizaré pues en ellos las posibilidades de composición espacial han quedado semánticamente neutralizadas.<sup>65</sup> Objeto de atención y análisis serán aquellos poemas que, asumiendo la máxima del *Plano piloto para una poesía*

<sup>65</sup> Uno de los vicios críticos más recurrentes en el análisis de la poesía concreta española ha sido el de hacer una interpretación icónica de todas sus obras de modo que, lo que en un primer momento eran características inherentes al objeto de estudio devienen en principios teóricos necesarios para el análisis. Quizá el ejemplo más grueso de este confusión entre estos dos planos sea el libro de Felipe Muriel *La poesía visual en España* donde una obra tan enconadamente abstracta como *El libro de la letra* de José Luis Castillejo es interpretada en términos miméticos de modo que los procedimientos formales que rigen la composición quedan obliterados por la siguiente figura icónica: « las formas aladas de los grafemas parecen simular el laboreo incesante de las abejas o un espacio en ebullición» (Muriel 185)

concreta del grupo Noigandres, hacen de la página un agente-estructural cuyos principios de organización estarán regidos por procedimientos formales de diverso tipo. Si los poemas de Boso y Brossa sirven como contraejemplo, un caso paradigmático de estos poemas más tecnofetichistas es *VELOCIDADE* de Ronaldo Azeredo [fig. 18], que ya he traído a colación en otros momentos de esta tesis. El poema constituye un caso paradigmático por cuanto subvierte la horizontalidad del verso lírico, cuya lectura suponía un desplazamiento de izquierda a derecha, por una ortodoxa organización geométrica en diagonal cuyo principio constructivo es la sustitución progresiva y creciente de la letra «v» por cada una de las que componen la palabra portuguesa «velocidade» de modo que el texto «hace lo que dice» pues la única unidad léxica que lo constituye refiere al ritmo con el que se revela. En este sentido, vemos cómo la máxima concreta del poema como objeto autosuficiente que no refiere a la realidad con los propósitos de los poemas cibernéticos y protocomputacionales del CCUM donde el código hace —ejecuta— precisamente lo que dice.

El poema de Azeredero se convierte en un objeto autocontenido que no refiere ni representa ningún fenómeno ajeno a su misma constitución estructural la cual, a su vez, está regida por un estricto orden geométrico que trata de generar la ilusión del movimiento y que entronca con el ideal del arte óptico según el cual la ilusión del movimiento estroboscópico era el elemento constitutivo de sus relaciones con el espectador (Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto* 169). Este poema apareció publicado por primera vez en el número 4 de la revista *Noigandres*, allá por 1958, junto con otro *ESTEOESTE* que seguía un procedimiento constructivo muy similar:

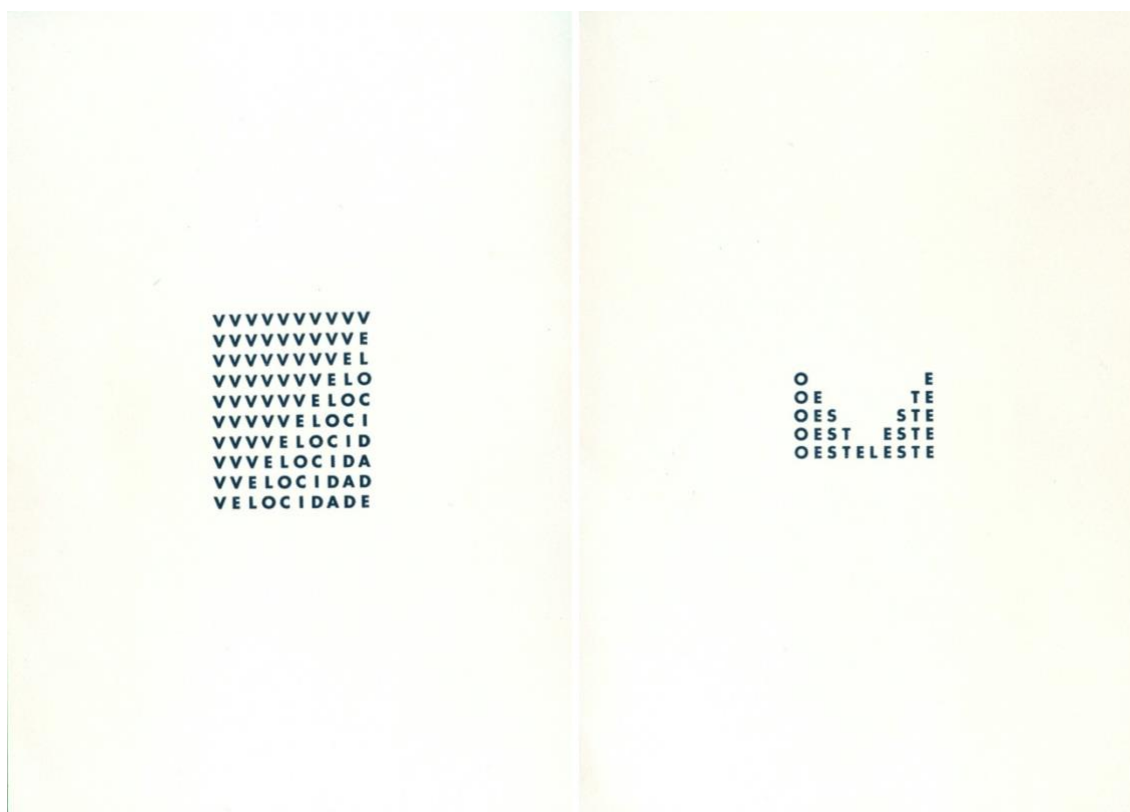


Fig. 18 «Velocidade» y «Esteoste», Ronaldo Azeredo en *Noigandres* 4, 1958

Como ambos poemas muestran, el estricto orden compositivo conlleva una cierta pérdida de amplitud léxica y, consiguientemente, como ya veíamos en las citas de la *Estética* de Max Bense, una sobrerrepresentación de los sustantivos. Si bien es cierto que, por una parte, este minimalismo puede entenderse como un empobrecimiento de las virtudes semióticas de las lenguas humanas, por otra, posibilita que la lectura atienda a otras de sus propiedades materiales, ya no semánticas, sino gráficas, visuales o sonoras. De hecho, algunos de los poemas que aparecerán han sacrificado cualquier elemento léxico identificable al dios de la visualidad y la geometría, de modo que el único modo de reconocerlos como poemas es, bien por su autodesignación como tales, bien por la trayectoria artística en que se inscriben o en la que se inscriben sus creadores. Sin embargo, la necesidad de que tal demarcación exista no es sino una falacia del historiador que pretende que los objetos artísticos encajen suavemente en clasificaciones previamente establecidas pues un mínimo conocimiento de las condiciones de producción de los poemas informa de que las clasificaciones disciplinares estaban ausentes en el imaginario de los poetas concretos y que, incluso, como en el caso de Julio Plaza, eran la diana contra la cual se erigía su estética.

El primero de los poemas concretos de esta raigambre geométrica que quería considerar es *The book of i's*, un libro publicado por José Luis Castillejo en 1969 después de su colaboración con el grupo ZAJ, materializada en dos libros, *La caída del avión en terreno baldío*, escrito en el verano de 1966 a sugerencia de Juan Hidalgo (Santana, «José Luis Castillejo: la escritura que se dibuja a sí misma» 5), y *La política* del año 1968 y cuya poética justifica que demos cuenta de él en otra sección de esta tesis. *The book of i's* es el primer libro que Castillejo escribe después de su participación en ZAJ y es, también, el primero donde pone en juego los presupuestos teóricos modernistas greenbergianos (Cáceres 66) desde los que reinterpretará su producción precedente y en torno a los cuales desarrollará una concepción críptica de la escritura con la que aspiró a marcar su diferencia radical con la poesía concreta y el letrismo pero, también, con el neodadaísmo de ZAJ, en el que identificaba una teatralidad impropia del medio escrito (Castillejo, «Cartones, libros y poética ZAJ» 112). El hecho de que figure en esta sección sobre poesía concreta de raigambre geométrica no deja de ser controvertido y propicia una justificación que medie en la controversia.

El propio Castillejo ha dedicado muchas páginas de reflexión teórica para marcar las diferencias y justificar la particularidad irreductible de su escritura no escrita frente al concretismo, el minimalismo y el arte conceptual. En una conferencia de José Luis Castillejo que Arturo Villar cita en uno de los trabajos más tempranos sobre poesía concreta española podemos leer:

La escritura moderna no es cosa de experimentos, es cosa de experiencia. El experimento simplifica, busca la simpleza, la economía. La escritura solo puede a lo sumo, ser sencilla. Pero no es simple. El experimento busca leyes seguras. En la escritura moderna la experiencia nos enseña que poco o nada es seguro. (en Villar 54)

Como he señalado previamente, la poesía concreta de raigambre geométrica nos interesa por su propuesta de integración tecnofetichista en la sociedad. Esta propuesta se hacía notable en uno de los términos que más han

sido utilizados para referir a estas manifestaciones, el término de experimentación. Consciente de la connotación tecnofetichista que el término conlleva para el proceso de creación poética, como si el poeta operara de acuerdo con las restricciones y comandas de un programa establecido de antemano del que el poema no sería más que uno de los supuestos previstos, Castillejo abjura del término experimentación para hacer una reivindicación de la experiencia como rasgo distintivo de la creación poética. Sin embargo, como ha señalado Juan Carlos Fernández Serrato, el calificativo de «experienciales» era también un adjetivo que el grupo ZAJ asumía como propio y del cual Castillejo también se distanciará. Frente a la importancia que en ZAJ se otorgaba a la teatralidad de la escritura, en su materialización sonora, o a las interrelaciones que la escritura tendía con la plástica en la utilización de distintos colores para las letras, la obra de Castillejo iniciará un camino de purificación formal que la alejará de sus inicios más lúdicos.

No es solo que a Castillejo le inquiete la connotación tecnofetichista que trasluce tras el término «experimentación», sino que también se mostrará bastante crítico con la concepción materialista del hecho poético defendida por la poesía concreta española. Como ha señalado pertinentemente Sandra Santana, «el empeño de Castillejo consiste sobre todo en desmarcarse de una interpretación materialista y positivista del lenguaje» («¿Cómo se lee una “i”?» 174) que termina por sustanciarse en una concepción mística o inefable de la escritura no escrita, aquella que no está condenada a la literalidad o la permanencia, aquella que, como veíamos en los manifiestos concretos, encarna los atributos de la institucionalidad: la permanencia, la normatividad y la literalidad. En su atípico manifiesto, escrito en 1981, ya en la etapa postutópica, decía Castillejo ««Lo escrito escrito está»: literalismo. En realidad, lo escrito no está literalmente escrito» (Castillejo, «La escritura no escrita» 95). Sin embargo, a pesar de que *La escritura no escrita* participe tardíamente del impulso contra la escritura y la legibilidad como un instrumento de opresión que caracterizaba a los poemas concretos, Castillejo insistió repetidamente en hacer una interpretación modernista de su obra. Así, mientras que la poesía concreta «fetichiza el espacio y las letras» (Castillejo, «Cartones, libros y poética ZAJ» 116), la poesía de Castillejo había de interpretarse como una búsqueda de las particularidades propias del medio escrito sin que esta estableciera una relación con otros aditamentos, para Castillejo, accesorios e inesenciales como podría ser el color, la tipografía o la conservación tecnológica de la palabra. No insistiré de nuevo en el carácter metafísico de postular unos principios esenciales de un medio artístico pues, como mencioné arriba, en tanto que los objetos artísticos son objetos intencionales sus propiedades son siempre relacionales.<sup>66</sup>

Atendamos ahora a la primera obra que Castillejo realizó basándose en el postulado modernista de la pureza del medio escrito y que propongo aquí que

---

<sup>66</sup> Cáceres (2019) también realiza una crítica de la interpretación modernista de las obras de Castillejo que no se funda en una concepción del objeto artístico como un objeto intencional sino en la particularidad del medio escrito. Para Cáceres el pensamiento de Greenberg sobre la pintura es difícilmente extrapolable a la escritura por cuanto esta está siempre mediada por su valor semiótico y por el carácter socialmente convenido de sus términos constitutivos. El artículo pretende por tanto cuestionar una interpretación modernista de las obras posteriores a su salida de ZAJ por cuanto siguen manteniendo compromisos estéticos con vertientes artísticas si no contradictorias al menos si difícilmente compatibles con el modernismo de Greenberg.

interpretemos como un caso de integración tecnofetichista de la poesía. Frente a *La caída del avión en terreno baldío*, que hacía uso de una variada gama cromática en su tipografía, y frente a *La política*, donde todavía podemos leer, de izquierda a derecha, enunciados con unidades léxicas establecidas, *The book of I's* sorprende por su adusta austeridad. El libro está impreso en tinta negra y su tapa dura está entelada en gris con una cubierta en cuché blanco.<sup>67</sup> Lo que sorprende en un primer rápido vistazo al libro es la profusión de páginas que han quedado exentas de impresión y que componen parte del libro a pesar de estar pulcramente blancas. En las páginas en que la impresión sí ha dejado su huella encontramos una única una letra «i» minúscula en caracteres *Janson Antiqua* (Maderuelo, «The book of I's: una interpretación» 97) colocada en el centro mismo de la página. En ese sentido, el título no admite otra interpretación que la literal pues no es sino la acumulación de una serie de «i» minúsculas impresas en el centro de la página cuyo orden de aparición y sucesión no es inmediatamente aprehensible.

Si el orden de aparición no hubiera estado sistemáticamente constreñido por un método, sino que hubiera sido legado al azar, a la intuición del autor o a la sugestión visual, la inclusión de este texto en este apartado hubiera sido caprichosa. No obstante, el orden está determinado por una regla establecida con anterioridad a la producción del texto: la vocal aparecerá en aquellas páginas en que el término inglés para referir al número de la página conste de una «i», de modo que la primera página que encontraremos impresa será la sexta. En una interpretación que respetara el dogma modernista, diríamos que esa regla responde a los fundamentos propios del medio escrito y de su soporte de inscripción moderno. En esta interpretación modernista, el principio que rige la aparición de la letra «i» sería inherente al medio de la escritura y su soporte de inscripción moderno, al tiempo que su contenido —las vocales centradas— serían una referencia a los números ausentes de paginación. De acuerdo con esta interpretación, el libro no referiría a nada exterior a sí mismo, sería un objeto-estructural cuyo contenido refiere a su principio de constitución.

Sin negar que esta sea una interpretación coherente y válida —es la que defienden Maderuelo (2018) y Sandra Santana (2018)— quería aquí ensayar una interpretación alternativa y compatible con la anterior, que es la que el propio Castillejo pretendía exorcizar en un texto del año 72 para la revista *Tropos*. En ese texto decía Castillejo:

Así, por ejemplo, en mi libro de la i [sic], la coherencia no es tautología porque el que un idioma ponga muchas o pocas íes en las palabras que designan sus números, es un hecho histórico propio de su escritura y no un proceso lógico-formal” (“La nueva escritura” 41). En base a todos estos aspectos el escritor será capaz de crear una obra escrita que no busca únicamente ser descifrada para proporcionar el acceso a un sentido que esté más allá de ella misma. («La nueva escritura» 41)

No podemos negar que el número de «íes» que aparecen en las palabras de un idioma para referir a los distintos números es un hecho histórico

---

<sup>67</sup> Para una descripción exhaustivamente fenomenológica del libro como objeto se puede consultar el texto de Javier Maderuelo «*The book of I's: una interpretación*» en Lafuente, José María (ed.). *José Luis Castillejo y la escritura moderna*. Ediciones La Bahía, 2018, pp. 97-115.



contingente, arbitrario y variable en función de las lenguas; ahora bien, hacer de ese dato arbitrario y contingente un principio constructivo sí que es un hecho lógico o formal, una norma no derivada de los constreñimientos inherentes del propio medio escrito. Como señalaba, en tanto que son objetos intencionales, los objetos artísticos carecen de fundamentos esenciales. Los considerados como esenciales no son sino aspectos investidos de valor estético por el propio José Luis Castillejo que, al modo de otros poetas concretos, ejerce su práctica guiado por un método pulcramente definido, como si de un científico se tratara, siendo la obra el resultado de la aplicación sistemática de un programa establecido por el autor.

En esta segunda interpretación, la regla de composición que pauta la aparición de las «íes» ya no es un principio esencial derivado de su constitución como medio sino, más bien, un método intencionalmente establecido por Castillejo que se asemeja a la aplicación de una pauta algorítmica. Esta es la interpretación que se halla latente en el texto de Javier Maderuelo cuando identifica la escritura de Castillejo como una aproximación a las formulaciones algorítmicas, es también la que el propio Castillejo trataba de conjurar en la cita previa y la que, dado su juvenil interés por la lógica matemática (Santana «José Luis Castillejo: la escritura que se dibuja a sí misma» 107), trasluce en esta reflexión sobre la obra de Wittgenstein: «La tautología para Wittgenstein, es nada menos que el fundamento de la matemática, es decir, es productiva. Lo que parece que se repite produce la capacidad de leer el mundo de forma productiva, con todas sus discontinuidades» (Castillejo, «Cartones, libros y poética ZAJ» 115).

En *The book of I's*, la repetición tautológica del principio «una “i” impresa en el centro de la página allá donde el término léxico en inglés para referir al número de la página tenga una “i”» es productiva por cuanto la tautología parece referir, por ausencia, a los números ausentes de la paginación que son representados mediante un único elemento escrito. En esta segunda interpretación, *The Book of I's* es una de las obras más tempranas que, en la España tardofranquista, ensayaron procedimientos constructivos concretos de inspiración tecnófila o científicista y a través de los cuales se trató de lograr una nueva integración social de la poesía tras el declive del horizonte ideológico de la lírica. No hay rastro del verso lírico, tampoco de la presentación del poema en la página como un bloque de versos que predispone la lectura de izquierda a derecha. Pero, de forma mucho más significativa, *The Book of I's* renuncia violentamente a concebir el poema como un monólogo interior o un soliloquio a través del cual se accede a la interioridad del poeta; el poema es concebido como la materialización de una comanda establecida de antemano. A pesar de que no halla rastro del ordenador, el principio es el mismo que en los poemas del CCUM: se establecen unas instrucciones de las cuales la obra es una de sus realizaciones posibles.

Dentro de la nómina de obras de poesía concreta más canónicas resulta ineludible considerar, quizá como un conjunto, las producciones de los tres poetas más prolíficos que formaron parte del grupo N. O., a saber, Enrique Uribe Valdivielso, Fernando Millán y Amado Ramón Millán. En un texto crítico muy temprano, de 1973, Julio E. Miranda ya consideraba la obra de estos tres autores

como «tres promesas n.o.». Si en el caso de José Luis Castillejo, he propuesto una interpretación de *The book of I's* que contradice sus propios postulados teóricos sobre la escritura en *La escritura no escrita*, en el caso de Enrique Uribe Valdivielso y Fernando Millán sí que parece haber una cierta coherencia entre sus manifiestos programáticos y sus obras del momento utópico. No parece ser así con la obra de Amado Ramón Millán cuya inscripción es una corriente geométrica o tecnofetichista del concretismo es más problemática. Veremos, más adelante, qué razones justifican este carácter marginal.

Del año 1969 es el texto *Concretos Uno* de Enrique Uribe Valdivielso, escrito entre 1963 y 1965. Honrando a Eugen Gomringer en el proyecto de una lengua supranacional, en la obra de Valdivielso conviven tanto el español como el inglés y el francés, aunque esta convivencia suponga un cierto empobrecimiento del repertorio léxico empleado, así como de la variedad morfológica de los términos. El libro apenas consta de 40 páginas y tiene un formato cuadrado con las cubiertas amarillas en tapa blanca. No encontramos ninguna referencia editorial en él, aunque en la contracubierta, impresa en el límite inferior sí que se puede leer la máxima «este es un libro de poesía N.O.». Como ocurre con la mayor parte de las obras del concretismo español no hay rastro del verso como un procedimiento gráfico y una estrategia de articulación rítmica.

Sin embargo, no todos los poemas sustituyen el verso como procedimiento gráfico por un principio constructivo preestablecido que funcione como programa para la ejecución del poema. Dos son los poemas de *Concretos uno* que presentan una mayor relevancia por cuanto el procedimiento constructivo trasciende la esfera puramente gráfica para regir, objetivamente, como deseaba el grupo N. O., las relaciones entre los términos. Es el caso, por ejemplo, del siguiente poema cuyo valor semántico ha sido sacrificado al programa que rige su construcción. Se trata en este poema de un procedimiento anagramático que, aun ejecutado de forma sistemática y exhaustiva, no deja de ser sencillo: consiste en crear un poema a partir de un único sustantivo cuyas sílabas se eliden, se recombinan o se reordenan produciendo nuevos términos a partir de los componentes que constituían el término de origen o mediante la creación de nuevas unidades silábicas a partir de los fonemas originarios [fig. 19].

Los dos primeros términos —«mate» / «té»— se obtienen por sustracción de las sílabas para que, en el verso cuarto aparezca una forma verbal producto de la recombinación de los fonemas originarios. Este procedimiento permutatorio es el que rige la totalidad del poema y su desarrollo —que culmina con una epifonema tan absurdo como burlesco— se puede seguir con sencillez. Si comparamos este poema con aquel de Justo Alejo «Más nociva polición» que también emplea un procedimiento constructivo permutatorio contrasta la parquedad léxica y el bajo valor semántico del texto de Enrique Uribe mientras que, en el caso de Alejo, la estrategia permutatoria se ha puesto al servicio de la resignificación del medio publicitario y no se ha consagrado a la exposición

efectista de su propio programa estructural.<sup>68</sup> No obstante, hay un poema, de los incluidos en *Concretos Uno*, más logrado que el de la extasiada adoración al tomate, que también pone el procedimiento permutatorio al servicio de la reformulación irónica de una máxima tan políticamente publicitaria como publicitariamente política. En este caso, el programa constructivo no es tan transparente ni se aplica con tanta sistematicidad, sin embargo, la menor constricción procedimental propicia una emancipación lúdica y profanatoria de los términos que pone de manifiesto, en el último verso mayusculado, la redundancia inane de la arenga inicial [fig. 20].

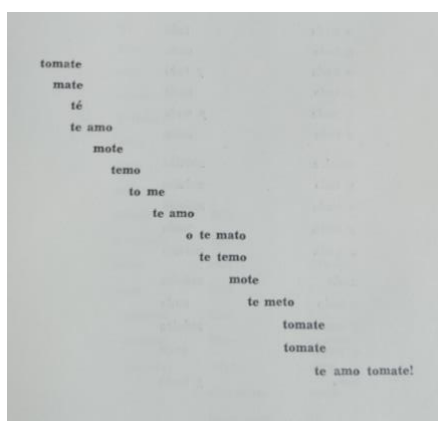


Fig. 19 *Concretos Uno* (1969), Enrique Uribe, s/n

la unión hace la fuerza  
 the union hace la fuerza  
 the fuerza hace la onion  
 the onion makes la onion  
 la fuerza hace la unión  
 ¿la unión hace la unión?  
 ¿la unión hace la fuerza?  
 LA FUERZA HACE LA FUERZA

Fig. 20 «Nuevo refrán» en *Concretos Uno*, Enrique Uribe, s/n, 1960

Como ocurría en los poemas cibernéticos y protocomputacionales, la clave del poema radica más bien en el código o la instrucción que rige su ejecución, aunque, en estos casos, el poeta no recurra al ordenador para liberarse de la realización artesanal de la obra. En estos poemas, la utopía de un lenguaje no referencial se realiza mediante el isomorfismo entre forma y fondo pues el fondo no es sino la clave de la forma estructural a través de la cual se construye el poema. Son este tipo de poemas los que responden a aquella máxima del plan piloto del grupo Noigandres según la cual el poema era un mecanismo regulándose a sí mismo. En tanto mecanismo, los lectores pueden

<sup>68</sup> Una interpretación más exhaustiva de este poema de Justo Alejo se puede encontrar en el apartado dedicado a *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) del capítulo IV, sección 2, apartado a, de esta tesis.

continuar el juego permutatorio que el poema ofrece, ampliando así el texto que no se presenta como una obra cerrada.

Es en *Textos y antitextos* de Fernando Millán donde encontramos una defensa más vehemente de los procedimientos objetivos para la creación poética. Sin embargo, dicha defensa se inscribe en un monólogo lírico, un contexto pragmático radicalmente ajeno a las propuestas antirománticas y racionalistas que definieron al constructivismo más geométrico. *Textos y antitextos* fue publicado en 1970 en la colección «El anillo del cocodrilo» por la editorial *Parnaso 70*, que sirvió de medio de difusión a buena parte de las obras del grupo N.O. a partir de esta década. El volumen viene precedido de un grupo de cuatro textos en el que se incluye «Una progresión negativa: nueve razones entre otras», uno de los manifiestos más lúcidos de la fase constructivista y geométrica del concretismo español [fig. 21].

Sin embargo, este texto, que Fernando Millán recogerá exento, sin el acompañamiento de sus tres anejos, en el catálogo para la exposición en Artium del 2009, aparecía, de hecho, jalonado por otras tres secciones que, a diferencia del estilo taxativo y proclamatorio de la progresión negativa, presentaba las innovaciones de la poesía concreta recurriendo al tradicional recurso lírico de la apóstrofe e inscritas en una reflexión sobre la muerte [fig. 22]. En ese sentido, las palabras en libertad del futurismo, tradición de la que el grupo N.O. es heredero se dirigen a ti, como si la poesía concreta hubiera de participar del monólogo introspectivo dirigido a un oyente indefinido que ha caracterizado a la tradición canónica de la lírica. La utilización de esta situación pragmática ficcional, así como el recurso a la apóstrofe a un oyente definido, sirven como marco para la exposición de la estética racionalista y materialista que define la poesía concreta. Así como ocurría con la asimilación de la figura del poeta como pájaro en los poemas constructivistas de Elena Asins y Herminio Molero, decide Fernando Millán apropiarse de la situación pragmática prototípica en los poemas líricos para exponer una propuesta estética que abjurará del verso lírico y de la concepción del poema que conlleva, en un intento por establecer una continuidad o por manifestar un dominio de aquella poesía discursiva de la que tan vehemente renegará.

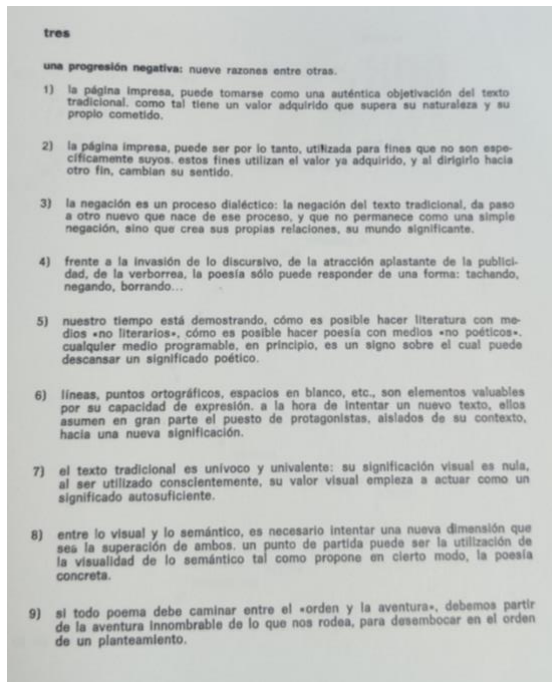


Fig. 21 «Una progresión negativa: nueve razones entre otras», Fernando Millán, en *Textos y antitextos*, 1970, s/n

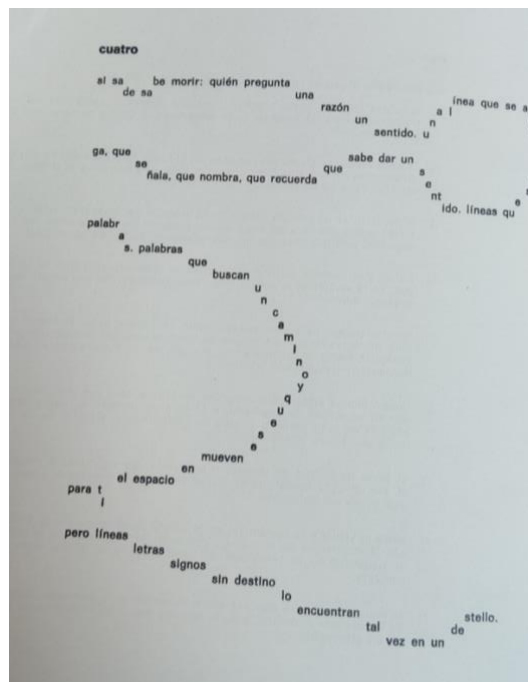


Fig. 22 «Cuatro», Fernando Millán, en *Textos y antitextos*, 1970, s/n

Así como el prólogo está dividido en cuatro secciones, el libro también consta de cuatro apartados cuyo reparto consiste en los distintos procedimientos constructivos de los poemas recogidos. En la primera sección encontramos poemas ilegibles, en la segunda, se encuentran poemas que utilizan la rejilla del crucigrama como procedimiento constructivo, en la tercera recoge Millán tres poemas tachados, un procedimiento de escritura que Fernando Millán empleará de modo más sistemático en el libro de los 80 titulado *La depresión en España*,

y la última sección, presenta un carácter más heterogéneo, aunque priman en ella los poemas más iconográficos del repertorio de Fernando Millán. Todos ellos no sino exploraciones de la posibilidad abierta con la ruptura con el verso lírico y, en ese sentido, indagan las variables caligramáticas e icónicas, pero, también geométricas y tecnofetichistas, que se originan con la salida del verso. En tanto que las variables caligramáticas regulan el espacio gráfico según un imperativo figurativo, prestaré atención aquí a los poemas de las secciones primera y tercera.

En los poemas de la primera sección, se consuma de la forma más violenta el rechazo de la función referencial o simbólica del lenguaje; el valor semántico de los términos ha sido sacrificado en beneficio del valor expresivo de las letras que se presentan agrupadas o apiñadas en formas geométricas, en blanco y negro, siguiendo una estricta organización visual que recuerda a la de la abstracción geométrica [fig. 23 y 24]. En estos poemas, parece que se cumple el séptimo postulado de la progresión negativa en la que Fernando Millán planteaba: «7. El texto tradicional es unívoco y univalente: su significación visual es nula, al ser utilizado conscientemente, su valor visual empieza a actuar como un significado autosuficiente.» (Millán, *Textos y antitextos* s/n).

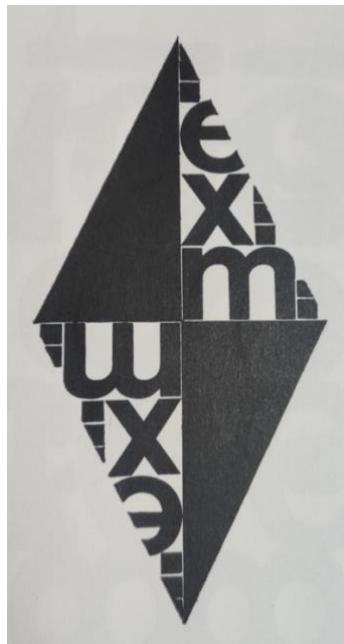


Fig. 23 *Textos y antitextos*, Fernando Millán, 1970, s/n

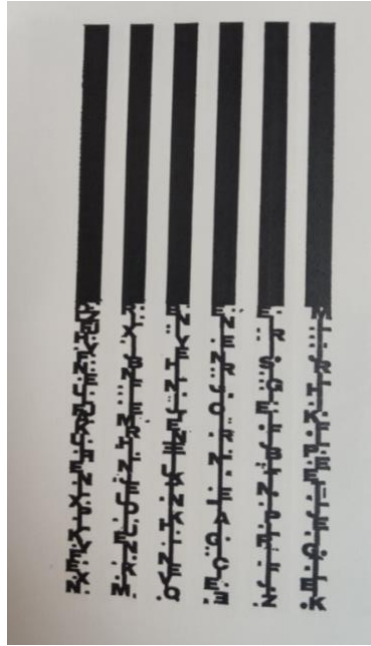


Fig. 24 *Textos y antitextos*, Fernando Millán, 1970, s/n

El poema aspira a convertirse en autosuficiente mediante la reducción visual del lenguaje a su organización geométrica, convirtiéndose en un objeto que únicamente refiere a sí mismo y que presenta desnuda su forma estructural. Estos poemas, que recuerdan a algunas obras de la abstracción pictórica o del suprematismo, se tornan pobres por cuanto han estrechado el lenguaje a su mera presencia visual, arrebatándole cualquier valor semántico derivado de sus usos socialmente convenidos<sup>69</sup> y asignándole a la visualidad un carácter presemiótico.

En la segunda sección se recogen poemas que utilizan la rejilla del crucigrama como procedimiento formal de organización del texto. Fernando Millán emplea el color verde para marcar los espacios que las letras deben ocupar y sugiere, mediante el uso del color, distintas posibilidades de agrupación de los términos. En ese sentido, la formación de palabras no solo está regida por la rejilla del crucigrama, sino también por las posibles agrupaciones de letras que son sugeridas por el color.<sup>70</sup> Este procedimiento de la rejilla no es sino otra de las variantes abiertas por la ruptura con el verso lírico, que implicaba una lectura de izquierda a derecha. En estos poemas, la rejilla del crucigrama sirve como procedimiento constructivo de un poema abierto por cuanto las posibilidades de lectura y combinación son legadas al lector, que puede establecer distintas asociaciones y ordenaciones entre los términos que lo componen. El procedimiento de la rejilla es un procedimiento que asiste al poeta en la disposición gráfica de los términos en la página, pero que también incita al lector

---

<sup>69</sup> En esta última corriente se pueden considerar también las dos obras de Jesús Muñoz, que datan de 1969: el *Poema hexagonal* y el *Poema Cúbico* (Millán *Escrito está* 192). En un tono más irónico e, incluso, burlesco, se puede considerar *Dos monòlegs* de Joan Brossa, en el que dos formas geométricas hablan entre sí mediante bocablillos de cómic para describir su propia estructura formal (Millán *Escrito está* 162)

<sup>70</sup> Otro autor que también utilizó la rejilla del crucigrama fue Josep Maria Figueres en su poema *Llibertat* de 1974 (Millán *Escrito está* 192)

a completar el poema mediante las sucesivas combinaciones que se pueden establecer entre los términos.

Otro de los procedimientos constructivos que Millán explora es la organización de los términos léxicos en una única columna de sustantivos.<sup>71</sup> Si en los poemas de Enrique Uribe el repertorio léxico era parco, en los poemas de Fernando Millán se reduce hasta lo ínfimo, consistiendo sus poemas en un único sustantivo repetido a lo largo de la columna y que, en la última línea, es sustituido por una palabra cuya sonoridad es altamente similar. La columna se cierra con un epifonema cuyo efecto enfático se ve reforzado por el recurso de la paronomasia. Los poemas consisten así en la aplicación de una regla sencilla: a partir de dos parónimos, el espacio gráfico se articula como una columna en la cual se repite uno de los términos excepto en la última línea, donde se sustituye por su parónimo. Si bien es cierto que se da una cierta variación tipográfica entre cada uno de los cuatro seleccionados abajo, resulta difícil, atendiendo a la información proporcionada por los poemas, encontrar una motivación para esta diversidad tipográfica que, en un poema como el «Poema IV» de la serie de poemas de la lluvia de Felipe Boso, sí parece estar más motivada.

---

<sup>71</sup> Este procedimiento ya había sido empleado por una de las grandes figuras de la poesía concreta europea como fue Ernst Jandl en 1964 [fig. 25].



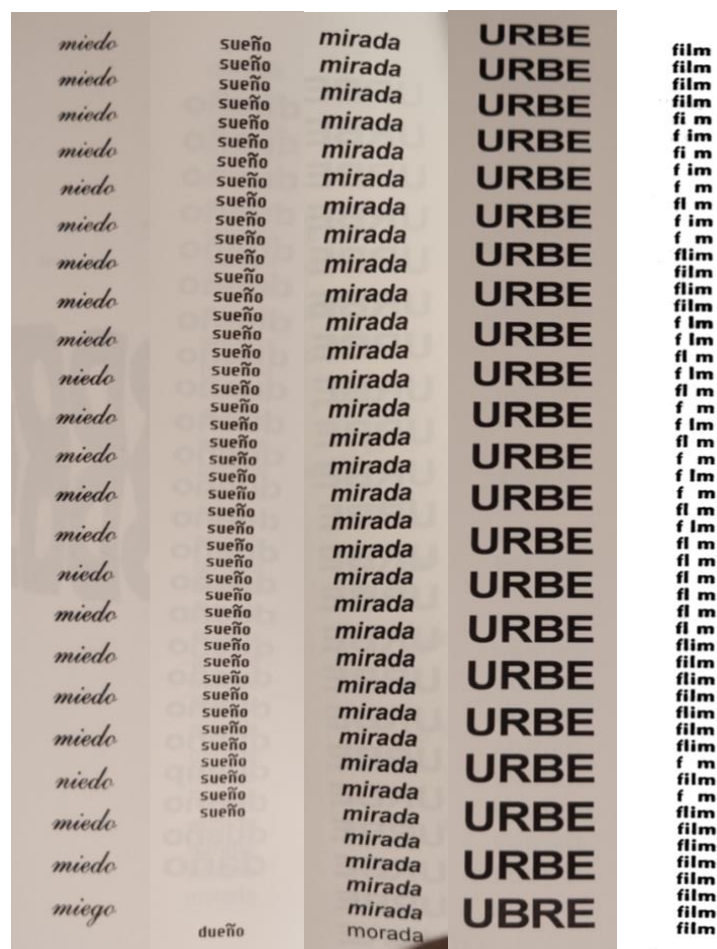


Fig. 25 Cuatro poemas en columna de *Textos y antitextos*, Fernando Millán, 1970, s/n y *Film* (1964) de Ernst Jandl

Tanto *Concretos Uno* (1969) de Enrique Uribe, como *Textos y antitextos* (1970) de Fernando Millán son los poemarios más significativos como paradigmas de la poesía concreta con pulsión tecnofetichista. En ellos, los procedimientos de construcción del poema se rigen por principios objetivos, ajenos a la inspiración o a la motivación semántica, el poeta deja de ejercer como genio poseído por la voz de la musa o como un visionario de las tensiones de su tiempo para ejercer como el técnico que pone en funcionamiento un programa del que el poema es uno de los supuestos previstos.

En la temprana recensión crítica que Julio E. Miranda publicó en *Cuadernos hispanoamericanos* en 1973 consideraba estos dos libros como promesas concretas, y añadía *Nnnno* (1969) de Amado Ramón Millán como el tercer poemario sobresaliente de la órbita concreta.<sup>72</sup> Si los dos poemarios previos compartían la parquedad del repertorio léxico y la baja elaboración morfológica, Julio E. Miranda reconoció en el *Nnnno* (1969) un lenguaje más rico en recursos y más variado en su arsenal léxico que, al mismo tiempo, extendía

<sup>72</sup> Además de estos, miembros del Grupo N. O. publicaron poemarios como *La cabellera de Berenice* de José María Montells en 1971, el enigmático *Las palabras islas* (1972) de Felipe Boso o *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* de Alfonso López Gradolí (1971) que, dado su carácter profundamente lírico, su estructura narrativa y su imaginería propia de los medios de comunicación de masas se analiza en otra sección de esta tesis

los procedimientos de destrucción de la poesía discursiva mediante la invención de palabras, el espaciado o la sustitución de partes de la frase por rayas. Si bien es cierto que la contraportada del libro de Amado Ramón Millán nos informaba de que se trata de un libro de poesía N.O., una lectura del texto obliga a ligarlo, más bien, con obras como *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) y especialmente con *Maniluvios* de José Miguel Ullán, como ha señalado María Salgado (*El momento analírico* 312).

Sin embargo, uno de los textos contenidos en este poemario sí que participa de los procedimientos constructivos del concretismo tecnofetichista. Se trata del titulado «como he como he como he», compuesto por dos cuadrados de textos cuyas letras se colocan verticales con respecto a la base de la página lo que parece incitar a girar noventa grados a la izquierda para leerlas más cómodamente. En la esquina inferior derecha del cuadrado que se sitúa más cerca del final de la hoja, incluye Amado Ramón Millán un «etc.» que indica la posibilidad de repetir el programa que rige la construcción del poema hasta el infinito, como si de un procedimiento recursivo se tratara. Nada más lejos de los etcéteras que Juan Hidalgo concibió en su época en ZAJ que constituían más bien recuerdos, frases o instrucciones tomados a vuelapluma en situaciones cotidianas y en los que el azar se utilizaba como parte del proceso creativo,<sup>73</sup> aunque quizá sí comparta con aquellos la concepción del poema como una obra abierta que puede ser extendida y ampliada por el lector en la ejecución de su plan estructural.

Sin embargo, frente a la ausencia de premeditación y método que caracterizaba los etcéteras de Juan Hidalgo, el poema de Amado Ramón Millán cifra su procedimiento constructivo en la aplicación ortodoxa de una regla previamente establecida. A partir de las siete letras, organizadas en dos bloques de seis renglones cada uno, se ensayan las múltiples combinaciones en su ordenación sin pretender agotarlas. La ausencia de valor semántico, aunque las siete palabras pueden combinarse significativamente para formar la oración «no me amo», la baja variedad léxica y la poca elaboración morfológica, pero especialmente, la ortodoxia en la aplicación de un principio constructivo del que el poema es solo uno de los supuestos previstos, hace razonable considerar este poema como el único de los que, en *Nnnno* (1969), se compadece de los supuestos del concretismo tecnofetichista y que se vincula directamente con el poema anagramático de Enrique Uribe que analizaba previamente.

---

<sup>73</sup> La mayor parte de estos etcéteras se pueden consultar en Hidalgo, Juan. *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo (1961-1991)*. Madrid, Pre-textos, 1990.

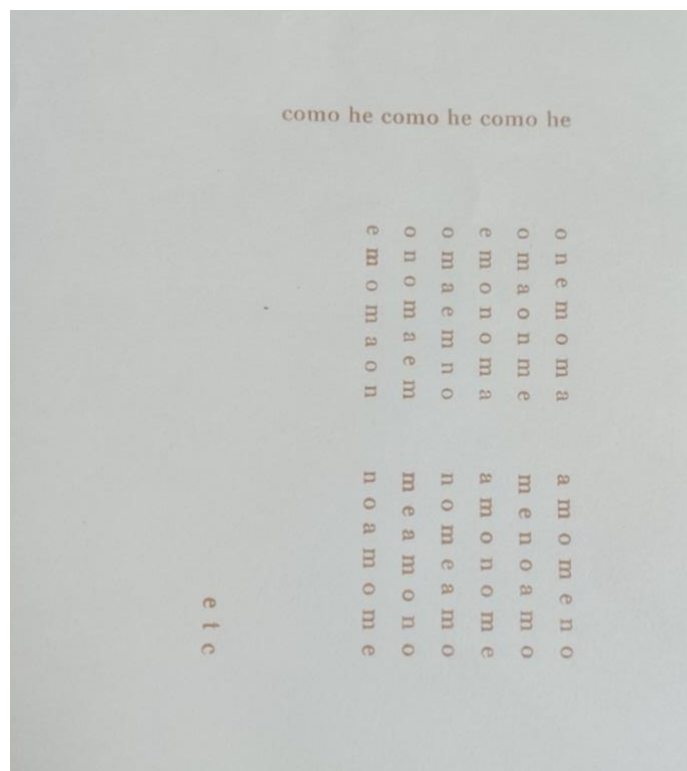


Fig. 26 «como he como he como he», Amado Ramón Millán en *NNNNNO*, 1970, s/n

Otro de los poetas que estuvo en la órbita del grupo N. O. y que publicó *Endechas* (1972) en la editorial Parnaso 70, fue Antonio Fernández Molina. Sin embargo, no quería prestar atención a este poemario como a un poema que recoge Fernando Millán en el catálogo para la exposición *Escrito está* y que condensa a la perfección el proyecto de integración tecnofetichista de la poesía. Ya he mencionado en otro apartado de esta tesis el poema de Fernández Molina [fig. 3], pero quería inscribirlo en esta sección pues considero que se alcanzará una interpretación más plena en relación con este linaje de textos concretos con pulsión tecnofetichista. Así como este capítulo sobre la integración tecnofetichista de la poesía se abría con el «Der Poemograph» de Josep Iglesias del Marquet se cierra con otro que, simbólicamente, condensa los presupuestos estéticos de esta corriente.

El poema de Antonio Fernández Molina es un caso paradigmático de aquellos poemas concretos que se definen por su ilegibilidad. En él, los elementos de lenguaje alfabético que encontramos no llegan a articularse léxicamente y conviven con otros sistemas simbólicos (números, paréntesis, guiones, puntos) con los que no parecen tener una relación semiótica transparente o traducible. En alguna sección del texto, los números parecen seguir el orden de sucesión del sistema simbólico al que pertenecen, aunque en otros puntos encontramos concatenaciones de letras que subvierten su ordenación alfabética. Bien es cierto que parecen ser las líneas que dividen y seccionan el espacio de la página las que rigen la distribución de los términos. El título «Resumen cifrado de la segunda guerra» puede llevarnos a pensar, de forma poco desencaminada, que se trata de un poema cifrado cuya clave, sin embargo, no resulta finalmente relevada de modo que nos enfrentamos a un poema críptico que escondería deliberadamente su significado.

Que la poesía concreta brasileña estuvo profundamente influenciada por la cibernética es ya, en este punto, una aseveración que no requiere justificación. Ya en el «Plan piloto para la poesía concreta» el Grupo Noigandres aseveraba «cibernética. el poema como un mecanismo regulándose a sí mismo: “feedback”» (Grupo Noigandres 55). Asimismo, en su texto «Concrete poetry-Language-Communication» Haroldo de Campos señalaba que la poesía concreta había tomado de la cibernética la idea de que el poema podía constituirse como una máquina que se regulaba a sí misma mediante la corrección de los resultados que había producido inmediatamente antes (239). La noticia que los poetas concretos españoles les llegó a través de una temprana traducción, por parte de Ignacio Gómez de Liaño, del «Plan piloto para la poesía concreta», así como a través del curso sobre «Estética cibernética» que Liaño organizó en el CCUM. A través de este texto programático pudieron empezar a calibrar la importancia que la cibernética tuvo en la redefinición del poema como una estructura lingüística construida a partir de principios racionales que se adecuaba a los requerimientos de la comunicación moderna. Si concebimos el poema de Antonio Fernández Molina en relación con la fascinación que la cibernética tuvo en la poesía concreta su sentido se hace más aprehensible.

Nacida en EEUU como una tecnología militar para predecir y controlar la trayectoria de los aviones enemigos durante la Segunda Guerra Mundial, la cibernética reúne un conjunto heterogéneo de saberes que pretende resolver el «problema práctico del dominio de la incertidumbre» (Janich 39). El conjunto de modelos conceptuales que unificaban los estudios de cibernética comprende el cálculo lógico, la teoría de la información y la teoría del comportamiento, todos ellos compartiendo el principio fundamental de lo digital según el cual todo puede ser conocido de acuerdo con el cálculo lógico pues humanos y máquinas actúan en el mismo nivel digital y sus acciones pueden ser aprehendidas en términos de información (Pias 16).

Si el conocimiento de las máquinas y el de los humanos había de ser compatible y conmensurable ello fue a costa de la reducción de su contenido semántico, sacrificado en beneficio de la transmisión de información. En este paradigma cibernético se comprende mejor el poema de Antonio Fernández Molina, cumbre de la poesía concreta tecnofetichista, pues ha sacrificado su función semántica para convertirse en la clave de un modo de comunicación informativo, carente de valor semántico, y que hace del poema la cifra de mensajes secretos de guerra. Bien es cierto que la influencia de la cibernética en poemas como el de Antonio Fernández Molina es metafórica pues no parece que detrás de su apariencia subyazcan principios constructivos lógicos o algebraicos. No obstante, más allá de la naturaleza de la influencia, el cambio que opera en la función, los modos de lectura y la forma de disposición del texto resulta fundamental para comprender la transformación del poema que ensayó la poesía concreta española y para evaluar la realización de la utopía de un lenguaje no referencial. En él, el lenguaje ha abandonado su valor referencial para convertirse en un mensaje informativo que emula los flujos de información de una sociedad tecnificada y dominada por las comunicaciones entre máquinas.

Como creo que se ha hecho evidente a lo largo de este capítulo, la poesía concreta española compartió con el movimiento internacional del que participaba

el impulso por lograr una integración social de la poesía, por hacer de la poesía un medio de transformación estética de la sociedad. En la variante concreta tecnofetichista, este impulso utópico de integración social de la poesía se ensayó mediante la conversión del poema en un objeto funcional que había de regirse por procedimientos constructivos racionales, lógicos o algebraicos que hacían del texto concreto uno de los supuestos previstos, pero no el único posible. Como ha señalado María Salgado, «una tecnofilia futurista recorre el plan concreto español» («El momento analítico» 151), tecnofilia que, en muchas ocasiones, llevó a una concepción idealizada del campo cultural como si las innovaciones poéticas que se ensayaron constituyeran contribuciones semióticas para una estética colectiva. Sin embargo, la neutralidad con que la poesía tecnofetichista concibió el campo cultural hizo que muchas de sus producciones se mimetizaran con la estética publicitaria y que otras participaran alegremente de la aceleración de los flujos de información, con la consiguiente conversión del poema en una broma visual de la que la obra de Chema Madoz es la herencia posmoderna.

Asimismo, si la comprensión fetichizada del campo cultural llevaba a los poetas concretos a concebir sus contribuciones como innovaciones semióticas políticamente neutrales, universalmente válidas y significativas, por otra suponía una no menos idealizada concepción de los efectos de su obra, especialmente si las consideramos retrospectivamente, pues el grado de legibilidad, de lectores y de libros que conserven y difundan los poemas concretos son, hoy, excepcionalmente escasos. Varios de los libros mencionados aquí como *Nnnno*, *Concretos Uno* o *The book of I's* son únicamente accesibles a través de su consulta en grandes archivos y bibliotecas y la noticia que se pueda tener de muchos poemas es a través de catálogos y antologías cuyo criterio de selección viene lastrado por la parcialidad de sus comisarios y antologadores, participantes de la escena que pretenden conservar pero, también, custodios de la transmisión de unas formas cuya recuperación no comenzó sino a partir de los años 2000.

En todo caso, la poesía concreta española constituyó uno de los ineludibles y valientes intentos de superar el paradigma de la poesía lírica, dominante en la España de posguerra, mediante una reconfiguración radical del medio poético: se trataba no solo de una revolución formal, como la propugnada por Castellet, sino también de una transformación de la función que la poesía había de cumplir en la sociedad, de la concepción de la figura del poeta y de los modos y técnicas propios de la creación poética. En este sentido, la poesía concreta española puede ser considerada como uno de los principales movimientos neovanguardistas de la España tardofranquista por cuanto recuperó el propósito de las vanguardias históricas, a saber, el cuestionamiento la función de la institución arte y su principio constitutivo, la autonomía estética. Convirtiendo el poema en un objeto inscrito en la economía informacional de la sociedad de masas, la poesía concreta española buscó la integración social de la poesía mediante la actualización de sus procedimientos constructivos, aunque dicha integración conllevara, en la mayor parte de los casos, una mimetización con las relaciones abstractas y cuantitativas de un mundo dominado por las mercancías.

# LA INTEGRACIÓN COTIDIANA



## 2. LA INTEGRACIÓN COTIDIANA. UNA INTRODUCCIÓN

Aquella concepción formalista de la vanguardia que defendía el principio de la autonomía del arte y cifraba la radicalidad de sus propuestas en la reflexión metapoética y la recuperación de la esencia del lenguaje<sup>74</sup> fue desafiada en la España tardofranquista por un conjunto de manifestaciones que apostaron por la integración de la poesía en la vida cotidiana. Conscientes de la progresiva pérdida de relevancia social del hecho poético, cuyas condiciones de recepción eran cada vez más hostiles debido a la conversión de las ciudades en selvas de signos y al progresivo auge de los medios de comunicación masiva, las obras reunidas en esta sección, en lugar de buscar procedimientos objetivos para la creación poética, como los ensayos por la poesía computacional y la poesía concreta, la insertaron en los múltiples discursos sociales cotidianos. Para ello se sirvieron del procedimiento de la apropiación: mientras que los poemas analizados en el primer bloque se apropiaron de giros lingüísticos y formas de escritura del discurso político, los poemas del segundo bloque hicieron suyas las estrategias retóricas y léxicas del medio publicitario para subvertir, mediante una hiperbólica ironía, su finalidad pragmática. Por último, los poemas del tercer bloque se apropiaron del espacio público, liberando a la poesía de su soporte paradigmático —el libro— para que ocupara las calles y plazas de las ciudades tardofranquistas, práctica que alcanzó su cénit en los Encuentros de Pamplona de 1972.

Frente al paradigma lírico, los proyectos de integración cotidiana de la poesía abandonaron aquella constante según la cual el poema quedaba demarcado por el imaginario individual, espacio primordial para la creación del sentido poético (Bousoño, «La poesía de Guillermo Carnero» 20). En el paradigma lírico, el lenguaje poético quedaba puesto al servicio de la exteriorización de unos contenidos psíquicos preexistentes y renuentes a su trasposición verbal, radicando, por tanto, la poesía en la tensión irresuelta entre experiencia y lenguaje. En este paradigma, el lenguaje poético quedaba anclado a una experiencia individual privada. En los proyectos de integración cotidiana de la poesía, el repertorio léxico estaba previamente circunscrito por el texto apropiado, del que se extraían un conjunto de términos que, sometidos a recontextualización, componían la obra. El virtuosismo técnico como marca de calidad del estilo y la voz personal dejaban de operar como criterios estéticos para que el valor del poema descansara, más bien, en la audacia y la elegancia con la que la recontextualización de unos términos apropiados iluminaba nuevos significados o significados ocultos.

Si en el plano de la creación poética, los proyectos de integración cotidiana de la poesía lanzaban una afrenta al prestigio del genio romántico, en el plano de la recepción, no dejaron de ensayar formas de transformación radical de la recepción individual, silente y escrita que constituía el ideal regulativo para la lectura de poesía lírica. Ya fuera mediante la ocupación de las páginas de anuncios de periódico (Grup de Treball), mediante la incitación a la participación de los espectadores (ZAJ) o mediante la conversión de la página en un póster

---

<sup>74</sup> Recuérdese la máxima de Castellet en su prólogo-manifiesto a *Nueve novísimos poetas españoles*: «la forma del mensaje es su verdadero contenido» (36).

anunciativo (Justo Alejo), los poemas aquí reunidos propugnaron una forma de recepción colectiva, participativa y oral que pretendía devolver a la poesía a su enclave social. En los Encuentros de Pamplona, se dieron las circunstancias propicias para que esta utopía de la integración social de la poesía se consumara con resultados contradictorios, tan felices como amargos.

El primero de los bloques de esta sección está dedicado a la apropiación del dominio político. Son tres las prácticas de apropiación de las que doy cuenta. En el caso de *La política* de José Luis Castillejo, se trata de la apropiación de frases y discursos políticos que, sometidas a recontextualización y permutación, constituyen un fresco inquietante de la represión de la palabra durante el franquismo. En el caso de los textos tachados, lo apropiado no son solamente lexemas o textos previos sino una forma de escritura: aquella que mediante el tachón emborronaba las pintadas reivindicativas que orlaban los muros de las ciudades franquistas. Las obras de José Miguel Ullán, Concha Jerez y Fernando Millán se interpretan a la luz de la apropiación creativa de este procedimiento represor. Por último, analizo los cuadernos de estudio de Gran de Gràcia, proyecto de un conjunto de poetas y artistas catalanes, afines al conceptualismo, cuyo ideario político y estético quedó bellamente resumido en el prólogo de Santi Pau a *Els Jardins de Kronenburg* (1975). En este caso se trata de la apropiación explícita y consciente de una posición política utópica vanguardista que hacía a la poesía una práctica significativa de transformación de la realidad.

El segundo de los bloques de esta sección está dedicado a la apropiación del instrumento retórico del medio publicitario para la subversión de su finalidad pragmática. Los poemas se presentan como anuncios, persuasivos y seductores que, sin embargo, ponen de manifiesto la vacuidad de sus cantos de sirena. La producción poética queda en estos textos fuertemente anclada a un contexto social, político y económico como fue el de la España desarrollista. La primera de las obras que analizo es *Anunciamos* del Grup de Treball; el Grup de Treball pagó por publicar en esta sección un conjunto de anuncios que, apropiándose de la forma gramatical y el léxico que los caracteriza y operando de acuerdo con la constricción cuantitativa que impone el precio por palabra, subvierten las expectativas con respecto al objeto anunciado, pero, también, los procedimientos de reconocimiento del lenguaje poético. En los poemas publicitarios de Montalbán y Núñez analizo la apropiación irónica e hiperbólica de la retórica publicitaria y la crítica del ideal espectador/consumidor hetero-onanista. Asimismo, a partir de una entrevista de Núñez en *Triunfo* propongo interpretar los poemas del propio Núñez, así como los de Montalbán y Justo Alejo, como ejercicios de mitólogos que ponen de manifiesto la naturalización del consumo. En la sección dedicada a Justo Alejo, presto especial atención a la apropiación de la tipografía publicitaria y su disposición en la página. Por último, ofrezco un análisis de *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* de Alfonso López Gradolí donde el impulso crítico que animaba el resto de los poemas queda sustituido por un trabajo de mistificación de la figura de Bardot que constituye una ejemplificación del imaginario hetero-onanista que Núñez y Montalbán criticaban.

El último de los bloques está dedicado a las escasas, aunque audaces manifestaciones de poesía pública que se dieron en la España tardofranquista. Quizá fueron estas las que plantearon una más radical identificación de arte y



vida, tan radical que, en algunos casos, arriesgaban su indiferenciación. La primera parte del bloque está dedicado a la determinante carrera del grupo ZAJ; dedico especial atención a su obra verbal, especialmente a sus cartones de invitación para acontecimientos ya acaecidos, y a las reacciones del público con motivo de su actuación en el teatro Beatriz en 1967. Incitados por el poeta belga Alain-Arias Misson, la Cooperativa de Producción Artística y Artesana realizó también algunos poemas públicos en la ciudad de Madrid que, pese a carecer de contenido político explícito, terminaron con la intervención de la policía. La última sección del bloque está consagrada a los Encuentros de Pamplona. Si bien es cierto que dedicó una mayor atención a los poemas públicos y a la retrospectiva de poesía visual y concreta que coordinó Ignacio Gómez de Liaño en las cúpulas neumáticas de José María Prada Poole, los Encuentros de Pamplona me interesan como consumación y eclipse de la aventura colectiva que fue la poesía experimental española. Allí se reunieron la mayor parte de obras y colectivos que aparecen a lo largo de esta tesis y fue también en la ciudad navarra donde la integración de la poesía en la ciudad y en la sociedad alcanzó su mayor grado de intensidad política.

A. LA APROPIACIÓN DEL DOMINIO POLÍTICO. *LA POLÍTICA* DE JOSÉ LUIS CASTILLEJO, LOS TEXTOS TACHADOS DE JOSÉ MIGUEL ULLÁN, CONCHA JEREZ Y FERNANDO MILLÁN Y LOS CUADERNOS DE ESTUDIO DE GRAN DE GRÀCIA

a. EL CASO DE LA POESÍA SOCIAL COMO EJEMPLO CONTRASTIVO

La apropiación del dominio político que ensayaron autores tan diversos como José Luis Castillejo, José Miguel Ullán o Concha Jerez ha de leerse con el telón de fondo de la poesía social de los años 50, epítome de un arte comprometido que reivindicaba para sí una función de transformación política. En contraste con el lirismo de aquellos poetas, los procedimientos impersonales de apropiación de términos y enunciados de carácter políticos que ensayaron Castillejo y Ullán adquieren una significación más potente. Resulta, por tanto, necesario describir aun someramente algunas de las constantes estéticas de la poesía social.

Tras un existencialismo solidario, una generación de poetas propugnó una poesía comprometida con el testimonio y la denuncia de la realidad social de la España franquista. Esta generación de poetas, algunas de cuyas figuras más destacadas fueron Blas de Otero, Gabriel Celaya o Eugenio Nora, desarrolló una concepción de literatura comprometida a partir de la recepción del texto de Sartre *¿Qué es la literatura?* al que Celaya tuvo acceso antes de 1950, justamente durante el proceso de redacción de una conferencia titulada *El arte como lenguaje* (Lanz, «El compromiso poético en España...» 52). Uno de los conceptos que Celaya tomará de Sartre será el de arte «en situación», es decir, una concepción del arte radicalmente histórica en virtud de la cual el deber del artista es conectar y comunicar con el ser humano concreto de una circunstancia histórica determinada.

Si bien es cierto que existen diferencias entre cada uno de estos autores, una buena condensación de su poética quizá sea la que el propio Gabriel Celaya presentó para la *Antología consultada de la joven poesía española* realizada por

Francisco Ribes. En dicho texto, titulado «Poesía eres tú» se encuentran algunas de las constantes de la poesía social: la insistencia en el potencial comunicativo del acto poético, radicando el contenido de la comunicación en una «corriente transindividual» (en Ribes 45) que parece anteceder la elaboración lingüística y mantenerse indemne a su efecto, su función como vehículo de transformación social con la célebre frase «la poesía es un arma cargada de futuro»<sup>75</sup> y su compromiso con una forma de habla coloquial que consiga captar, mediante una determinada selección del repertorio léxico, los lugares comunes y la sensibilidad preponderante de una mayoría (en Ribes 46).<sup>76</sup>

El propósito de testimonio y crítica social que animaba poemarios como *Cantos íberos* de Blas de Otero o *Pido la paz y la palabra* de Celaya estuvo circunscrito al marco categorial de la poesía lírica, con la salvedad de que la subjetividad del poeta no estaba tanto orientada hacia el polo personal del genio, es decir, el de la radicalización de su privilegio visionaria, como hacia el polo impersonal: la subjetividad del poeta no era más que una encarnación individual de una colectividad que clamaba por liberarse de la opresión (Moretti 23). El contenido político de los poemas quedaba así cifrado en un testimonio descarnado de la opresión franquista y un grito colectivo por la libertad, sobre el que Aníbal Núñez ironizaba en el epílogo de sus *Fábulas domésticas*, pues dicho grito quedaba escrito en el alto muro de una prisión, proferido por los eternamente esclavos.<sup>77</sup> Merece la pena citar un fragmento de uno de los poemas más famosos de este periodo, «La poesía es un arma cargada de futuro» de Gabriel Celaya:

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan  
Decir que somos quien somos,  
Nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno,  
Estamos tocando el fondo,  
Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo  
Cultural por los neutrales  
Que lavándose las manos, se desentienden y evaden.  
Maldigo la poesía de quien no ha tomado partido,  
Partido hasta mancharse.

Hago mías las faltas. Siento en mi a cuantos sufren  
Y canto respirando.  
Canto y canto y cantando más allá de mis penas

---

<sup>75</sup> En un poema de Joan Brossa que analizó en la sección dedicada a la poesía concreta, parece haber una mención, quizá irónica, a este lema de la poesía social.

<sup>76</sup> En esta poética de Gabriel Celaya se hallan *in nuce* los postulados teóricos de una de las dos corrientes que definirán y estrecharán el campo poético de la poesía española hasta casi nuestros días. Esta poética de Celaya condensa los postulados de la poesía como comunicación a la que se enfrentará una concepción de la poesía como conocimiento. Para una revisión crítica y clarificante de este debate teórico se puede consultar el texto de Benítez, Rosa. «Poesía como conocimiento frente a poesía como comunicación: una querrela de largo recorrido». *Rilce*, 35, 2, 2019, pp. 340-370.

<sup>77</sup> «Sí, mi libro [*Fábulas domésticas*] termina con la palabra libertad. Pero no en una invocación, sino, como creo que está claro en el poema, no escrita en y sobre el muro de la prisión. No hay palabra que más odie que la susodicha. Que su utilización por los eternamente esclavos» (Ramón Chao 45).

De mis penas personales,  
me ensancho. (631)

El poema encarna los rasgos que había explicitado previamente. El yo poético es el responsable del canto, pero abandona su subjetividad para convertirse en el trasunto objetivo de una colectividad, gramaticalmente codificada en esa primera persona del plural que dice estar «tocando el fondo». Si esta estrofa muestra a la perfección al poeta como médium del espíritu del pueblo, la siguiente constituye una crítica tan explícita como poco concreta de una concepción de la poesía. Poco concreta por cuanto el sustantivo que la metaforiza tienen un carácter abstracto «lujo», así como el que se utiliza para referir a quienes hacen uso de ella «los neutrales». Frente a este tipo de poesía lujosa y neutral, Celaya defiende la poesía que toma partido, la poesía manchada. Resulta difícil no identificar hoy esta defensa de la poesía que toma partido con una poesía partidista o parlamentaria pues el registro léxico y los giros lingüísticos que Celaya emplea son indistinguibles de los de cualquier discurso político.

La última estrofa del fragmento sintetiza esa concepción del genio poético que intensifica el polo impersonal radicando dicha impersonalidad no tanto en la musa, diabólica o angélica, que inspira las palabras del poeta sino, más bien, en un pueblo cuyo canto ensancha el pecho del poeta, de un poeta a través de cuya boca claman los muchos por la libertad. El clamor del pueblo lleva al poeta a sacar de su canto las culpas personales e individuales —el deseo de la amada, el nostálgico *beatus ille*, el vehemente desprecio de la corte— para ensancharlo con aquella voz colectiva que cabalga el jinete del pueblo, por citar otro himno de aquella forma de poesía.

El binomio poesía-política asumía una configuración transparente en los poetas sociales de la primera mitad de los cincuenta. Los códigos formales y categoriales de la poesía lírica se ponían al servicio del testimonio y la crítica social, de modo tal que el poeta conservaba su nobleza trascendente, pero, en lugar de estar consagrada a la expresión auténtica de su interioridad psíquica, quedaba al servicio de la expresión del sentir del pueblo.<sup>78</sup> Como ha señalado Giorgio Agamben, este empalme entre la lengua y el pueblo es uno de los factores distintivos de la ideología romántica.

A través de la correspondencia biunívoca que de esta forma se instituye, dos entidades contingentes [la lengua y el pueblo] con contornos culturales indefinidos se transforman en organismos cuasi naturales, dotados de leyes y de caracteres propios y necesarios. Porque si la teoría política debe aceptar como presupuesto el *factum pluralitatis* [...] y la lingüística debe presuponer sin ponerlo en cuestión el *factum loquendi*, la simple correspondencia entre estos dos hechos funda el discurso político moderno. («La lengua y los pueblos» 59)

---

<sup>78</sup> En el prólogo para *Els Jardins de Kronenburg* (1975), que analizo al final de esta sección, se ofrece una crítica muy interesante de la poesía social: «En el marc «enrarit» de la vida literaria (i social) de la dècada dels 60 [...] tota avantguarda se situava a l'entorn del que (simplificant) hom coneix per «realisme social». La reducció que aquesta pràctica comportava impedia tot treball sobre el llenguatge. Reducció perquè simplificava la pràctica significant amb l'excusa de posar-la «al servei del poble», al servei d'un contingut de denúncia, etc. i que allò que realment suposava era assumir una escriptura típicament petit-burguesa.» (s/n)

El principio romántico según el cual la poesía mantiene una relación privilegiada con la verdad se pone así al servicio de la expresión de la auténtica voz del pueblo que, sublimada en el canto del poeta, condensa su identidad<sup>79</sup>.

La poesía social de los 50 ha sido la que ha copado las discusiones sobre las relaciones entre poesía y sociedad pues, en las muchas veces esquemática querrela entre una poesía de la comunicación y una poesía del conocimiento, la primera era la única que, en tanto abordaba directa y explícitamente una crítica política, podía leerse e interpretarse desde esta perspectiva, quedando la poesía del conocimiento circunscrita a los problemas sobre la inefabilidad de la experiencia y la imprecisión constitutiva del lenguaje. A pesar de haber sido bastante ajena a estos conflictos internos al campo poético, la poesía experimental no dejó de ser vista como una manifestación artística políticamente neutra por algunos críticos de arte que sí prestaron atención a estas creaciones de carácter híbrido (Barreiro López 994). Es el caso de Valeriano Bozal o Tomàs Llorens que veían con escepticismo la subversión indefinida y utópica que muchos de los manifiestos concretos propugnaban.

Analizaré en este capítulo un conjunto de obras poéticas que, inscritas bajo los marbetes de escritura experimental, poesía concreta o poesía visual, plantearon una forma de relación con la política no tanto en términos declamatorios y denunciatorios, como ocurría con la poesía social, sino en términos lingüísticos. El punto común que vincula a todas las obras aquí reunidas es un cierto uso de la técnica de la apropiación pues todas ellas se apropiaron bien de una forma de habla, en el caso de *La política* de José Castillejo, del habla propia de los discursos políticos; en el caso de los textos tachados de Fernando Millán, José Miguel Ullán y Concha Jerez, apropiación de un acto urbano de escritura, aquel que tachaba los grafitis políticos que orlaban las calles de la ciudad franquista; bien de una posición política vanguardista en virtud de la cual la transformación de la lengua anuncia la transformación de la sociedad, como señalaba Santi Pau en el clarividente prólogo a *Els Jardins de Kronenburg*.

Es precisamente por el recurso de la apropiación que podemos establecer un contraste con el lirismo que definió a la poesía social. En lugar de la expresión natural, del estilo o de la voz del yo poético, lo que caracteriza a las obras poéticas que aquí analizaré es una renuncia a la palabra propia, de modo tal que el repertorio léxico no es seleccionado y elaborado con el objetivo de captar, simuladamente, el habla coloquial de una mayoría a la que el poeta trata de representar y a través de la cual pretende hablar. En lugar de ello, todas las obras poéticas que trataré se apropian de formas lingüísticas preexistentes sin someterlas a ningún tipo de transmutación retórica, radicando el componente creativo de la fórmula en la audacia con que su recontextualización ofrece nuevos significados o desvela sentidos ocultos en la forma primigenia. De este modo, mientras que la poesía social cifraba su significación política en su

---

<sup>79</sup> No desarrollo más las implicaciones políticas de esta identificación. Sin embargo, no me resisto a citar una frase del maravilloso libro de Daniel Heller-Roazen *Ecolalias. Sobre el olvido de las lenguas* (2008) que constituye un buen corolario a cualquier tentativa de identificación entre lengua y pueblo, poeta y sociedad: «Cargada con el peso de representar a todo un pueblo, una determinada forma de habla puede resistirse a pasar un análisis de identidad.» (92)

capacidad de conexión con el imaginario de una mayoría contestataria con el régimen franquista, las obras poéticas que analizaré escindían su significado político de la interferencia lírica del ego para hacerlo radicar en el más impersonal procedimiento de la apropiación y la recontextualización.

En la sección previa sobre la integración tecnofetichista de la poesía, proponía interpretar el poema de Josep Iglesias del Marquet «Der Poemograph» como una alegoría del ideal mecánico del concretismo y la poesía computacional según el cual el repertorio léxico de los poemas quedaba sometido a un procedimiento de selección objetivo basado en leyes preestablecidas. En los poemas que analizaré en esta sección, el poeta también deja de ser soberano en la producción de un repertorio léxico personal que aglutinaría los rasgos temáticos de su voz y de su estilo, pues el repertorio léxico queda establecido por el texto primero del que se toman los términos. Se trata, también, de un criterio objetivo en la selección de un léxico, pero del que se ha eliminado cualquier apariencia de cientificidad.

Tomemos uno de los textos que conforman *La política* de José Luis Castillejo, en una de cuyas primeras páginas se ofrece una descripción del procedimiento constructivo de la obra [fig. 27]. Dice Castillejo «escoger palabras sueltas de un político que posean signo excelso o condenatorio lo importante es el concepto y la mecánica para expresarlo» (*La Política* s/n).<sup>80</sup> Este será el criterio que rijan el repertorio léxico de la obra y el que opera en un pasaje con una referencia histórica explícita: uno de los textos del libro se sirve de los términos pronunciados en un acto paralitúrgico que tuvo lugar en Sevilla en 1967 y que recoge el periódico ABC. Ahora bien, la oración sobre la que Castillejo realiza las deformaciones sintácticas no es sino una variación de una sentencia del rabino Max Mazin inspirada en otra de Juan XXIII para el Concilio Vaticano II, citada en la misma noticia: «Todo lo que tenemos en común es muchísimo más importante y más trascendente que lo que nos pueda separar». Es sobre esta máxima, que en última instancia nos remite a Juan XXIII, sobre la que el periodista ensaya una construcción tan críptica y oblicua como la que sirve de antetítulo «las muchas cosas que nos unen no deben hacernos olvidar lo que nos separa, pero cuanto nos separa no puede hacernos olvidar lo que nos une» y a partir de la cual Castillejo pondrá a funcionar su máquina de remezclado sistemático y de investigación exhaustiva de sus posibilidades permutatorias:

Juntar y separar (versión judeo-católica) las muchas cosas que nos unen no deben hacernos olvidar lo que nos separa, pero cuanto nos separa no puede hacernos olvidar lo que nos une (A. B. C. de Madrid con motivo de un acto judeo-católico de oración)  
Juntar y no separar las muchas cosas que nos unen no deben hacernos olvidar lo que no nos separa, pero cuanto no nos separa no puede hacernos olvidar lo que nos une.  
No juntar y separar las muchas cosas que no nos unen no deben hacernos olvidar lo que no nos separa, pero cuanto nos separa no puede hacernos olvidar lo que no nos une.  
(Castillejo, *La política* s/n)

Este ejercicio de variación sintáctica a partir de la partícula de negación no hace sino poner de manifiesto el carácter vacío de la proclama del antetítulo, que queda reducida a un vacío deseo de concordia. Ni se explicita aquello que vincula a cristianos y judíos ni se manifiesta lo que los separa, únicamente se

---

<sup>80</sup> El volumen de Castillejo está sin paginar. Se pueden consultar copias de este tanto en la BNE como en el archivo del Museo Reina Sofía.

ofrece el esqueleto sintáctico de una anhelada unión vacía de contenido. Las permutaciones realizadas por Castillejo muestran la vacuidad semántica de la frase mediante la intensificación de su intrincado formalismo sintáctico y ponen de manifiesto la paradoja de una comunidad de solidaridad construida en torno a unos valores ausentes.



Fig. 27 ABC Sevilla del 3 de marzo de 1967

El procedimiento impersonal o formalista de la apropiación imbrica la poesía con la política de un modo radicalmente distinto al paradigma lírico que primaba en la poesía social. Mientras que en la poesía social el valor poético de las obras había de enjuiciarse por la fuerza expresiva con la que el canto del poeta podía concitar la ira, la indignación y el sentir popular, en la obra de Castillejo la valía del texto no radica tanto en el manejo virtuoso de la lengua como en la elegancia con la que el principio constructivo del texto es aplicado. Como ha señalado Kenneth Goldsmith en un texto que se ha convertido en manifiesto de la escritura conceptual, se trata de «cambiar el enfoque del contenido al contexto» (180), entendiendo por contexto el conjunto de mediaciones materiales y categoriales que condicionan nuestra experiencia y

concepción del hecho literario. El valor literario de la obra de Castillejo no radica en su contenido como condensación de los deseos políticos de una mayoría sino, más bien, en el conjunto de mediaciones materiales que opacan y obstaculizan la comunicación. En ese sentido, su valor literario coincide con su valor político pues el texto tiene como propósito materializar la ficción consensuada sobre la cual se erige la comunicación política y periodística.

## b. LINAJE HISTÓRICO

Este interés por poner de manifiesto las múltiples mediaciones materiales y sociales de nuestra comprensión del sentido en las lenguas humanas poco tiene que ver con la pulsión utópica del concretismo por la superación de las lenguas naturales y la creación de una lengua universal que asegurara un acceso presemiótico a la realidad. Las obras poéticas que analizaré en esta sección han de inscribirse en un linaje histórico alternativo al del concretismo pues en ellas nada resta del proyecto de una lengua supranacional. Su linaje es, más bien, el del arte conceptual, en el contexto estadounidense, y el del letrismo y el situacionismo, en el contexto europeo. En el arte conceptual, en la medida en que bajo el proyecto de desmaterialización del objeto artístico subyacía un interés por rematerializar los procesos sociales, semióticos e institucionales que rigen nuestra relación con las obras, cuyo origen tiende a ubicarse en la obra de Duchamp (Kotz 91). En el caso del situacionismo, las técnicas apropiacionistas están estrechamente asociadas al «détournement», un procedimiento de origen letrista consistente en la transformación o subversión semántica de un mensaje preexistente (Wollen 68).

En la medida en que los autores de las obras que aquí analizaré no pertenecen a una misma escena e incluso tienden a ubicarse en la historia de disciplinas artísticas distintas, no voy a realizar una exposición histórica ortodoxa de la recepción del conceptualismo<sup>81</sup>, categoría bajo la cual se han agrupado un mayor número de obras artísticas de distintas corrientes neovanguardistas que emplearon el procedimiento de la apropiación de materiales preexistentes.<sup>82</sup> Esta decisión responde también a que su conocimiento de estas corrientes se produjo por vías distintas. Mientras que José Luis Castillejo tuvo noticia del arte conceptual y Fluxus a través de su inicial relación con el grupo ZAJ<sup>83</sup> y, más concretamente, de su verano compartido con Juan Hidalgo en Argel, del que nacieron *La caída del avión en terreno baldío* y *La política* (Maderuelo 75),<sup>84</sup> Santi Pau y los editores de los cuadernos de Gran de Gràcia fueron protagonistas directos de la exuberante y políticamente agitada escena del arte conceptual en

---

<sup>81</sup> Para una revisión internacional de las principales corrientes del arte conceptual se pueden consultar Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 2012, pp. 375-409

<sup>82</sup> Pujals Gesalí también señala los problemas de inscribir estas corrientes, que él denomina «anartística» bajo la categoría de arte conceptual (Pujals Gesalí «Poesía visual y fonética...» 307).

<sup>83</sup> Para un estudio de las similitudes y diferencias entre ZAJ y Fluxus se puede considerar el artículo de Rivière, Henar. «Papeles para la historia de Fluxus y ZAJ: entre el documento y la práctica artística». *Anales de Historia del arte*, Volumen extraordinario, 2011, pp. 421-436.

<sup>84</sup> Para una interpretación conjunta de la composición de ambos libros se puede consultar la obra de Sarmiento, José Antonio. *La otra escritura: la poesía experimental española, 1960-1973*. Universidad de Castilla La Mancha, 1990, pp. 19-20.

Cataluña, cuyos inicios marginales en ayuntamientos y espacios privados se vieron refrendados y espoleados por la acogida de una institución internacional, con protección diplomática, como fue el Instituto Alemán de Barcelona.

Fernando Millán tuvo conocimiento del letrismo y al arte conceptual a través de las aulas de Problemática-63, aunque siempre mantuvo una posición crítica con respecto al conceptualismo por cuanto lo consideró una creación *ad hoc* del mercado artístico estadounidense para la rentabilización económica de ciertos movimientos neovanguardistas<sup>85</sup> que antecedían las propuestas del conceptual lingüístico<sup>86</sup>. En el caso de José Miguel Ullán, su temprano abandono de la España franquista rumbo a la ciudad de París, le permitió superar de un solo golpe las restricciones en la difusión de contenidos culturales impuestas por el régimen franquista. Su caso es distinto al del resto pues le encontramos en los últimos años del franquismo siguiendo los seminarios de Roland Barthes en la *École Pratique des Hautes Études* y como responsable de *France Culture* donde realizó una inmensa labor de difusión literaria y cultural (Benítez, *Por una estética de lo inestable* 18). Como en el caso de Castillejo, Concha Jerez también tuvo conocimiento del arte Fluxus y el arte de concepto a través de su relación con Juan Hidalgo y el grupo ZAJ, a los que habría de unirse una figura emblemática como fue la del alemán Wolf Vostell, afincado en España.

Los distintos contextos de recepción entrañaron a su vez distintas perspectivas político-culturales en el desarrollo y concepción de los proyectos de cada uno de los creadores que aquí analizaré. En ese sentido, el ambiente casi aristocrático en que Castillejo tuvo conocimiento de la obra de John Cage y del arte Fluxus, posibilitado por su profesión como diplomático, propició la creación de libros de artista de bella factura artesanal, donde al color de la tipografía se añadía la calidad de los materiales para conformar un objeto con cierto valor aurático. Los dos primeros libros de José Luis Castillejo, cuyo valor no puede disociarse de sus propiedades materiales, contrastan con el carácter pobre, perecedero e incluso efímero de algunas de las obras del conceptualismo catalán cuyos orígenes periféricos, modestos y contrainstitucionales<sup>87</sup> explican, según Rocío Robles, el mayor grado de politización que las prácticas conceptuales adquirieron en Cataluña (56). No todas las obras del conceptualismo catalán apostaron por la desmaterialización del objeto artístico o el reciclaje de materiales preexistentes. Los cuadernos de Gran de Gràcia, objeto de esta sección, pese a su modesta tirada y manufactura, cifran parte de su valor en el elegante minimalismo de su presentación material. Por su parte, Fernando Millán ha sido quien más vehementemente ha criticado el privilegio

---

<sup>85</sup> Como apunta Pilar Parcerisas, el grupo italiano *Lotta poética* también mantuvo una posición crítica con el arte conceptual, al que acusaron de plagio (203).

<sup>86</sup> En la larga entrevista que Fernando Millán concedió a Chema de Francisco dice: «Los primeros planteamientos de Kosuth, no son considerados válidos, porque están en el terreno de la poesía. Ahora, al día siguiente de ser aceptado como arte conceptual y llevados a las galerías, valen veinticinco mil dólares. Este es un hecho muy llamativo de conversión del valor, una de las cosas contra las que más lucha el situacionismo de los sesenta, hasta el extremo de producir obras anónimas para que puedan ser re-utilizadas.» (Millán Vanguardias y vanguardismos... 27)

<sup>87</sup> Como ha señalado Pilar Parcerisas en el texto canónico sobre el conceptual español, «el espíritu de ruptura de toda una generación marcada por los movimientos ideológicos de protesta de las universidades norteamericanas y de Mayo del 68, junto al contexto político español, dieron al movimiento conceptual en España una dimensión política y ético-social.» (13)



material e institucional que se halla a la base de la obra de Castillejo, reivindicando para sí mismo una posición marginal contra la mercantilización de la obra que se hace patente en su crítica del conceptualismo. Sirvan estas breves notas como un marco contextual, tanto literario y artístico como político, para el conjunto de obras que paso a analizar y que encuentran su punto de conexión en una desafiante apropiación de materiales y formas léxicas pertenecientes al mundo político de la España tardofranquista.

### C. LA APROPIACIÓN DE LOS MODISMOS POLÍTICOS EN *LA POLÍTICA* DE JOSÉ LUIS CASTILLEJO

La noticia del arte conceptual y Fluxus le llegaría a Castillejo de su inicial relación con el grupo ZAJ. En 1966, tras ser destinado como cónsul a Argel, Castillejo invitó a Juan Hidalgo a pasar allí ese verano. De las experiencias de ese verano nacería el primer libro ZAJ de Castillejo *La caída del avión en terreno baldío*, así como el libro de Juan Hidalgo *Viaje a Argel* (Maderuelo 75), al que posteriormente se añadiría el que será objeto de estudio en esta sección *La política*. En la sección dedicada al concretismo, he tratado el *Libro de la I*, obra que marca un cambio radical en la trayectoria de Castillejo, quien asume ortodoxamente los principios del modernismo y abandona el procedimiento de la apropiación para entregarse a la indagación de las propiedades esenciales del medio escrito o, en sus propios términos, a la búsqueda de una «escritura no escrita». Este cambio desconectará sus obras de cualquier vinculación o dependencia con la circunstancia política, social o cotidiana para convertirlas en objetos autorreferenciales.

Sin embargo, en *La Política*, publicado en 1968, Castillejo todavía no ha dado el vuelco hacia la estética del modernismo y, en lugar de que la obra esté volcada hacia sí misma, marcando su escisión con respecto a la realidad, está constituida por materiales que, en principio, no le corresponden pues son fragmentos y restos léxicos tomados de discursos o noticias sobre política. En la primera página del texto, que carece de numeración, se puede leer un inmenso listado compuesto de sintagmas nominales que refieren a distintos colectivos sociales o, más bien, a distintas posibilidades de clasificación de un todo social en función de su profesión, su posición socioeconómica, su estatus administrativo... La primera página está así ocupada por un bloque de textos en el que figuran sintagmas como el pueblo, el ejército, el estado, los hombres de negocios, los sindicatos, las fuerzas vivas, las víctimas, las poblaciones indefensas, las fuerzas del orden...

Inmediatamente después, al final de la siguiente página, como si de una nota a pie de página se tratara, encontramos una cita de la *Gramática de la lengua española* de Andrés de Bello sobre los sintagmas nominales que dice: «juntando el artículo a un sustantivo, damos a entender que el objeto es determinado, esto es, consabido de la persona a quién hablamos, la cual, por consiguiente, oyendo el artículo, mira, por decirlo así, en su mente al objeto que se señala». Se presentan en las primeras páginas del texto las dos cuestiones fundamentales que articularán su poética: la política y el lenguaje, la encarnación lingüística de la política y la mercantilización política de la lengua. Si en estas dos primeras páginas se presentan los dos polos constituyentes de la poética del

libro, en la siguiente página se sugerirá el procedimiento a través del cual se van a elaborar y enhebrar. Se trata, dice Castillejo, de «escoger palabras sueltas de un político que posean signo excelso o condenatorio lo importante es el concepto y la mecánica para expresarlo». La política comparece en el texto como un mero índice, una huella en palabras sueltas pronunciadas por un político o empleadas por un periodista que serán sometidas a un procedimiento violento de recontextualización en función de sus propiedades lingüísticas.

En uno de los textos encontramos una larga lista de sintagmas preposicionales de lugar («en la hoguera», «en la Guerra Civil», «en la silla eléctrica») y de causa («por la patria», «por la Revolución», «por la Conquista del espacio»). El procedimiento formalista de agrupar unos fragmentos de lengua por sus propiedades gramaticales —se trata de sintagmas preposicionales— no cierra la obra sobre sí misma, refiriendo a su propio modelo constructivo, sino que nos reenvía a una situación política en la que dichos sintagmas se podrían predicar de verbos como «matar», «morir» o «asesinar». En ese sentido, lo que, en un primer momento, parecía ser un texto sobre el lenguaje se convierte en un texto sobre la política, un texto sobre la política a través del lenguaje, sobre la política en el lenguaje. Los conflictos sociales y políticos que quedan recogidos en la obra de Castillejo no son descritos ni elaborados por un yo lírico que los elevaría al plano del simbolismo y la metáfora y los inscribiría en el marco unificador del soliloquio, sino que emergen a través de la recopilación exhaustiva de las formas lingüísticas que se usan cotidianamente para referirlos. Es el trabajo archivístico de la recopilación el que nos permite imaginar la situación pragmática en que dichos fragmentos son posibles. La acumulación de sintagmas preposicionales de lugar y causa nos lleva a imaginar un verbo del que se predicar que habrá de estar necesariamente asociado al campo semántico de la muerte o el asesinato.

Si en esta página el verbo del que se predicar los sintagmas ha sido elidido, legada al lector la responsabilidad de imaginar una acción a la que se adjuntan, más adelante se ofrecen los mismos sintagmas predicados de dos verbos: matar y morir [fig. 28]. Así encontramos frases como «Morir por la patria y morir en un incidente fronterizo. Morir por la religión y morir quemado en la hoguera. Morir en la guerra civil» y «matar por delante matar por detrás matar boca arriba». El hecho de que la presencia del autor haya quedado en estos pasajes reducida a la función de mero coleccionador de unos fragmentos de lengua que selecciona y agrupa, pero que no crea ni elabora, no resta nada de fuerza lingüística a unos textos de los que ha desaparecido, sí, cualquier vestigio del estilo, pero que dejan ahora traslucir, gracias al vértigo de las listas<sup>88</sup>, como diría Eco, las terribles situaciones de represión y violencia a las que refieren.

---

<sup>88</sup> No parece que el libro de Umberto Eco resulte útil para interpretar el uso de los listados en la obra de Castillejo pues, aunque en la propuesta de Eco, parece que las listas modernas tienen una tendencia hacia la enumeración caótica (Eco 30), no resulta plausible pensar que el procedimiento de Castillejo sea el caos o la congregación abigarrada de elementos heterogéneos en la medida en que los criterios de entrada en las listas son claros y distintos: fragmentos de textos políticos.



Fig. 28 *La Política* (1968), José Luis Castillejo, s/n

Junto al procedimiento lingüístico de la agrupación por identidad gramatical, Castillejo ensaya otro procedimiento, que también podría tomarse por formalista, como es el de la variación morfológica de un único término. Sin embargo, este procedimiento formalista servirá, como en el caso anterior, para traslucir una situación política. La repetición con mínimas variaciones morfológicas de la palabra «vigilar» nos informa de la alta recurrencia de este término en la España tardofranquista y de la situación de una sociedad constantemente vigilada o constantemente amenazada por la vigilancia. Primero ofrece Castillejo una lista con variaciones morfológicas a partir del sustantivo «vigilancia» entre las que encontramos: «vigilancia vigilante vigilanta vigilantemente vigilado vigilado vigilancias»<sup>89</sup>.

Después articula Castillejo una lista con variaciones a partir de la introducción del sustantivo «vigilancia» en un sintagma nominal más amplio: «técnicas de vigilancia sistemas de vigilancia reglas de vigilancia» para seguir con dos listados más donde el sustantivo es modificado por adjetivos cuantificativos y cualificativos: «poco vigilados algo vigilados muy vigilados» y «discreta vigilancia aparatosa vigilancia costosa vigilancia» [fig. 29]. En el contexto internacional, este poema presenta bastantes similitudes con *Political grammar* de Helmut Heissenbüttel articulado también en torno a las variaciones morfológicas mínimas de la palabra «persecution»:

---

<sup>89</sup> Una de las obras más célebres del Equipo Crónica, cuyo protagonismo en los Encuentros de Pamplona fue central, tenía por título inicial «Cuidado alguien vigila» aunque finalmente recibiera el nombre de *Espectador de espectadores* [fig. 30]. Se trataba de cien muñecos de tamaño natural que, ataviados como policías secretas, fueron distribuidos por varios de los enclaves en que tuvieron lugar los Encuentros.

c o n t i n u a l a v i g i l a n c i a v i g i l a n c i a  
 a v i g i l a d a v i g i l a n c i a v i g i l a n t e v i g i l a n c i a n a d a v i g i l a  
 n t e v i g i l a n c i a p o c o v i g i l a n t e v i g i l a n c i a a l g o v i g i l a n t  
 e v i g i l a n c i a m u y v i g i l a n t e v i g i l a n c i a s i e m p r e v i g i l a n t  
 e v i g i l a n c i a a l g o v i g i l a d a v i g i l a n c i a p o c o v i g i l a d a v  
 i g i l a n c i a n a d a v i g i l a d a v i g i l a n c i a m u y v i g i l a d a v i g i l a  
 n c i a s i e m p r e v i g i l a d a v i g i l a n c i a v i g i l a n t e v i g i l a d a v i  
 g i l a d a v i g i l a n t e v i g i l a n c i a v i g i l a n t e v i g i l a n c i a v i g i l a  
 d a v i g i l a n c i a v i g i l a d a v i g i l a n t e v i g i l a n t e v i g i l a d a v i  
 g i l a n c i a v i g i l a d a v i g i l a n c i a v i g i l a n t e s i s t e m a s d e v i g  
 i l a n c i a v i g i l a n t e s v i g i l a d o s s i s t e m a s d e v i g i l a n c i a n u n  
 c a v i g i l a n t e s s i e m p r e v i g i l a d o s s i s t e m a s d e v i g i l a n c i a  
 p o c o v i g i l a n t e s m u y v i g i l a d o s s i s t e m a s d e v i g i l a n c i a m u  
 y v i g i l a n t e s a l g o v i g i l a d o s s i s t e m a s d e v i g i l a n c i a m u y  
 v i g i l a n t e s m u y v i g i l a d o s s i s t e m a s d e v i g i l a d o s p o c o v i g  
 i l a n t e s s i s t e m a s d e v i g i l a n c i a s i n s i s t e m a s d e v i g i l a n c  
 i a

Fig. 29 *La Política* (1968), José Luis Castillejo, s/n



Fig. 30 *Espectador de espectadores*, Equipo Crónica, Frontón Labrit en *Encuentros de Pamplona: Fin de fiesta del arte experimental*, pp. 195

Persecutors persecute the persecuted. But the persecuted become the persecutors. And because the persecuted become persecutors this made the persecuted persecuting persecuted and the persecutors persecuted persecutors. But persecuted persecutors become in turn persecutors [persecuting persecuted persecutors]. And the persecuting persecuted become in turn persecuted [persecuted persecuting persecuted]. (en De Campos 268)

En este registro de los listados de advertencia o velada amenaza, podemos inscribir otro de los textos de *La Política*. Se trata de un texto con ritmo sincopado en el que una serie de verbos que expresan acciones de muy diverso tipo se ve intercalada por el sustantivo «cuidado» que sugiere la peligrosidad o la punibilidad de las acciones.

C u i d a d o [con espaciado entre letras en el original] pueden oyen ven cuidado con lo que se dice se hace cuidado repetir cuidado peligro cuidado ver cuidado escuchar cuidado no tocar cuidado probar cuidado husmear (Castillejo, *La Política*, s/n)

A la serie de acciones le sucede una serie de sustantivos que también se ven intercalados por el sustantivo «cuidado» como si lo que estuviera amenazado por un peligro o un castigo no fueran solo acciones sino también una idea o un estado.

cuidado rojo cuidado inocencia cuidado desconocido cuidado intriga cuidado una idea cuidado palabras cuidado actos cuidado caída cuidado dormido cuidado despierto cuidado dentro cuidado fuera cuidado detrás cuidado o s c u r i d a d (Castillejo, *La Política*, s/n)

Como ha señalado pertinentemente María Salgado, el tema histórico más interesante que la obra aborda no es tanto el de la violencia como el de «la represión y autorrepresión del pensamiento, la palabra y la acción» (*El momento analítico* 145), una represión<sup>90</sup> propiciada por las amenazas de castigo que subyacen a estos listados intimidantes que nos hablan de una sociedad constreñida por el control de la política en la lengua y de la lengua política. Si en las sociedades prealfabéticas, las repeticiones y los listados tenían una función mnemotécnica que respondía a la necesidad de conservar el saber tribal de un pueblo, el cual no podía consignarse en la palabra escrita (Havelock 2002), los listados que Castillejo confecciona en *La política* tienen asimismo una función mnemotécnica: recordar una prohibición y, con la prohibición, recordar un olvido. Especialmente significativa es, en este sentido, la lista de las siete acciones prohibidas, cuya numeración no recuerda sino al decálogo de mandamientos cristianos:

S i e t e p r o h i b i c i o n e s [con espaciado entre letras en el original] prohibido pasar prohibido joder prohibido desnudarse prohibido tocar prohibido hablar prohibido entrar prohibido enseñar primera segunda tercera cuarta quinta sexta séptima prohibición (Castillejo, *La Política*, s/n)

Y tras estas siete prohibiciones, una sentencia contradictoria que da cuenta, en su titubeo, del olvido impuesto por la imposibilidad de dar nombres:

Recordar tranquilamente con dolor mejor conviene olvidar no dar nombres no pueden darse los nombres sin dar nombres (Castillejo, *La Política*, s/n)

El propio Castillejo en una entrevista de José Agustín Mancebo señalaba «utilizo la técnica de la repetición porque tiene relación con la realidad neurótica, incendiaria, propagandística, con la manipulación, con el intento de repetir para controlar...» (Castillejo, «La escritura que yo busco es» 111). Creo que es en este sentido como se han de entender los listados con repeticiones de prohibiciones o de vigilancias, como dispositivos que se apropian de una realidad neurótica y propagandística que pretende ejercer el control del recuerdo y de la disidencia. En ocasiones, este impulso de control se logra mediante un enrevesado trabajo de neutralización semántica de palabras que, inscritas en filigranas sintácticas, han perdido toda referencia para convertirse en vehículos al servicio de cualquier mensaje. Ese es el caso de la frase que Castillejo toma del periódico ABC, pero, también, el de este fragmento que refleja el proceso de abstracción del uso y del significado de unos términos que pueden servir, como fetiches, para cualquier propósito político:

---

<sup>90</sup> Como se verá más adelante, el par represión y autorrepresión, censura y autocensura aparecerá también en los textos tachados de Concha Jerez.

Palabras sin fuerza fuerza de las palabras palabras de fuerza fuerza de la fuerza  
(Castillejo, *La Política*, s/n)

Recuerda este fragmento a la irónica permutación de un tópico político que Enrique Uribe ensaya en *Concretos Uno* donde la variación en la posición sintáctica de los términos y sus deformaciones morfológicas termina por poner de manifiesto el carácter tautológico de la proclama, su neutralidad inane y su transformismo político, pues no sabemos en torno a qué o en torno a quiénes se produce aquella unión que origina la fuerza [fig. 20].

Buena parte de los textos que componen *La Política* son un testimonio del proceso por el cual el conflicto político es obliterado mediante circunloquios tautológicos o insignificantes que pretenden articular un consenso en torno a una llamada, velada y amenazante, al orden. Esta creación de un consenso neutral, del que ha sido expurgado cualquier conflicto, es la que parece subyacer al listado de términos «bien entendidos»:

Política bien entendida libertad bien entendida democracia bien entendida religión bien entendida progreso bien entendido amor bien entendido orden bien entendido queda bien entendido bien entendido no entendido mal entendido queda (Castillejo, *La Política*, s/n)

La política siempre y cuando sea bien entendida, la libertad a condición de que sea bien entendida, el amor si y solo si es bien entendido. El contenido que la expresión «bien entendido» oblitera y obstruye es el de un diálogo democrático donde los ciudadanos sean quienes determinen el significado que la política, el amor o la religión deben de tener en la estructura de la sociedad.

Como se habrá hecho evidente con las citas del texto, la obra de Castillejo no tiene tanto un propósito oposicional, a saber, el de ofrecer una voz que, desde la enunciación lírica, responde y clama contra los mecanismos represivos del franquismo, sino, más bien, el de tejer una red de la encarnación lingüística de la política y de la mercantilización política del lenguaje. El interés de la obra de Castillejo es, por tanto, el de mostrar las tensiones y las ideologías que, en la España tardofranquista, se hacían patentes en los circunloquios y eufemismos a través de los que la represión cerraba sus filas y la oposición al régimen expresaba su ansia de libertad. Nada queda de la presentación tradicional del poema como un conjunto de versos con espacio blanco a derecha; los términos apropiados de eslóganes políticos, titulares periodísticos o frases hechas corrientes en el habla cotidiana se agrupan en un único bloque de texto dentro del cual son sometidas a procedimientos de repetición, variación y permutación. En *La Política* el poeta deja de ser aquel que elabora líricamente la voz del pueblo con la aspiración de ensanchar los efectos de su canto; ahora es el que selecciona un repertorio de frases hechas y fragmentos de lengua para ejecutar sobre ellos repeticiones y variaciones a través de las que se trata de poner de manifiesto el poder taumatúrgico de unas palabras convertidas en fetiche. Se apropia por tanto Castillejo no solo de fragmentos de habla sino también de aquel procedimiento «neurótico e incendiario» de la propaganda —la repetición— para transmutar su función pragmática de control. La radicalización del procedimiento de la repetición y la recontextualización desvela el carácter totémico de unos

términos vacíos de significado para que puedan ser puestos, de nuevo, en circulación.

d. LA APROPIACIÓN DE UNA FORMA DE ESCRITURA EN LOS TEXTOS TACHADOS DE FERNANDO MILLÁN, JOSÉ MIGUEL ULLÁN Y CONCHA JEREZ

En la sección siguiente de esta tesis, describía el dibujo que antecede a los poemas de *MonuMENTALES REBAJAS* de Justo Alejo. Se trata de la figura de un viejo recitador de romances a la que le acompaña, en la esquina derecha superior y en la esquina izquierda inferior la oración: «Permitido terminantemente / fijar cárteles», una reformulación de las admoniciones que encontramos en las paredes de las ciudades [fig. 31]. Leída con respecto a la poética del poemario, se podría interpretar esta incitación como una declaración sobre la función del poeta: fijar cárteles que frustren y neutralicen el dominio del lenguaje publicitario. Sin embargo, esta exaltada invitación a la fijación de carteles también puede ser interpretada atendiendo al contexto político de la España tardofranquista y, más específicamente, al extremo control de los muros de las ciudades en los que la pegada de carteles o las pintadas de contenido político eran insidiosamente perseguidos y censurados. En este contexto, el lema es una exhortación a que los muros de las ciudades sean el escenario de la expresión política de la ciudadanía. Y lo fueron, aunque hubieron de padecer el tachado y el borrado de las fuerzas franquistas.

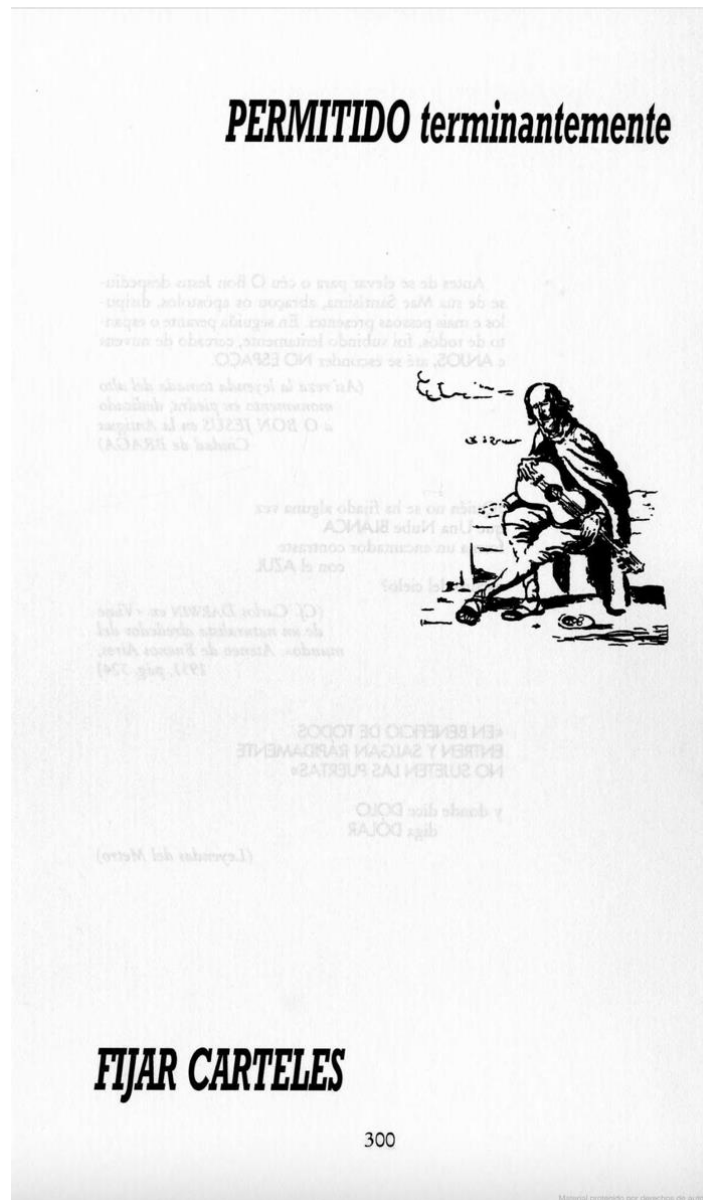


Fig. 31 «Permitido terminantemente fijar carteles» en *MonuMENTALES REBAJAS*, Justo Alejo, pp. 300.

Ha sido Germán Labrador («El franquismo contra la pared» 439) quien ha propuesto realizar un análisis comparativo de las estrategias discursivas de las pintadas en los muros de las ciudades franquista con algunas de las apuestas más radicales del experimentalismo poético, apoyándose en el texto ya clásico de Túa Blesa *Logofagias. Los trazos del silencio*. El ejercicio es atrevido e intrigante pues un cierto automatismo parecería incitarnos a interpretar textos tachados como los de Fernando Millán o Concha Jerez como obras centrípetas, por utilizar la denominación de Rosalind Krauss, es decir, como obras que inciden en todo aquello que las separa del medio ambiente y de otros objetos (33). En lugar de interpretar que los textos tachados de estos tres autores constituyen obras sobre los límites de la palabra, sobre las posibilidades semióticas de una escritura no alfabética o sobre la fuerza expresiva de los grafos, Germán Labrador plantea un análisis de las similitudes formales y



discursivas entre los textos tachados y las pintadas de los muros de la ciudad, severamente censuradas por el franquismo.

Según Labrador, no fue sino en la década de los sesenta, con el auge de las huelgas obreras y la organización clandestina del sindicalismo autónomo, unido a una pulsión de descontento ácrata, cuando los muros de la ciudad franquista se empiecen a llenar de mensajes políticos contestatarios con el régimen cuyo punto máximo de tensión llegó con las convulsiones estudiantiles de 1967 y la posterior recepción del mayo francés (Labrador, «El franquismo contra la pared» 439). Para Labrador, si los grafitis antifranquistas constituyeron el lugar de nacimiento de una comunidad política que encuentra en el espacio físico del muro el lugar «en el que definirse y reconocerse» («El franquismo contra la pared» 440), el régimen ejercía su omnímoda autoridad mediante el borrado y el tachado de las pintadas cuya represión reforzaba su potencial político. En un artículo que Toni Puig escribió para la revista *Ajoblanco*, ya tras la muerte de Franco, se insistía en el valor de las pintadas como una forma de apropiación del espacio público y un verdadero ejercicio de libre expresión terminada la clandestinidad:

Si de verdad queremos democracia, hemos de variar incluso el concepto de pared/ciudad. Las paredes en ella no son de tal o cual señor. Son del ciudadano. De todo aquel que tiene algo que decir. [...] La clandestinidad se terminó. ¿Estamos o no en la democracia? Los centros ciudadanos, pues, han de variar. No son paredes de casas. Son pizarras para saber cómo anda el país. Termómetros. (Puig 12)

Como apunta Germán Labrador, fue el semiólogo Pedro Sempere<sup>91</sup> quien mejor analizó el sentido de las urgentes tachaduras que el franquismo ejecutaba sobre las pintadas públicas. Las tramas, rayas, cruces y encalados que cubrían los mensajes políticos ofrecían un sentido tan coherente y legible como las propias pintadas (443), reuniendo no solamente el clamor por la libertad sino también el golpe del silencio [fig. 32].

---

<sup>91</sup> Para un archivo fotográfico de algunos de estos mensajes tachados se puede consultar el libro de Sempere, Pedro. *Los muros del posfranquismo*. Castellote, 1977.

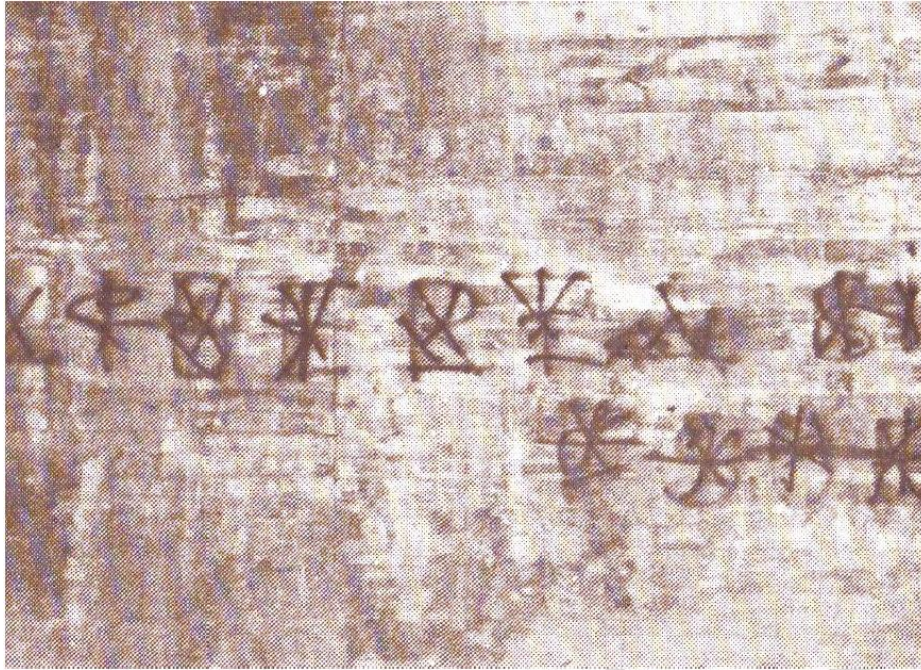


Fig. 32 *Pintura censurada*, Sempere, pp. 83

Paralelamente, aparecían en la España de los últimos años del franquismo un conjunto de textos cuyo procedimiento constructivo era la tachadura de un texto preexistente, de modo tal que la clave de su lectura radicaba en la tensión generada entre el texto tachado y los fragmentos todavía legibles, es decir, la tensión se hallaba en qué lectura posibilita el tachón, qué significados emergían de un acto de supresión del sentido. Rosa Benítez, en un libro exhaustivo y riguroso sobre la poesía de Ullán, lo ha expresado con elegancia: «el silenciamiento de un sentido hace surgir el que había sido encubierto» (*Por una estética de lo inestable* 50). El acto de silenciamiento que supone el tachado de las palabras hace emerger otros significados, no solo los que el propio acto de tachadura porta consigo en tanto censura de un texto, sino también los que puedan emerger de los fragmentos de lengua que se han salvado del borrón.

Siguiendo la propuesta de Germán Labrador, propongo interpretar los textos tachados de José Miguel Ullán, Concha Jerez y Fernando Millán como apropiaciones de aquella escritura del poder que, al emborronar los muros de la ciudad, silenciaba los mensajes políticos que orlaban sus muros, pero, también, hacía manifiesta la necesidad de una censura que contuviera el pensamiento de los sectores contestatarios al régimen. Los textos de Ullán, Jerez y Millán se constituyen así a partir de dos actos de apropiación: uno de apropiación de textos políticos, periodísticos o médicos que circulaban en la esfera pública y otro de apropiación de los tachones y grafos que emborronaban las pintadas antifranquistas, empleados ahora para silenciar los textos mencionados y extraer de ellos nuevos significados.<sup>92</sup> Como ocurría con *La Política* de José Luis

---

<sup>92</sup> Según Germán Labrador esta técnica dialoga formalmente «con el «détournement» situacionista, el desvío, consistente en derivar un texto previo hacia un espacio de representación que lo incomode, abriendo sus sentidos.» («El franquismo contra la pared» 448)

Castillejo, el repertorio léxico no queda establecido por la elección que el autor realiza de entre la totalidad del acervo de una lengua, sino que viene delimitado por el texto apropiado. Sin embargo, mientras que, en *La Política*, la creatividad del autor radicaba en la elegancia con que los fragmentos de lengua apropiados eran recontextualizados según distintos criterios formales, en los textos tachados de Ullán, Millán y Jerez esta descansa, más bien, en los retazos que quedan iluminados o enmarcados por las tachaduras que han ocupado el resto del texto. En cierto modo, podríamos interpretar estas obras como negaciones de la concepción romántica del acto creador pues en lugar de producir un discurso lo destruyen.<sup>93</sup> Como ha señalado Susan Sontag:

La exploración de lo impersonal (y traspersonal) en el arte contemporáneo constituye el nuevo clasicismo; al menos, una reacción contra lo que se entiende por espíritu romántico domina la parte más importante de nuestra época. («Una cultura y una nueva sensibilidad» 378)

Sirviéndose de la apropiación de textos ajenos y de las tachaduras del franquismo,<sup>94</sup> estos textos pretenden ofrecer un fresco del clima político del franquismo, atrapado en las anticipaciones utópicas de una nueva sociedad y su descarnado y omnipresente silenciamiento.

– *ALARMA* (1975) DE JOSÉ MIGUEL ULLÁN

En el caso de José Miguel Ullán el poemario donde de forma más sistemática se emplea la técnica del tachado es *Alarma*, un libro de 1975. Esta técnica, que uno de los críticos más agudos de la obra de Ullán ha denominado «poesía encontrada» la pone ya en práctica en el poemario que le antecede. En *Frases*, breves fragmentos de lengua, que remiten a escenas cotidianas o a conatos de acontecimientos, se intercalan con fotografías y ensayos de escritura ideográfica. Sin embargo, es en *Alarma* donde la apropiación de textos o hablas preexistentes se conjuga con la técnica del tachado. Las dos primeras páginas ofrecen la arquitectura del texto. La primera página parece ser una reseña del libro de Frederick Forsyth *Los perros de la guerra* tachadas con trazos verticales ondulantes de tinta china. En la parte superior, los trazos han mantenido incólumes las seis palabras que conforman la frase «los perros de la guerra son hombres» (Ullán 259). Además de los tachones verticales, la labor artesanal y grafológica del autor ha consignado dos partes del texto en cajas horizontales que conforman la frase «Esta es la historia descarnada» (Ullán 295).

En la siguiente página, nos encontramos un texto de carácter jurídico sobre la famosa ley de Asociaciones que el gobierno de Arias Navarro quería impulsar como muestra del propósito reformista del régimen y que obtuvo el rechazo frontal de contubernio más fiel al franquismo. Junto a los tachones verticales se consignan en cajas varias partes del texto que componen la frase «la limitación se propone comprobar una mayor amplitud» (296). Esta frase ambigua, refiere, por una parte, a la poética que articula el poemario de José

---

<sup>93</sup> Recuérdese la doctrina kantiana del genio según la cual este se expresa mediante la imaginación productiva puesto que no reproduce la naturaleza, sino que produce otra naturaleza (Kant 233-234)

<sup>94</sup> Miguel Casado ha descrito la poética de *Alarma* en estos términos: «aislar, oír, vienen a sustituir a decir: no cabe un lenguaje personal» (Casado 71)

Miguel Ullán, pero, también, irónicamente, al fracasado proyecto de una ley de asociaciones más aperturista que terminó con una legislación más limitativa por la oposición del llamado búnker del franquismo.

Los dos fragmentos de texto reunidos en cajas [fig. 33] plantean los dos polos a partir de los cuales se constituirá el poemario: el tachado, como un procedimiento constructivo restrictivo que, sin embargo, se propone descubrir una mayor amplitud, y «la historia descarnada», es decir, la situación política de represión que caracterizó el régimen franquista, a la que se refiere de forma oblicua e indirecta. En la cuarta página, los tachones, con el mismo grosor que los anteriores, se disponen de forma más libre a lo largo de la página y las mismas cajas destacan las partes conservadas del texto que, en este caso, dice: «pregunta el hombre por la política palabra» (Ullán 198). A lo largo del texto, las frases encajonadas alternarán sucesivas formulaciones de la poética del texto —«supresión es la acción esencial» (Ullán 312)— con otras de claro contenido político como «el suicidio feliz cuando nos encontrábamos sin ejército» (Ullán 310), que no deja de revelar la determinante importancia que en la vida de Ullán tuvo el servicio militar, causa de su retorno forzado de Francia y objeto de un texto irónico y desgarrador como fue *Soldadesca*.

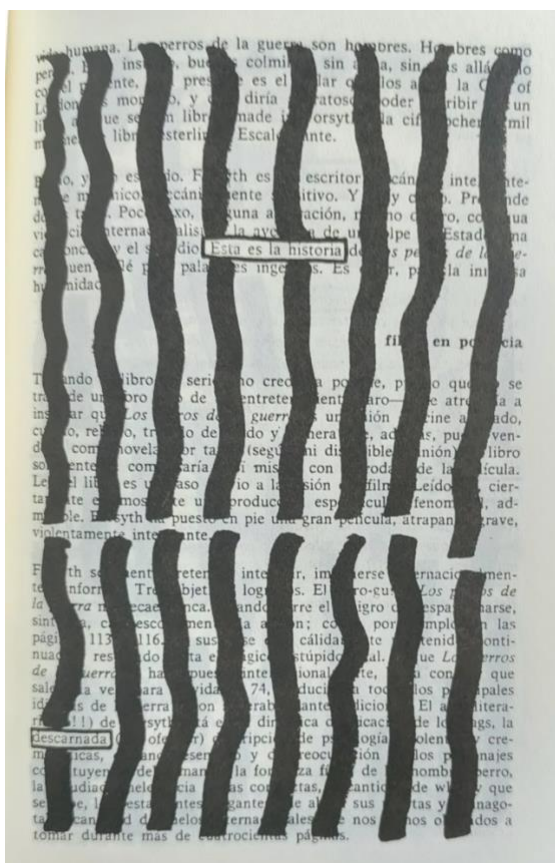


Fig. 33 *Alarma* (1975), José Miguel Ullán, pp. 295

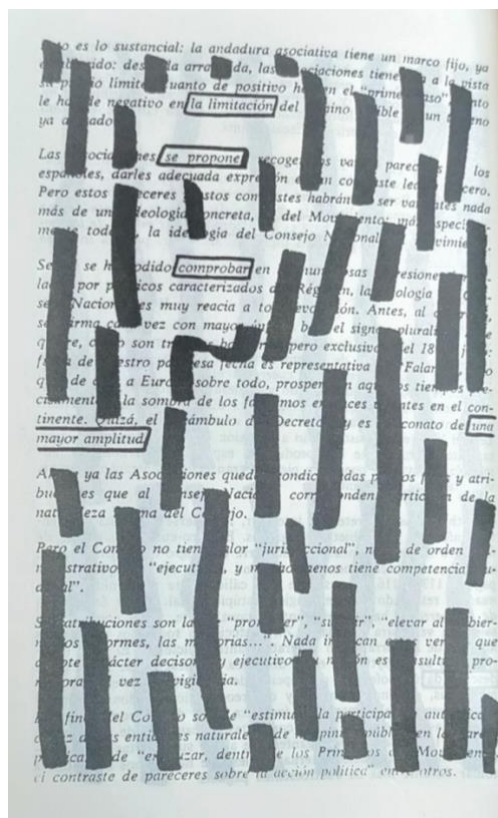


Fig. 34 *Alarma* (1975), José Miguel Ullán, pp. 296

Los textos apropiados que son objeto de tachadura por parte de Ullán van desde los de naturaleza jurídica, como el mencionado sobre la ley de Asociaciones de 1974, a los de carácter político, como los que conciernen a la legitimidad del estado de Israel o las medidas propuestas por el Gobierno español para ahorrar energía por el aumento de los precios del petróleo por parte de la OPEP [fig. 34]. Un buen conjunto de ellos trata la actitud cristiana ante la muerte y es con uno de estos con los que se cierre el poemario planteando que «la salvación es única consiste en aceptar otras palabras».<sup>95</sup>

En los textos que componen *Alarma* se han invertido, sin embargo, las dinámicas de poder que operaban en las tachaduras de las pintadas públicas. Mientras que allí era el poder del Estado el que silenciaba una reivindicación popular,<sup>96</sup> en el caso de Ullán, la tachadura se ejerce «sobre el texto del poder—literario: el *best-seller*, político, religioso y económico—» (Blesa 67). Y no se trata solamente de una inversión en las dinámicas del poder pues las tachaduras de estos discursos hacen emerger la propia poética del autor, que no surge de su subjetividad sino, más bien, de los fragmentos de habla que ilumina un acto

<sup>95</sup> Para una lista exhaustiva del origen de los textos que componen *Alarma* se puede consultar Blesa, Túa. *Logofafias. Los trazos del silencio*. Tropelías, 1998, pp. 66.

<sup>96</sup> Dado el potencial expresivo que presentan los tachones de *Alarma* y tomando en consideración las incursiones de Ullán en la dimensión pictórica de la caligrafía, tal y como recoge un libro como *Agrafismos*, no se puede dejar de considerar una interpretación alternativa según la cual esta técnica del tachado sea una forma de apropiación lúdica y creativa del tachón que los censores franquistas imponían a determinados libros antes de su publicación.

de supresión y destrucción, de «reescritura sin escritura» (Blesa 67).<sup>97</sup> Es precisamente en la censura de los textos del poder, en los restos de un lenguaje viciado y ninguneado donde Ullán rastrea una forma de decir más plena, que sea capaz de reconectar la palabra con la experiencia y la vida.

– SEGUIMIENTO DE UNA NOTICIA (1977) DE CONCHA JEREZ

Concha Jerez también practicó a lo largo de su obra la técnica del tachado. En 1976 presentó sus *Textos autocensurados*, un cuaderno con textos de la propia artista que ella misma había autocensurado, dejando legibles únicamente algunas secciones del texto. Previamente había empleado la técnica del tachado sobre un periódico, ese medio comunicativo que tantas veces ha aparecido en esta tesis como un dispositivo que integrar a la poesía. En *Fusilados esta mañana (Recuperación de una noticia)* [fig. 35], una obra de 1975, se realiza un seguimiento de la noticia que el diario *Informaciones* ofreció de los últimos asesinatos del franquismo. En este caso, el periódico es tanto el soporte de escritura como el texto apropiado sobre el que se opera el tachado. La propia artista señalaba en una entrevista para el diario ABC:

En un principio me interesé por la información de los periódicos. Te hablo de la época franquista, en la que todo el lenguaje estaba perturbado. Empecé a usar sus textos para hacer una contrarreflexión de lo que leía. Pero eso podía llevarme a la cárcel, por lo que mi solución fue la autocensura. Es el origen de mis «escritos ilegibles autocensurados»: extractaba las noticias y, lo que no quería que se leyera, lo ocultaba con mis propios escritos, ilegibles y autocensurados. (Jerez 2014)

En esta obra, compuesta por cuatro fotocopias de las páginas del periódico *Informaciones*, Concha Jerez emborronaba las secciones del texto que no quería que se leyeran, ante la imposibilidad de ofrecer una crítica directa o un posicionamiento explícito sobre el contenido de las noticias.

---

<sup>97</sup> Merece la pena destacar que hablar de una poética del silencio en la obra de Ullán puede hacerse a condición de que dicho silencio se caracterice como productivo pues, a diferencia de la poesía del silencio, nada en la poética de Ullán remite a la «inefabilidad extrema o la absoluta autorreferencialidad» (Benítez, *Por una estética de lo inestable* 48)



Fig. 35 *Fusilados esta mañana (Recuperación de una noticia)* (1975), Concha Jerez

Sin embargo, será en una obra de 1977, titulada *Seguimiento de una noticia* (1977) [figs. 36 y 37] donde el procedimiento del tachado se emplee de forma más conscientemente política. A diferencia de la técnica del tachado en *Alarma*, que servía para encontrar, entre los restos de la jerga política, una poética que devuelva al lenguaje su capacidad crítica, en esta obra de Concha Jerez la técnica del tachado tiene un propósito visual o espacial por cuanto pretende no tanto iluminar determinados fragmentos de texto sino, más bien, materializar el espacio que ocupan en la página.

*Seguimiento de una noticia* es una obra compuesta por treinta y dos reproducciones de páginas del periódico «El País» sometidas al emborronamiento, mediante unos trazos exhaustivos y minuciosos, de sus fragmentos de texto. Las páginas del periódico no están escogidas al azar, sino que rastrean la presencia, entre el 5 y el 25 de mayo, de las noticias que daban cuenta de la muerte de cinco obreros en la catedral nueva de Vitoria tras una carga policial, así como de las protestas ciudadanas que siguieron a esta actuación policial.<sup>98</sup> Las noticias que dan cuenta de este acontecimiento están también tachadas, pero con un trazo más leve, que deja entrever algunos de los signos que encubren, y con un menor grado de exhaustividad, salvando algunos fragmentos de texto, como el nombre de Rafael Gómez Jauregui, uno de los asesinados en las protestas a favor de la amnistía que se recrudecieron tras los asesinatos de los obreros en la catedral nueva de Vitoria.<sup>99</sup>

<sup>98</sup> Curiosamente, la noticia de los sucesos de Vitoria llega al gobierno de Arias Navarro durante una reunión sobre la ley de asociación política, uno de cuyos documentos sirvió a Ullán como soporte para alguno de los poemas que componen *Alarma*.

<sup>99</sup> La noticia de la muerte de Ramón López Jauregui a la que refiere la obra de Concha Jerez se puede consultar en la hemeroteca de El País: [https://elpais.com/diario/1977/05/15/espana/232495215\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/05/15/espana/232495215_850215.html)

El trabajo de emborronamiento oblitera los textos periodísticos, pero pone de manifiesto la progresiva desaparición de una noticia de alto contenido político cuyos pormenores nunca quedaron definitivamente resueltos. En ese sentido, el tachón visibiliza e invisibiliza. Si, por una parte, el tachón alegoriza la invisibilización de estos acontecimientos por parte del gobierno de Suárez, por cuanto ponían en riesgo el avance de la transición, por otra, materializa ese trabajo de silenciamiento mediante las grandes manchas de tinta que sirven como marco a unas noticias de difícil lectura de las que nunca se llegaron a conocer los pormenores. En *Seguimiento de una noticia* parece que se ha producido una introyección de la actividad censuradora que, aun ocultando el contenido de aquellos acontecimientos, denuncia su rápido olvido, su temprana obliteración. Como ha señalado Fernando Castro, la obra de Concha Jerez «nos enseña a leer allí donde el signo está tachado para propiciar la emergencia de “otro sentido”: por medio de la “autocensura” revela la “ficción consensual” de la realidad mediática» (72).

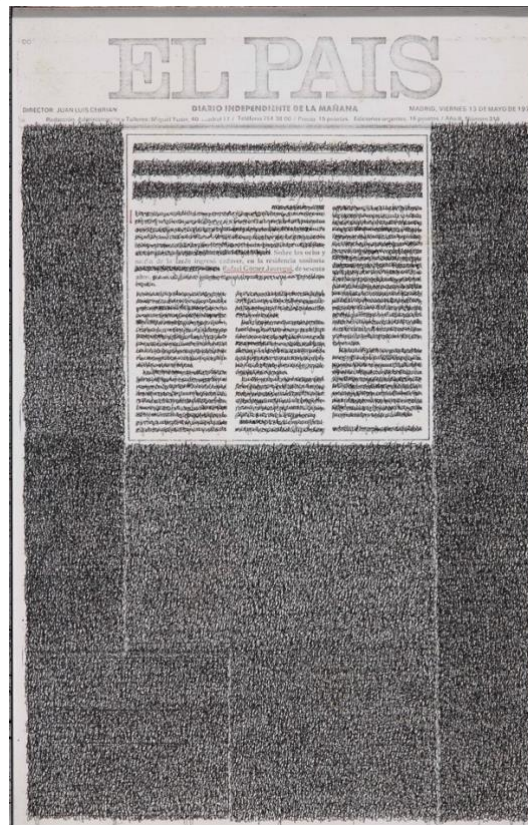


Fig. 36 *Seguimiento de una noticia* (1977), Concha Jerez



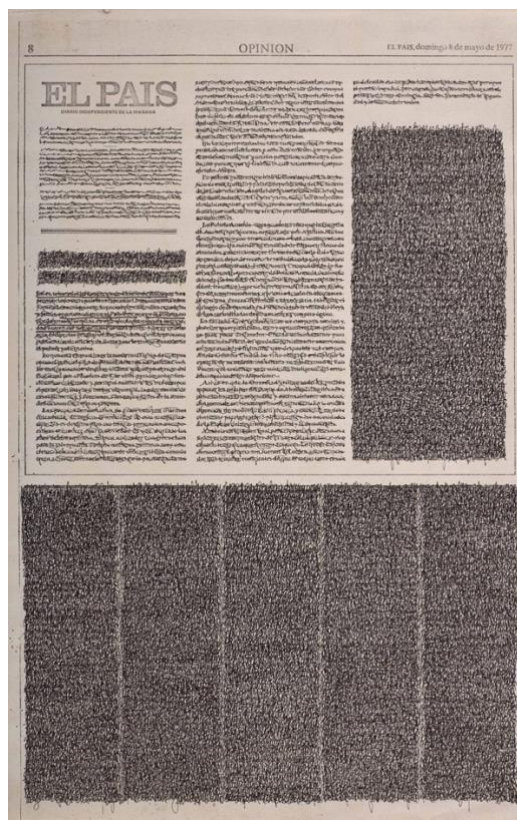


Fig. 37 *Seguimiento de una noticia* (1977), Concha Jerez

No se trata únicamente de poner ante los ojos una situación política donde la censura limitaba el intercambio de ciertas ideas políticas, sino también de que dicha censura se ha convertido en una instancia subjetiva que limita, internamente, lo que puede ser dicho. El tachón es el índice de esa introyección de la censura, que impide decir lo que ocurrió en la feroz represión de la asamblea de obreros reunida en la catedral nueva de Vitoria pero que, al mismo tiempo, materializa esa represión y su silenciamiento progresiva en un periódico progresista. Karin Ohlenschläger lleva esta interpretación a un plano psicoanalítico en que lo tachado equivale a lo reprimido, aquello que interfiere «sobre la parte racional en mucho mayor grado de lo que uno reconoce» (31).

Más allá de esta lectura psicoanalítica, que no comparto, lo que nos interesa de esta obra de Concha Jerez es la apropiación de una de una grafía en principio carente de sentido: el tachón. Mientras que la tachadura de las pintadas y grafitis antifranquistas era realizada por el régimen para reprimir y silenciar los deseos democráticos de algunos sectores de la sociedad, la tachadura que Concha Jerez ejerce sobre la noticia de los sucesos de Vitoria parece tener un propósito pragmático más ambiguo: por una parte, representar el clima de censura que pervivió un tiempo tras la muerte de Franco pero, también, subrayar la falta de hábito de una sociedad sometida por el régimen para expresar libremente sus preferencias y decisiones políticas, una sociedad que, después de haber sido censurada, se autocensuraba.

– LA DEPRESIÓN EN ESPAÑA DE FERNANDO MILLÁN

En el caso de Fernando Millán, el procedimiento del tachado ya aparece en la tercera sección de su *Textos y antitextos* de 1970<sup>100</sup> y será una técnica que empleará a lo largo de toda su trayectoria experimental. En un volumen antológico donde se recopilan todos sus poemas de la etapa N.O los textos tachados aparecen agrupados bajo la categoría de textchones (Millán, *Poemas N.O.* 69). Sin embargo, será en *La depresión en España* (1983) donde la técnica del tachado de un texto apropiado se emplee de forma más sistemática, consistiendo la totalidad del libro en el puntilloso ocultamiento del texto previo. Se trata de un texto realizado entre 1981 y 1983 a partir de la apropiación de un volumen médico de título homólogo, al que Fernando Millán probablemente tuvo acceso durante su desempeño como periodista sanitario. La edición original consistía en cinco volúmenes manualmente tachados y ha sido el propio Millán quien ha sugerido el valor artesanal de la obra. El tachado sistemático de un libro de más de cien páginas le obligaba a una dedicación obsesiva que, unida al tema de la obra tachada, y a la circunstancia vital que la rodeó —una depresión postraumática— llevan a Millán a sugerir tímidamente una interpretación psicoanalítica del proceso creativo (Millán, «Tachar o tener» 128).

A lo largo del texto, compuesto tanto de palabras como de gráficos y tablas, se ensayan diferentes formas de tachado que van desde el tachado lineal de las frases mediante un trazado estable, a pequeñas líneas verticales del tamaño de las letras tachadas que se suceden, como bastones enhiestos, impidiendo la lectura, hasta las manchas de tinta espesa que cubren determinados huecos de las tablas. Dado que el tachado prácticamente oblitera la totalidad del texto, dejando únicamente legible la palabra «Índice», ubicada sobre la numeración de los distintos apartados, no podemos plantear una interpretación afín a la que propuse para *Alarma* o *Seguimiento de una noticia*.

---

<sup>100</sup> Según Laura López Fernández, el primer textchón fue un póster para el grupo N.O titulado (*progresión/negativa/2*) (15).



## Índice

	Páginas
Introducción	7
I. Introducción	10
II. Introducción	13
2.1. Introducción	15
2.2. Introducción	15
III. Introducción	16
3.1. Introducción	19
3.2. Introducción	20
3.3. Introducción	24
3.4. Introducción	24
IV. Introducción	27
4.1. Introducción	28
4.2. Introducción	29
4.3. Introducción	29
4.4. Introducción	30
4.5. Introducción	32
4.6. Introducción	34
4.7. Introducción	34
V. Introducción	39
VI. Introducción	41
6.1. Introducción	41
6.2. Introducción	45
6.3. Introducción	46
6.4. Introducción	48
6.5. Introducción	49
6.6. Introducción	50
VII. Introducción	53
7.1. Introducción	53
7.2. Introducción	56
7.3. Introducción	58
VIII. Introducción	61
IX. Introducción	63

Fig. 38 Índice de *La depresión en España* (1983), Fernando Millán

Aquí el tachado no sirve para encontrar, entre los pecios del naufragio de una lengua tartamuda, la posibilidad de una poética que devuelva al lenguaje su conexión con la experiencia. Tampoco parece servir aquí el tachado para señalar visualmente la declinante atención mediática que se ofrece a un acontecimiento político cuya injusticia no llegó a ser resuelta. De hecho, el interés parece radicar más en la fuerza expresiva de la tachadura como una nueva forma de escritura. Esta interpretación se ve reforzada si lanzamos una mirada retrospectiva a los *Caligramas* de Julio Campal, uno de los maestros de Fernando Millán.

La mayor parte de los caligramas de Julio Campal están realizados sobre textos preexistentes y se disponen sobre ellos sin trabar una relación semiótica estricta entre el texto apropiado y las grafías que Campal realiza, como si su valor estético no descansara en dicha relación sino, más bien, en la fuerza expresiva de los trazos para los que el texto preexistente es básicamente un soporte que, aún escrito, se imagina como blanco. Es más que evidente que no han de entenderse los caligramas como tachones o tachaduras, si bien es cierto que sí se puede encontrar un paralelismo claro entre la expresividad de una escritura que recuerda a los caracteres árabes —y que cifra su poder en la

belleza y elegancia del trazo y el color<sup>101</sup>— con las tachaduras que pueblan *La depresión en España* pues, a diferencia de los textos de Jerez y Ullán, no hay ninguna pretensión ni de entablar un diálogo político con el texto tachado ni de encontrar los rastros de una discursividad más plena envuelta en la mercantilización política del habla.



Fig. 39 Caligrama sobre página de ABC (1967), Julio Campal

En este sentido, la tachadura en la obra de Millán ha de inscribirse dentro de las acusaciones de la poesía concreta a la escritura alfabética como un dominio de opresión en un contexto en que «ve cerrarse su ciclo de utilidad-literaria[sic]-poder-transcendencia» (Millán, «Tachar o tener» 133). La tachadura es, así como el sueño de una lengua supranacional, una de las aspiraciones utópicas tardías que Fernando Millán llevó a cabo en su obra. Como señala en uno de los anexos a la edición que La Bahía realizó en 2012 de *La depresión en España* «La escritura ha podido —al fin— independizarse del habla: tachada solo suena en la imaginación» (Millán, «Tachar o tener» 133). La escritura alfabética y la discursividad han quedado completamente canceladas, por utilizar el

<sup>101</sup> Esta es la interpretación que defiende también Max F. Jensen para quien la expresividad visual de los poemas es una forma de suplementar la falta de expresividad de las tradicionales escrituras alfabéticas (Jensen 301)

adjetivo de un libro, hermano mayor de este de Millán, de Emilio Isgrò, publicado en 1964. No sorprende entonces que las vinculaciones con la situación política española no aparezcan en su obra, como sí ocurría en los casos previos, pues el contenido transgresor y subversivo quedaba cifrado en una ruptura política inmanente al plano artístico cuya fuerza se ejercía contra el abstracto dominio de la escritura.

– LOS CUADERNOS DE ESTUDIO DE GRAN DE GRÀCIA

Como señalaba más arriba, uno de los rasgos distintivos del conceptualismo catalán fue su carácter altamente politizado, que Rocío Robles atribuía a sus orígenes parainstitucionales. Si bien es cierto que, en su fase de consolidación, el conceptualismo catalán encontró amparo en una institución internacional como el Instituto Alemán de Barcelona, el impulso crítico que animaba las propuestas artísticas y teóricas no fue completamente abandonado. Una buena muestra de esta concepción política del arte es la que expuso Simón Marchán Fiz en un manifiesto por sentencias que leyó en la muestra *Informació d'art concepte* de Banyoles en febrero de 1973:

El arte conceptual debe rechazar la noción burguesa de autonomía y fundamentar su actividad como praxis social [...] El arte conceptual atribuye una función activa y co-creadora al espectador [...] “El arte conceptual ya no representará la realidad, sino que la presentará críticamente, contribuyendo a su transformación”. (1973)

No se trata tanto de que el arte conceptual testimonie y tematice los conflictos políticos contemporáneos; la relación que el arte establece con la política radica más bien en una transformación de su modo de inscripción social. Anticipando la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, plantea Simón Marchán Fiz que el arte abandone la noción moderna de autonomía como principio de legitimación de su actividad para concebirse como una praxis social que entabla una relación interactiva con el espectador a través de la cual se logre transformar la realidad. Esta actitud vanguardista, en tanto que atenta contra los principios de la institución arte, es aquella de la que participarán los responsables de los cuadernos de Gran de Gràcia.

El grupo de Gran de Gràcia estaba compuesto por un conjunto de cinco artistas y poetas cuya obra se reunió para una exposición en la sala Gaspar de Barcelona que, según Pilar Parcerisas, constituye la piedra de toque de la introducción de formas poéticas en la escena del arte conceptual catalán (212). El nombre del colectivo refiere sencillamente al estudio de la calle barcelonesa de Gran de Gràcia en el que Carles Camps, Xavier Franquesa, Jordi Pablo, Santi Pau Bertrán y Salvador Saura se reunían periódicamente y que vio nacer los llamados «cuadernos de estudio de Gran de Gràcia». No deja de resultar significativo el epíteto «de estudio» pues los cuadernos se concebían como objetos literarios sin finalizar que constituían exploraciones experimentales en un plan conceptual cuya materialización podía presentarse en otro medio. Es el caso de algunos textos de Carles Camps y Santi Pau que, de su primera presentación en formato libro, fueron llevados a las tres dimensiones durante los

Encuentros de Pamplona de 1972<sup>102</sup> o de *Ombra, oscuritat relativa* y *Apunts per a l'estudi de les deformacions* de Jordi Pablo cuyo medio original era la escultura para después trasponerse literariamente al plano de los cuadernos.

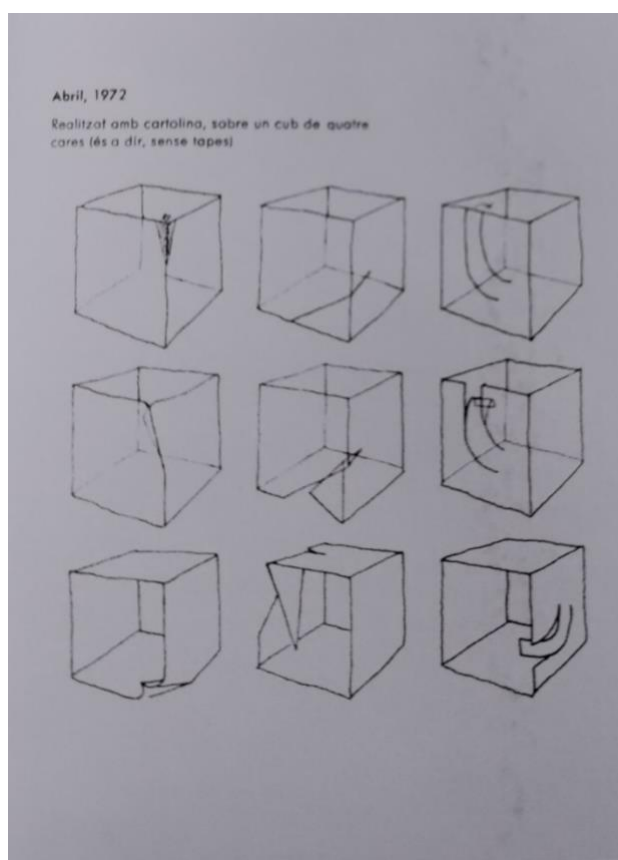


Fig. 40 *Apunts per a l'estudi de les deformacions*, Jordi Pablo Grau. Barcelona. 1972, s.n

Esta concepción transmedial según la cual el texto podía asumir una presentación espacial o tener su origen en el espacio, será determinante en la concepción del hecho poético que podemos extraer de los cuadernos, por mucho que, en ellos, pese al formato cuaderno, apenas quede nada de la Literatura previa al conceptual, ni siquiera en ocasiones las letras (Salgado 221). El proyecto de los Cuadernos de Gran de Gràcia puede quedar cifrado en la diferencia que un poemario como *Pluja* (1973) de Joan Brossa mantiene con la larga estirpe de poemas caligramáticos y concretos que elaboran este motivo. No es que la figura de Joan Brossa sea la más representativa del colectivo de Gran de Gràcia pues su trayectoria se remonta generacionalmente al surrealismo de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, su conexión con algunos de los postulados conceptuales del colectivo y, específicamente, su «poemario» *Pluja* constituyen un ejemplo elegante que nos permite definir contrastivamente las propuestas de los Cuadernos de Gran de Gràcia.

---

<sup>102</sup> En el catálogo que José Díaz Cuyás editó para la exposición Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental (2010) se pueden ver algunas reproducciones fotográficas de las trasposiciones tridimensionales de estas obras del Grupo de Gran de Gràcia, concretamente en las pp. 270-271.

En la sección sobre la integración tecnofetichista de la poesía, mencionaba la importancia que tuvo el poema caligramático de Apollinaire // *pleut* como un motivo icónico que sería persistentemente explotado por la poesía concreta y, especialmente, por Felipe Boso, quien le dedicaría toda una serie. En aquellos poemas, la lluvia era un motivo visual a través del cual se cerraban las posibilidades espaciales y rítmicas abiertas por la ruptura con la tradición lírica iniciada por Mallarmé, mediante una reglamentación semántica de la disposición de los términos, a saber: estos habían de emular la forma de la caída de las gotas, en la propuesta de Apollinaire, o sugerir su imagen semántica mediante la conversión del punto de la «i» en una gota de agua.<sup>103</sup> Aunque no podemos incluir a Brossa en la generación del grupo de Gran de Gracia, sí que apareció un libro de su autoría en los cuadernos de estudio que el grupo catalán publicó. Se trata del libro *Pluja* (1973) donde Brossa emplea este motivo caro a la mal llamada poesía visual (Salgado, «La poesía visual no es visual») de un modo radicalmente distinto, haciéndolo comparecer como un índice, una huella de su presencia física. *Pluja* de Joan Brossa es un libro en cuyas páginas no se encuentra otra escritura que la de las ondulaciones en el papel producidas por la caída de las gotas de lluvia sobre sus páginas exentas. Mientras que en los poemas de Apollinaire y Boso la lluvia era un motivo icónico que articulaba la disposición de los términos sobre la página, en *Pluja* las gotas de lluvia son los trazos de un libro que testimonia la fugacidad de un instante cotidiano. La lluvia ya no aparece en el campo literario como motivo visual o como tema semántico, sino en el rastro que ha dejado su misma presencia física sobre el soporte.

Como señalaba más arriba, para la concepción del hecho poético de la que participan los Cuadernos de Gran de Gràcia es determinante la inclusión de elementos espaciales cotidianos ajenos al campo literario o, más bien, la extensión del campo literario para incluir en él los rastros de esos momentos. En este sentido, *Apunts per a l'estudi de les deformacions* de Jordi Pablo Grau<sup>104</sup> constituye otro buen ejemplo de la poética que recorre los 13 cuadernos que componen la colección.<sup>105</sup> En la primera página del cuaderno, que carece de numeración, como el resto de la serie, se presenta una lista de hechos formulados en un lenguaje aseverativo, como si se tratara de un conjunto de tesis para las que el cuaderno tuviera un estatuto probatorio:

#### UNS FETS

- Quaselvol deformació que es pugui transmetre uniformement a tots el punts d'un cos (material homogeni), el modifica
- Sembla que tot deformació elàstica d'aquest tipus, sigui una projecció incompleta del cos deformat cap a l'element que deforma
- Una deformació, feta a una forma discontinua, produïda per exemple, pero un tal, es manifesta de manera proporcional, seguint les lleis de consistència, elasticitat, etcétera, del material de la forma discontinua.

---

<sup>103</sup> Para un análisis más exhaustivo de estos poemas se consultar la sección dedicada a la poesía concreta española.

<sup>104</sup> En los Encuentros de Pamplona de 1972 esta obra compartía techo de cúpula con otra de Esther Ferrer con la que presentaba una gran afinidad conceptual titulada «Posibilidad de aprovechar figuras deformadas por una angulación visual». Para una descripción más exhaustiva de la pieza se puede consultar el catálogo original de los Encuentros de Pamplona.

<sup>105</sup> Los cuadernos se pueden consultar en la biblioteca del Museo Reina Sofía y, tristemente, no existen reediciones que faciliten su acceso a un público más amplio.

- Sembla que la deformació queda manifestada quan en l'objecte deformat es produeix una variació de significat.

A estas cuatro tesis le siguen una serie de dibujos, titulados «Exercicis sobre el cub» que recogen los dibujos a mano alzada sobre las deformaciones realizadas realmente sobre un cubo, primero, de gomaespuma y, después, de cartulina. De tal forma, el poemario consigna visualmente las transformaciones y deformaciones que el cubo experimenta al ser sometido a fuerzas de distinta intensidad y sobre distintos ángulos, convirtiéndose el texto, como en el caso de *Pluja*, en el tesoro de un acontecimiento material. *Apunts per a l'estudi de les deformacions* cumple literalmente con su denominación de cuaderno de estudio pues parece ser el inventario de una serie de acciones programáticamente establecidas sobre un cubo de distintos materiales. El poeta comparece, así como escultor, por cuanto el material de su obra es, también, el cubo sobre el que se operan las deformaciones, pero, sobre todo, como experimentador, pues el proyecto está conducido por un taxativo plan de actuación.

En *Ombra: oscuritat relativa* de Francesc Torres, la actividad creadora también ha sido reducida a la ejecución de una instrucción metódicamente establecida. En este cuaderno, ni siquiera encontramos rastro de material verbal, sino el análisis de las diferencias que una sombra sustraída o proyectada genera sobre un espacio. El «cuaderno» —pues materialmente la obra se presenta como un minimalista estuche gris que contiene, sueltas en su interior, dos fotografías— está compuesto por dos fotos de tres cubos con la luz de sol cayendo oblicuamente sobre ellos. Mientras que en una de las fotos los cubos proyectan su sombra natural, en la otra la sombra de uno de los cubos ha sido artificialmente sustraída. A partir de una variación mínima, se pretende generar, como dicen los hechos postulados por Jordi Pablo, una variación de significado. *Cossos paral·les* también recurre a la variación mínima, metódicamente estipulada, de una superficie de dos dimensiones a partir de elementos mínimos dispuestos paralelamente en la página, rigiendo el orden de su sucesión el agotamiento de las posibilidades permutatorias [figs. 41 y 42]. Se trata de encontrar un procedimiento constructivo de enmarcado de la página, como si el trabajo del poeta consistiera en delimitar el espacio en blanco para un poema posible. *Cossos paral·les* es, en cierto modo, la radicalización de algunos desarrollos de la poesía concreta pues el poema ha quedado reducido a un problema de articulación gráfica del espacio.



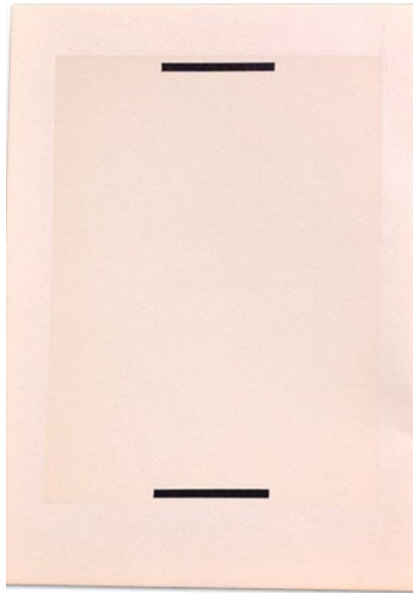


Fig. 41 *Cossos paral·les* (1973), Carles Ameller Ferretjans, s/n.

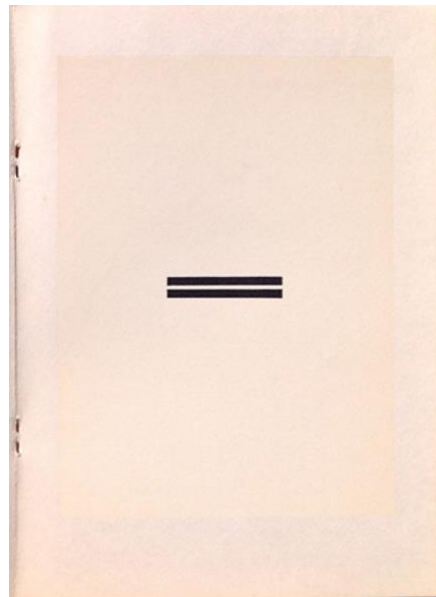


Fig. 42 *Cossos paral·les* (1973), Carles Ameller Ferretjans, s/n.

*Trilogia del tret* y *Sis trets* de Carles Camps i Mundó son los cuadernos donde el material verbal adquiere una importancia más protagónica. Sin embargo, leídos en conjunto con el resto de los cuadernos, participan de una misma preocupación por cómo unas variaciones mínimas, de la perspectiva o de la ubicación en el espacio, generan cambios de significado. En estos cuadernos de Carles Camps i Mundó dichas variaciones se realizan a través de cambios en la focalización de una historia narrada desde múltiples puntos de vista. Los cuadernos de Carles Camps relatan un tiroteo entre dos individuos. Si bien es cierto que el núcleo argumental de la historia es el mismo, las variaciones en la selección de los términos y el juego con el punto de vista producen cambios de significado tan moralmente determinantes como este de *Trilogia del tret*.

En el temps que vagi entre presionar el gallet i caure l'home de clar a terra, no sentirà ni remordiment ni culpa pel tret. La distància li haurà convertit l'home de clar en un punt inmòvil quasi a l'horitzó. A la vista haruà desaparègut fins i tot el moviment. (s/n)

El carácter altamente conceptual y abstracto de estos cuadernos no obsta para que en todos ellos identifiquemos un impulso por devolver la literatura al mundo de la vida, por hacer comparecer en el espacio propiamente literario elementos que no están mediados por la elaboración simbólica, sino que emergen en sus contextos cotidianos, como meras inquisiciones, meras propuestas, sin un carácter cerrado ni unitario. Se trata literalmente de estudios, índices de una forma de creación artística cotidiana imbricada con la experimentación y el ensayo. La renuncia a las proyecciones simbólicas del lenguaje y la insistencia en su enconada materialidad, así como la de sus soportes y sus espacios, pueden ser consideradas como declaraciones estético políticas en tanto que arrancan la poesía de su esfera sagrada y la arraigan en la vida cotidiana. Sin embargo, no encontramos en ninguno de los cuadernos una reconsideración de su función o una distinta propuesta de recepción.

Será en un libro de Santi Pau, editado ya en 1975 por Joan Brossa en *Llibres del Mal*, el que ofrezca un manifiesto teórico para este colectivo y para la reconsideración de la función de la poesía que ensayaron, no sin caer en una cierta desconexión entre la propedéutica y la praxis. *Els Jardins de Kronenburg* comparte el minimalismo formal que define la estética de los Cuadernos de Gran de Gràcia, pues está compuesto de un escueto repertorio de apenas quince sustantivos que se disponen en la página en función de unas líneas horizontales o verticales que segmentan el paisaje del texto. En ocasiones, las palabras vienen a completar el contorno que dibujan las líneas, solapándose la imagen semántica de los términos con el dibujo que las líneas trazan [fig. 44]. Sin embargo, la radicalidad, ortodoxia y ascetismo de los caracteres y las líneas distancian los poemas de *Els Jardins de Kronenburg* de otros poemas concretos que parecen incurrir en un vicio icónico:

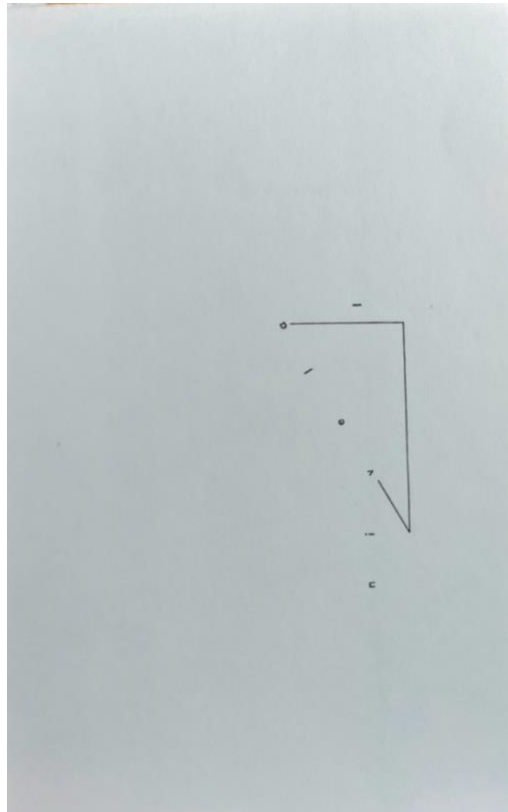


Fig. 43 *Els Jardins de Kronenburg* (1975), Santi Pau, s/n.



Fig. 44 *Els Jardins de Kronenburg* (1975), Santi Pau, s/n.

Al minimalismo de las líneas y al elegante juego icónico se añade otra particularidad del libro de Santi Pau y es que los elementos de los que consta — el breve diccionario de quince sustantivos— parecen componer el jardín al que refiere el título. Entre sus elementos encontramos árboles, luces y fuentes, pero, también, «pausa». Este último elemento parece frustrar cualquier ilusión referencial o, al menos, la devuelve a un plano puramente conceptual en el que los componentes previos no funcionan tanto como símbolos o proyecciones semánticas, sino como objetos propios del jardín que compone el texto.

El alto grado de afinidad estética entre los Cuadernos de Gran de Gràcia y *Els Jardins de Kronenburg* no deja de poner de manifiesto la ausencia de una reconsideración crítica de la función que ha de cumplir la poesía, que no terminábamos de encontrar en los libros de Francesc Torres, Jordi Pablo o Carles Camps y que también está ausente en el jardín geométrico de Pau. Si lo encontramos, sin embargo, en las quince páginas de frases horizontalmente dispuestas en la página que componen «Notes sobre poesia visual», uno de los textos críticos, junto con el *Situación de la poesía concreta*, más brillantes publicados en territorio peninsular.

El prólogo se abre con una larga enumeración de las múltiples formas en que la palabra escrita se presenta en las ciudades modernas, seguida de una exhaustiva lista de las distintas denominaciones que ha recibido aquella estirpe poética que nace de Mallarmé: «ideogrames, constellacions, poemes dialectals, políndroms, tipogrames, pictogrames; poesia visual, poesia experimental, poesia fonética, poesia acció» (Pau).<sup>106</sup> A esta enumeración le sigue aquel famoso pasaje del *Manifiesto comunista* en el que Marx y Engels reflexionan sobre el desvanecimiento de todo lo sólido en el aire, dado que la burguesía precisa de la renovación constante de las relaciones de producción para asegurar su pervivencia. Aunque Santi Pau no establezca una conexión explícita entre aquel primer párrafo y la cita del manifiesto y, de hecho, advierte contra cualquier aplicación mecanicista del marxismo a la literatura, la yuxtaposición de la enumeración de denominaciones y el pasaje del *Manifiesto comunista* parece establecer una relación entre la proliferación de denominaciones literarias para la poesía visual y la necesidad de renovación y ruptura con la tradición que caracteriza la fase de dominación de la burguesía. De hecho, unas líneas más adelante, el texto es explícito y apunta:

Una historia, doncs, de la poesia visual pot ser la mateixa historia d'aquestes avantguardes que sorgeixem junt amb el creixement i amb la renovació constants de totes les altres necessitats ideològiques de la burguesia monopolista y principalment de la mitjana i petita burguesia, les quals, en el camp artístic, imposaran (posaran de moda, etc.) un «sistema de producció d'avantguardes. (Pau s/n)

Habiendo criticado a las vanguardias como un medio de reproducción de la clase burguesa, Pau planteará una concepción alternativa de la literatura que, en lugar de ocultar bajo el principio de autonomía su posición en el orden social, se presente como

Una pràctica significant de l'escriptura i una reflexió sobre el seu lloc entre les pràctiques socials. Considerant, doncs, l'escriptura com una pràctica significant d'un subjecte històricament determinat que *amb* y *en* el text dóna alhora una versió paral·lela a la seva

---

<sup>106</sup> Como en los casos previos, el libro de Santi Pau carece de numeración.

pràctica corporal, social, política, *subvertint amb i en l'escriptura les resistències, les repressions, les determinacions, etc.* (Pau s/n)

La escritura es concebida como una práctica significativa que da cuenta de un sujeto históricamente determinado cuya posición política queda encarnada en el lenguaje, que deja de ser concebido como un instrumento de representación de la realidad, sino que, en la medida en que conforma nuestras concepciones, deseos e ilusiones sobre esta, constituye un medio privilegiado para su transformación. El impulso utópico de este texto introductorio, corolario de las prácticas experimentales, es más que evidente. En la medida en que la poesía es concebida como una práctica significativa y atravesada por contradicciones materiales que definen una sociedad, la pregunta sobre la utopía habrá que «plantear-la a partir del subjecte productor d'aquest art, a partir del qüestionament mateix del que aquesta paraula simboliza a partir del que entenguem per revolució» (Pau s/n).

La segunda sección del prólogo se abre con una crítica del libro de Klaus Peter Dencker *Text-Bilder, Visuelle Poesie international, Von der Antike his zur Gegenwart*, al que Santi Pau acusa de ofrecer una concepción idealizada del campo cultural en virtud de la cual los desarrollos de la poesía visual se presentan abstraídos de su contexto de producción. Su propuesta es ofrecer un trabajo teórico que contextualice la poesía visual en un momento histórico determinado, atravesado por contradicciones sociales, políticas y tecnológicas. Frente al cratilismo de la vertiente poética abierta por Apollinaire, cuyo logro no es más que la trasplatación de códigos extraliterarios en el campo del poema, Santi Pau arraiga la poesía visual en la obra de Mallarmé y la inscribe históricamente en el crepúsculo de la lírica.

El siguiente apartado, esta dedicado a realizar una crítica política de las distintas vertientes de la poesía visual. En esta perspectiva materialista, la poesía concreta de origen suizo se presenta como heredera del tecnofetichismo futurista, radicando la razón de su carácter fetichista en la abstracción de la máquina de su contexto social. En un fragmento de una gran clarividencia crítica, desentraña Pau la connivencia de la poesía concreta de origen suizo con las relaciones de producción capitalistas en que la máquina es empleada. Dice Santi Pau que la obligación del escritor es:

No veure-hi més enllà del llapis: cal que no pensi en mans de qui estans els mitjans de producció, i, així, fent aquesta lloança, utilitzant aquests mitjans com a objecte de la seva poesia, canta també les relacions de producció que permeten la cadena de fets que això comporta. (s/n)

Frente a la poesía concreta de origen suizo que, bajo la promesa de una lengua supranacional, ha reducido el lenguaje a leyes abstractas, «moviment sense matèria», propone Pau devolver el lenguaje y el significado a su necesaria incardinación social, en una formulación que recuerda a la del lingüista marxista Valentin Voloshinov para quien «each word, as we know, is a little arena for the clash and criss-crossing of differently oriented social accents. A word in the mouth of a particular individual personal is a product of the living interaction of social forces» (41).

La última sección del prólogo se inicia remarcando la distancia temporal que media entre dicho texto y los poemas que componen el cuerpo del libro, casi cinco años. Dicha distancia no es solo temporal, sino, también, crítica pues buena parte de los postulados teóricos sobre el hecho literario, la vanguardia y la utopía no terminan de encarnarse en unos poemas que, pese a su elegancia minimalista y su distanciamiento del cratilismo, se mantienen en el plano de la autonomía artística y no fueron capaces de establecer una nueva función para la poesía. El hecho de que el prólogo esté escrito en 1975 y que, por tanto, mire retrospectivamente a los años utópicos del experimentalismo lo convierte en un muestrario de los proyectos nunca realizados,<sup>107</sup> de una poesía que había tomado lúcida consciencia teórica de su diferencia con el tecnofetichismo pero que, sin embargo, nunca llegó a apropiarse de una posición política vanguardista. Proyectos nunca realizados, pero siempre posibles que, en Pamplona, en el año 1972, vinieron a congregarse.

B. LA APROPIACIÓN DEL MEDIO PUBLICITARIO. ANUNCIAMOS DEL GRUP DE TREBALL, LOS POEMAS PUBLICITARIOS DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, ANÍBAL NÚÑEZ, JUSTO ALEJO Y LA CONTRIBUCIÓN AL MITO DE BRIGGITE BARDOT DE ALFONSO LÓPEZ GRADOLÍ

Si hay un medio que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, ha cuestionado de modo más determinante la función y la preeminencia social de la poesía ese ha sido el medio publicitario. Quizá la mejor muestra de ello sean los alegatos que los últimos guardines de la concepción sagrada de la poesía han hecho en favor de la asociación inextricable entre poesía y verdad frente a la homogeneización terrible que propicia el lenguaje publicitario. Son estas predicas en el desierto, últimos coletazos de la poética romántica, el síntoma más palmario de que la poesía ha de enfrentarse a un enemigo nítidamente definido: el mercado y su mano derecha, la publicidad. En una entrevista para El País Raúl Zurita condensa la concepción que, en la defensa del carácter sagrado o extático de la poesía, se tiene de la poesía:

Un poema no puede competir con un eslogan de Nike, pero es la luz que devuelve los significados. Escuchas “Metro Gas: calor humano, calor natural” y ninguna palabra está diciendo lo que dice. Vivimos la agonía del idioma. Tú dices árbol y ellos, celulosa no sé cuál. Dicen que los jóvenes hablan cada vez con menos palabras. Es una estupidez, para decir “te quiero” solo hacen falta dos palabras. El peligro es la imposición del lenguaje del capital. La uniformización en base al lucro es una derrota. (Zurita)

Este tipo de soflamas, que recuerdan a la cita de Antonio Colinas que recogía en el capítulo primero de esta tesis —donde asignaba al poeta la función de ser el faro de su tiempo mediante la creación de un lenguaje intempestivo— tienden a postular una dicotomía insalvable entre el lenguaje poético y el lenguaje publicitario, siendo aquel el que goza de los atributos de la originalidad

---

<sup>107</sup> Lo ha expresado bellamente María Salgado: «Es como si en la distancia entre uno y otro texto no sólo cupieran cinco años de maduración crítica y biológica sino que también se sucediera la constatación de una imposibilidad: la de sincronizar lo que se sabe, lo que se puede, lo que se lee, lo que se escribe, lo que se censura, lo que se debe y lo que se desea.» (*El momento analítico* 226)

y la autenticidad y, mediante su conjuro ritual, da un acceso privilegiado a la verdad, quedando reservados para el lenguaje publicitario los atributos de la homogeneidad, el engaño y, en definitiva, la mentira y la ignorancia. Coinciden Colinas y Zurita en otorgarle a la poesía funciones lumínicas, ya sea el poeta el faro o la poesía la luz que devuelve los significados, haciéndose así herederos de aquel principio platónico que hacía de la vista el sentido privilegiado del conocimiento —«Es en dicho lugar donde reside esa realidad carente de color, de forma, impalpable y visible únicamente para el piloto del alma, el entendimiento» (Platón § 247d)— y, por tanto, apóstoles de ese saber revelado. Sin embargo, la dicotomía insalvable que establecen entre el dominio del lenguaje poético y el lenguaje publicitario difícilmente resiste el escrutinio crítico pues entre el lenguaje poético y el lenguaje publicitario los paralelismos retóricos son innumerables. Como analiza exhaustivamente Ángel Luis Atienza, a un nivel retórico, los rasgos del eslogan y el estribillo o el epifonema son prácticamente indiscernibles y, a un nivel pragmático, ambos usos del lenguaje responden a la finalidad de persuadir y emocionar (325).

Parecería entonces que la dicotomía defendida por algunos poetas entre su lenguaje y el lenguaje publicitario constituye más bien una advertencia de lectura:

Cuando aborde los anuncios, procure hacerlo pensando que han «banalizado y comercializado» el Ser poético<sup>108</sup>. No los lea como si el Ser, y su subjetividad, fueran un invento mercantil. Resulta más tranquilizador. (Porta 23)

Una advertencia de lectura que habría de espantar el fantasma de las múltiples identidades retóricas y funcionales que entre el lenguaje publicitario y el lenguaje poético se dan<sup>109</sup> y que aspiraría a salvaguardar, sentenciosamente, el tesoro de la lengua verdadera. Frente a estas pontificaciones en defensa del lenguaje poético, analizaré en este capítulo un conjunto de obras que, reconociendo las implicaciones que tuvo el lenguaje publicitario en la usurpación de la función que, en un determinado momento, le correspondió a la poesía — «la de ofrecer una representación transmisible de nuestro marco imaginario y situar en ella las vicisitudes de nuestro deseo» (Piera, en Méndez Rubio 237)— no trataron de preservar desesperadamente su relación privilegiada con la verdad, sino que ensayaron formas de cuestionamiento y crítica de las artimañas y trucos del lenguaje publicitario. La cita previa es de Carlos Piera quien, respondiendo a las preguntas realizadas por Méndez Rubio, apuntaba, con clarividencia, lo siguiente:

---

<sup>108</sup> El último de los poemas de *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) presenta un título lateral en letras mayúsculas que parece levantar el acta de defunción del Ser Poético. Dice: «Se liquida por ser restos de ser (354). Esta aseveración se reviste de un mayor sentido si se toma en consideración el hecho de que el poemario se presenta como un álbum de anuncios desviados o resignificados y por el firme rechazo, a lo largo del texto, de una concepción esencialista de la poesía.

<sup>109</sup> Como apunta Roland Barthes en «El mensaje publicitario»: «Dicho de otra manera: los criterios del lenguaje publicitario son los mismos que los de la poesía: figuras retóricas, metáforas, juegos de palabras, todos esos signos atávicos que son los signos dobles, que amplían el lenguaje hacia significados latentes y dan de esta manera al hombre que los recibe el poder mismo de una experiencia de totalidad» (242).

Hoy en día, para hablar de poesía hay que mencionar la televisión y la publicidad. Cuando Shelley decía que los poetas son los legisladores no reconocidos de este mundo, hablaba perfectamente en serio. Lo que pasa es que entonces no había publicitarios, que son los más identificables de quienes hoy han hecho suya esa función: la de (dicho esquemáticamente) ofrecer una representación transmisible de nuestro marco imaginario y situar en ella las vicisitudes de nuestro deseo. Del objetivo que tiene la publicidad se siguen ciertas características suyas. Aquí viene bien recordar cómo tiende a fragmentarnos en grupos (edades, sexos, estilos tribus), evitando toda representación en que quepa reconocerse como puro miembro (esto es, como un miembro cualquiera) de la colectividad: cualquier representación, por tanto, en que seamos, entre otras cosas, agentes políticos. (en Méndez Rubio 235)

Las palabras de Carlos Piera, uno de los miembros de la generación del 70 más olvidados y que quizá sea más conocido por su adscripción al círculo lingüístico de Madrid, ofrecen una descripción certera del cambio que, en la función social de la poesía, provoca la irrupción de la publicidad y la televisión. Si en la época romántica, la poesía había sido el medio a través del cual representar el imaginario que sostenía la sensibilidad de un pueblo y que situaba las vicisitudes de su deseo, en la segunda mitad del siglo XX la publicidad ha asumido esa función. La formulación del tópico del poeta como legislador a la que está haciendo referencia Carlos Piera está contenida en un ensayo de Shelley titulado «A defence of poetry». El texto constituye una reflexión sobre la función moral que la poesía ha de cumplir en la educación de la sensibilidad de los ciudadanos sin incurrir en un lenguaje prescriptivo y didáctico. Para Shelley, la poesía es la expresión de la imaginación y, a su vez, la imaginación es el órgano a través del cual los individuos son capaces de identificarse simpatéticamente con sus iguales.

Como ha señalado Meyer H. Abrams en *The mirror and the lamp* (1971) la reflexión de Shelley sobre la función moral de la poesía se sostiene en una reinterpretación psicologista de la teoría platónica del amor y el conocimiento desarrollada en el *Simposio* (331). La reinterpretación de la teoría platónica que plantea Shelley se hace evidente en el rechazo del ascetismo transcendentalista que defiende Diótima, según el cual el amor radica en una total desvinculación con las cosas de este mundo. Para Shelley, el verdadero bien radica en la identificación de uno mismo con todos sus iguales. El poeta sería aquel que, mediante el monólogo dramático expresaría sus propios sentimientos como los sentimientos de la comunidad con la que se identifica, educando así el comportamiento moral y contribuyendo a la formación del carácter del pueblo. Hace aquí Shelley a la poesía la garante del proyecto que Schiller desarrolló en sus *Cartas para la educación estética de la humanidad*: «las leyes a las que se somete el alma en materia de estética no se presentan en forma de leyes y, como no encuentran resistencia, no aparecen como imposición» (101). La poesía sería aquella instancia mediadora a través de la cual educar la sensibilidad de un pueblo, que recibiría las leyes no como una imposición externa de la razón, sino que las aceptaría por cuanto en ellas se da una coincidencia armónica entre el mandato y el deseo.

El hecho de que Carlos Piera traiga a colación este texto de Shelley es muy pertinente por cuanto incide en la cuestión que aquí más nos interesa: no es solamente que la publicidad haya asimilado los artificios retóricos de la



poesía, sino que ha usurpado la función que el Romanticismo le otorgaba. Esta función ha sido ocupada por el medio publicitario que ahora configura, con mayor capacidad de incidencia, el imaginario y la sensibilidad de la sociedad. Sin embargo, a diferencia de las pretensiones de Shelley en su defensa de la poesía, el medio publicitario segmenta a la sociedad en distintos subgrupos, imposibilitando la identificación de uno mismo como miembro de una colectividad que lo trasciende, de la que, sin embargo, forma parte y de cuyo destino también es responsable. Si el Romanticismo asignó a la poesía la función de restañar las diferencias sociales mediante la elaboración de un imaginario compartido que conciliara armónicamente ley y deseo, el medio publicitario se ha hecho cargo de la representación del imaginario colectivo, invirtiendo el propósito conciliador de los románticos mediante la producción segmentada de imaginarios progresivamente individualizados.

Sin embargo, si, por una parte, la publicidad tiende a segmentar la sociedad mediante la creación de deseos e imaginarios progresivamente individualizados, por otra, «el discurso publicitario tiende a hacerse comprensible universalmente, pues para sus fines necesita sacar provecho de las “palabras de la tribu”» (Luján Atienza 326). Es decir, mientras que, por una parte, el medio publicitario aspira a la creación de diversos imaginarios para la satisfacción de los deseos individuales del consumidor, por otra, recurre a las constantes simbólicas inmemoriales que recorren la tradición de la cultura occidental para construir dichos imaginarios.<sup>110</sup> Fueron estas constantes simbólicas o sígnicas las que fueron percibidas por el autor de uno de los primeros manifiestos de la poesía concreta: Eugen Gomringer. Para Gomringer el proceso de simplificación, reducción y síntesis que la lengua experimentaba por efecto de la publicidad y la señalética es una oportunidad para la constitución de una lengua supranacional (Gomringer, «Concrete Poetry» 2). Como apunta en su manifiesto para una poesía concreta, la poesía concreta «Is in the process of realizing the idea of a universal poetry» (Gomringer, «Concrete Poetry» 2), precisamente mediante la apropiación del lenguaje sintético de la publicidad. En un manifiesto que antecede al manifiesto para una poesía concreta, titulado *From line to constellation* (1954) dice Gomringer:

Our languages are on the road to formal simplification, abbreviated, restricted forms of language are emerging. The content of a sentence is often conveyed in a single word. Longer statements are often represented by small groups of letters. Moreover, there is a tendency among languages for the many to be replaced by a few which are generally valid. Does this restricted and simplified use of language and writing mean the end of poetry? Certainly not. Restriction in the best sense —concentration and simplification— is the very essence of poetry. Headlines, slogans, groups of sounds and letters give rise to forms which could be models for a new poetry just waiting to be taken up for meaningful use. The aim of the new poetry is to give poetry an organic function in society again, and in doing so to restate the position of poet in society» (Gomringer, «From line to constellation» 1).

---

<sup>110</sup> Como ilustración puede considerarse el artículo de Francisco Javier Fontalva Platero «Breves notas sobre el erotismo en la publicidad de TV» donde analiza, sirviéndose del *Diccionario de símbolos* de Cirlot, algunos símbolos recurrentes en la construcción del imaginario erótico, como pueden ser el caballo, el mar o el sol (Fontalva 88)

Gomringer está preocupado por las transformaciones lingüísticas que esta proliferación de signos produce y de la que deduce una tendencia generalizada hacia la síntesis y la simplificación e, incluso, hacia la reducción del número de lenguas existentes. En este contexto, la poesía ha de aspirar a la constitución de una lengua supranacional que, radicalizando los procedimientos y prácticas de la publicidad, sea tan fácilmente comprensible como los signos de un aeropuerto o las señales de tráfico.

Como reacción a la importancia preponderante de la publicidad y a la proliferación de signos escritos en cárteles, anuncios y señales, Gomringer postula una transformación radical del poema para darle una nueva función social. Así, si históricamente, como señalaba Lessing, la poesía ha presupuesto un modo de percepción analítico, derivado de la naturaleza arbitraria del signo lingüístico y del carácter sucesivo de la lectura y de la escucha, Gomringer plantea la posibilidad de una lengua supranacional que, superando la arbitrariedad del signo lingüístico, sea universalmente comprensible mediante una percepción sintética, mediante un mero golpe de vista. Postulaba Gomringer la creación de una lengua supranacional ideogramática que, como se ha señalado repetidamente (Perloff, «Writing as Re-Writing»; Brito, «Neo-concretism, apex and ruptura...»), arriesgaba su mimetización con el diseño industrial y su identificación con una concepción mistificada o idealista del campo cultural.<sup>111</sup>

Una de las obras que quizá encarnen, de modo más logrado, la relación de la poesía concreta con la publicidad sea el «Beba coca cola» de Décio Pignatari [fig. 45], uno de los miembros fundadores del Grupo Noigandres. El poema se apropia de un eslogan publicitario de la marca de refrescos para someterlo a un procedimiento constructivo objetivo: permutar la ordenación de las letras y los términos para construir, a partir de un repertorio léxico mínimo, con abundancia de sustantivos, un poema con final epifonemático en el que se marca la distancia con el propósito pragmático del anuncio apropiado. No se apropia únicamente Pignatari del eslogan sino de los colores que definen la imagen de la marca. De este modo, el poema se adecúa o se actualiza a la síntesis y la simplificación que Gomringer identificaba en las lenguas de las sociedades tecnificadas, al tiempo que utiliza el color para acelerar el proceso de lectura y el potencial expresivo del texto. Sin embargo, en el poema de Pignatari, se subvierte la intención del anuncio —que pretendía incitar al consumo de Coca cola— mediante una incitación en imperativo al lector pues la coca cola se ha transformado, mediante la reordenación de las letras que compone su cuerpo, en una «cloaca». En este caso, así como en los que analizaré en esta sección, la inversión del propósito pragmático de los anuncios es muy evidente y es a través de ella que se escapa a la mimetización con el diseño industrial y la publicidad.

---

<sup>111</sup> «Concretism conformed exactly to the constructive tradition within which it took shape and remained confined to a naive belief in progress. This led it to consider the mass media as an instrument of cultural penetration consistent with the “spiritual needs” of modern man. The cost, evidently, was to ignore its character as an ideological device of the capitalist state. Although the Concretists were interested in a different way of inserting the work of art into society, they could not completely escape from a typically bourgeois (idealistic) position with regard to the cultural field». (Brito 129)



Fig. 45 *Beba coca cola* (1957), Décio Pignatari en *Poesia concreta in Brasile*, s/n.

Independientemente de las respuestas que los poetas hasta aquí mencionados postulen como reacción a la irrupción del medio publicitario, todos ellos coinciden, algunos mediante un análisis crítico más clarividente de las condiciones materiales de producción de la poesía, otros, de modo más implícito, mediante las advertencias admonitorias hacia el lenguaje insustancial de la publicidad, en la incipiente amenaza que el medio publicitario supone para la función social de la poesía. La pérdida de la función social de la que la poesía gozó en el Romanticismo respondió al colapso del conjunto de valores estéticos, filosóficos y morales que sostenían al verso como categoría ideológico formal. Ante este colapso, algunos poetas, dentro de los que incluiríamos a una buena parte de la nómina novísima, respondieron mediante la asunción de un versolibrismo casi prosaico que, sin embargo, se justificaba de acuerdo con el horizonte ideológico ya colapsado —así interpreto los alegatos en defensa de la autonomía del arte que analicé en el segundo capítulo de estas tesis— otros, dentro de los que podríamos incluir a buena parte de las variantes de ese movimiento internacional que fue la poesía concreta, optaron por una mimetización con los códigos del lenguaje publicitario que implicaba una

redefinición radical de la poesía como medio sintético de percepción.<sup>112</sup> Si bien es cierto que la poesía concreta ofreció un diagnóstico más clarividente de las transformaciones materiales que supuso el colapso de la ideología poética romántica, la mimetización con los códigos de la publicidad y el diseño industrial arriesgó su identificación estética con el predominio de las relaciones puramente mercantiles o abstractas.

En esta sección de la tesis quería ofrecer el análisis de un conjunto heterogéneo de formas poéticas que, conscientes de la incidencia que el medio publicitario tuvo en la función social de la poesía, ensayaron modos de apropiación de sus códigos retóricos, de sus procedimientos de disposición tipográfica del material escrito y de su modo de relación entre la imagen y el texto. Sin embargo, ninguna de estas obras incurrió en la tentación tecnofetichista concreta, identificándose plenamente con el lenguaje publicitario o el diseño industrial, ni tampoco en la nostalgia retrotópica romántica —negando tres veces el fantasma publicitario— sino que mantuvieron una distancia crítica que les permitió resignificar, mediante la apropiación, la finalidad del medio publicitario y, así, ensayar un nuevo modo de integración social de la poesía.

Más allá de las consecuencias estéticas que he extraído de la relación entre poesía y publicidad, estos poemas publicitarios pueden ser considerados también como testimonio de los cambios políticos, económicos y culturales que la España del desarrollismo estaba experimentando. Si en los años sesenta, el 53% del gasto de los hogares se dedicaba a la alimentación, una década después «el gasto en alimentación había descendido considerablemente en España (36,7% en 1973/1974), mientras que aumentó la inversión en vivienda (13,1%) y en bienes ociosos (31,1%)» (Rodríguez Mateos 260). Este cambio en las prácticas de consumo de los españoles no estuvo únicamente vinculado al aumento de su capacidad adquisitiva, sino también a la reconfiguración simbólica de las mercancías operada por la publicidad. Como ha señalado Rodríguez Mateos:

la publicidad equiparó el acto consumista individual a la pulsión modernizadora del desarrollismo económico y sus ecos culturales asociados. La televisión hizo este discurso aún más atractivo, tomando como referencia un perfil de consumidor urbano y abierto a influencias extranjeras. Así retroalimentaba el deseo de este sector social, todavía no mayoritario, al tiempo que abría la mente de otros tantos telespectadores. Algunos autores advierten que el consumo y la publicidad sirvieron también como vía de salida para las frustraciones de muchos españoles (Rodríguez Mateos 270).

En este sentido, los poemas publicitarios aquí tratados no solo son casos del intento por devolver a la poesía una nueva función social, sino que también son testimonio del cambio económico y cultural que la España tardofranquista

---

<sup>112</sup> En el contexto español, uno de los principales receptores de la poesía concreta internacional fue Fernando Millán quien en un texto titulado *La poesía y la comunicación de masas* escribía: «Efectivamente, hasta el siglo pasado, el verso, no ha sido una transcripción de formas fonéticas, sin tener en cuenta para nada las leyes visuales a que lógicamente daba lugar la escritura (y la imprenta, sobre todo) Mallarmé puso el dedo en la llaga. [...] La publicidad moderna, nos lo está demostrando a diario que existen en este terreno posibilidades artísticas que ni siquiera imaginábamos» (29).

estaba experimentando. No son, sin embargo, testigos silentes de esta transformación pues, como analizaré, todos ellos, a excepción del contraste radical de *Quizá Brigitte Bardot...* ofrecieron una resistencia crítica a la identificación de la modernización española con la mercantilización de la vida cotidiana. Es por ello por lo que Aníbal Núñez, en una entrevista a Ramón L. Chao dice haber conocido «días no envasados, en un granel asimilable por la Naturaleza, sin marcas que indujeran a relatos llenos de jadeos asépticos» (45). Estos poetas trataron de restituir una nueva función social de la poesía que, apropiándose del lenguaje publicitario, desviaría su finalidad pragmática y criticaría su imaginario mercantil.

Las producciones poéticas aquí reunidos son de muy diverso sesgo, algunas de ellas obras de poetas recogidos en la sección senior de la antología de Castellet y con trayectoria en la poesía social —es el caso de Manuel Vázquez Montalbán de quien analizaré su serie de cuatro poemas «Variaciones sobre un 10% de descuento» (1967), el «Poema publicitario presentado a la consideración de Unilever» (1970) así como el poema efrático de un anuncio de la marca Terry—. Si la sucesión de poetas ha de trabarse por las afinidades estéticas y generacionales, a Vázquez Montalbán le seguirá Aníbal Núñez, excluido de la antología de Castellet —sobre la que ofrecía una severa crítica junto con Julián Chamorro Gay en la revista *Triunfo*<sup>113</sup>— y de quien analizaré los poemas publicitarios incluidos en sus *Fábulas domésticas* (1972). Si Montalbán y Núñez compartían la defensa de la herencia del realismo y su relación con el medio publicitario se cifraba en una apropiación irónica de la finalidad pragmática y de los recursos retóricos del anuncio, Justo Alejo, poeta en quien también reconocemos compromisos con el realismo y con la recuperación de un léxico rural o popular, trabaará en su *MonUMENTALES REBAJAS* (1971) una relación con el medio publicitario basada en la asimilación de sus formas de disposición y modulación tipográfica.

Alfonso López Gradolí no estuvo cerca de la órbita novísima y su historia suele ser parte del relato heroico de la poesía experimental española. La obra que analizaré aquí *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* (1971) fue publicada en la editorial Parnaso 70, asociada a la revista *Poliedros* de la que José María Montells era director. En esta editorial fueron publicados algunos de los volúmenes clave de la poesía concreta en España como *Textos y antitextos* (1970) de Fernando Millán o *La palabra islas* (1972) de Felipe Boso. *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* (1971) no encaja bien en el minimalismo sintético de los textos de Millán y Boso por cuanto funda su estética en la relación entre palabra e imagen. Mientras que en Montalbán y en Núñez, la presencia del medio publicitario se ubica en el campo de la retórica y de la pragmática y, en la poesía de Justo Alejo, su presencia se cifra en el juego tipográfico, la relación que la obra de Gradolí establece con la publicidad radica en la relación entre el texto y los collages con fragmentos del cuerpo de Brigitte Bardot. Sin embargo, quería iniciar el análisis de estas obras con una que, ausente en las historias de la literatura, es completamente relevante en la

---

<sup>113</sup> Decían Chamorro Gay y Aníbal Núñez sobre la antología de Castellet: «Lo que nos interesa dejar bien claro es nuestra repulsa para los métodos con los que se pretende imponerlos. Y también la sospecha de que tras esa actitud renovadora no existe más que una poesía metropolitana de evasión y divertimentos formales» (en Castellet 257)

transformación del concepto de poema y, más concretamente, en lo que concierne a la su redefinición por apropiación y asimilación del medio publicitario. Me estoy refiriendo a la obra *Anunciamos* (1973) que el Grup de Treball publicó en la sección de anuncios del periódico *La Vanguardia*.

#### a. ANUNCIAMOS (1973) - GRUP DE TREBALL

El Grup de Treball ocupa un lugar preeminente en la historia del arte conceptual español (Parcerisas; Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*), aunque, como mencionaba previamente, no ha sido inscrito, con la excepción de María Salgado (2014), en una historia que estudie sus similitudes con movimientos de literatura experimental de la época.<sup>114</sup> Resulta sorprendente porque, como es bien sabido, fue el arte conceptual el que dio carta de naturaleza al lenguaje como elemento primario en el arte visual (Kotz) y es este elemento el que ha servido para denominar una de las dos corrientes que Marchán Fiz (*Del arte objetual al arte de concepto* 382) identifica en el seno de esta corriente artística. La sorpresa es incluso mayor por cuanto el Grup de Treball, un colectivo de trabajo artístico cuyos miembros no fueron constantes a lo largo de su vida, pero entre los que se encuentran nombres como Francesc Abad, Pere Portabella, María Costa, Carles Santos, Alberto Corazón, Inma Julián, desarrolló la mayor parte de sus producciones en un formato textual. Como ha apuntado María Salgado, «antes que nada, interesa aquí que el GT, en su condición de célula crítica y artística radical, produjo más textos que cosas o, mejor, que los textos que produjo eran cosas» (*El momento analítico* 219).<sup>115</sup>

El Grup de Treball fue un colectivo artístico catalán cuyo tiempo de vida fue corto (1973-1975). Quizá una de sus particularidades más relevantes sea el hecho de que su identidad artística quedó definida a través de una serie de polémicas: el *Document-resposta a Tàpies*<sup>116</sup>, el comunicado de queja sobre la exposición «TRA-73» o el informe titulado *Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur la presse illégale des Pays Catalans*. Junto con otras actividades, como la participación en la apertura del curso académico del Instituto Alemán de Barcelona y la coordinación de la revista *Qüestions d'Art*, el grupo fue definiendo una concepción del arte que abogaba por reinscribirlo en el conjunto de prácticas sociales de la época mediante la desmistificación de aquella contemplación intuitiva que había definido la estética romántica.

---

<sup>114</sup> Quizá a ello tampoco contribuyera la actitud despreciativa de algunos de los miembros del experimentalismo poético español como Fernando Millán o Ignacio Gómez de Liaño (Parcerisas 203)

<sup>115</sup> Si bien es cierto que este carácter textual implicaba también cierto riesgo teoreticista o hipercrítico que inhabilitara la práctica artística efectiva o la hiciera inadecuada con respecto a los presupuestos teóricos desarrollados. Marchán Fiz ya señalaba esto en 1974: «Es necesario salir de esta fase so pena de caer en un reiterado «hipercriticismo», que inutilice para cualquier tipo de práctica y sea una reducción a la negatividad» (Parcerisas 254) sobre esta cuestión también reflexiona Pilar Parcerisas en el mismo volumen (235). Este riesgo también fue apuntado por Juan Manuel Bonet en un texto de la revista *Nueva Lente* (noviembre 1973, nº 21) donde revisaba la polémica que el Grup de Treball mantuvo con Tàpies.

<sup>116</sup> En 2017 Natsaly Dal Pozzo publicó una tesis doctoral donde da cuenta de esta polémica titulada *La polémica Tàpies y el conceptualismo catalán. 1975-1983*. 2017, Universidad de Vic, tesis doctoral.

La ocupación de la sección de anuncios de *La Vanguardia Española* respondía al propósito de reinscribir el arte en las prácticas sociales de la época. El Grup de Treball pagó por publicar en esta sección un conjunto de anuncios que, apropiándose de la forma gramatical y el léxico que los caracteriza y operando de acuerdo con la constricción cuantitativa que impone el precio por palabra, subvierten las expectativas con respecto al objeto anunciado, pero, también, los procedimientos de reconocimiento del lenguaje poético. Los anuncios publicados por el Grup de Treball cumplían con las normas ortotipográficas que caracterizan estas formas textuales [fig. 46], como pueden ser la ausencia de conectores preposicionales o la acumulación de sustantivos de los que no se predica ningún verbo, mimetizándose formalmente con el resto de los anuncios, pero mostrando, sin embargo, una finalidad pragmática distinta. Ofrezco aquí algunas de las breves piezas textuales que aparecieron en el periódico:

Joven buena presencia busca trab. Bien remunerado todo el año cono cm..tos problemas arte actual Escribir Sr. Abad. Ancha 101, 1º Tarrasa Barcelona / Descripciones por teléfono con datos precisos sobre situaciones experiencias fenómenos (sólo hechos reales) T. 2277920 A. Fingerhut" (Parcerisas 246); POR TEMPORAL ausencia del país, interesa información directa sobre la realidad del mismo Visitas 5 a 7 o escribir Muntadas Comercio 64 Barcelona 3: T. 319-09-30. (Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto* 436)

La mimetización es casi total con la retórica del medio pues no hay forma de determinar el componente poético o artístico de las piezas textuales más que desde una perspectiva pragmática: la intención y el uso de la retórica del anuncio no responde a su sentido recto —el intercambio de mercancías o servicios— sino a un sentido irónico que genera una distancia sobre el código publicitario y su finalidad pragmática. Algunos de los anuncios sirven, asimismo, para ofrecer una píldora testimonial de la asfixia informativa que vivía el país bajo la treta de una temporal ausencia del país. El contexto material que rige el reconocimiento de actos lingüísticos con una función poética, a saber, el del libro de poemas o el del recital de poesía, ha desaparecido en beneficio de un soporte radicalmente ajeno como es la sección de anuncios de un periódico. También han desaparecido las marcas retóricas que nos permitirían identificar estos fragmentos textuales como textos poéticos pues lo que los define es la asimilación de las fórmulas lingüísticas que caracterizan ese medio. Sin embargo, es precisamente en la medida en que los miembros del Grup de Treball se apropian de los códigos del anuncio que pueden transformar su finalidad pragmática ortodoxa, resignificando el uso público que se hace de este medio.

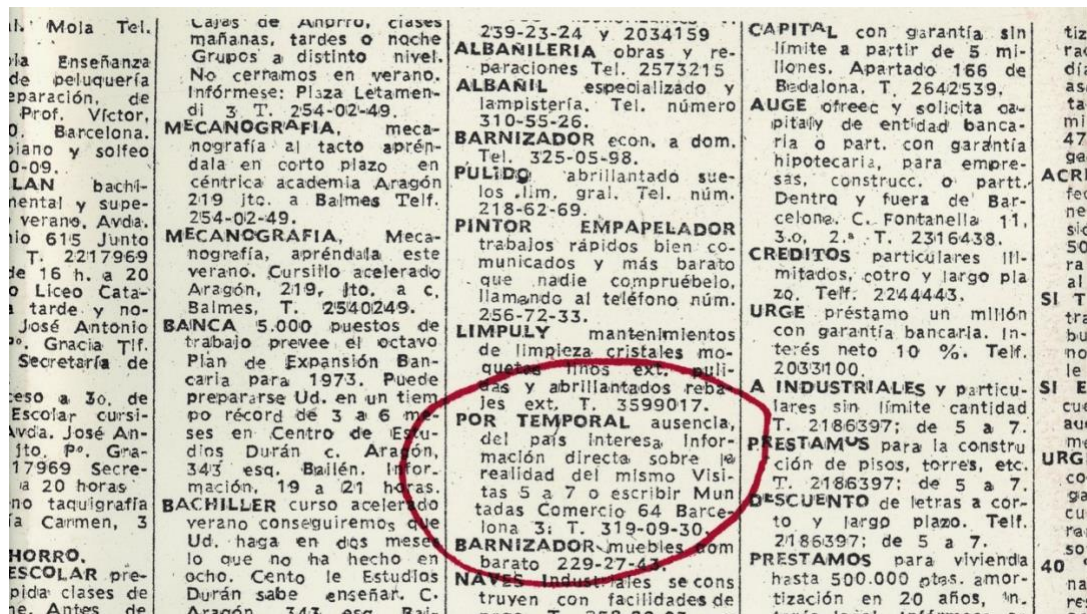


Fig. 46 *Anunciamos* (1973), Grup de Treball

No todos los anuncios «contrainforman» del mismo modo, por utilizar un término propio de la época, pues mientras que en algunos se atisba la preocupación por el estatuto laboral del artista entendido como productor, en otros se observa un intento de romper radicalmente con las expectativas de sentido que rigen la lectura de anuncios para ofrecer una experiencia atípica y absurda que, al modo de las *Conversaciones telefónicas* de Isidoro Valcárcel Medina, pone de manifiesto los mecanismos sociales de anticipación y asignación de sentido a determinados intercambios lingüísticos. Me estoy refiriendo a aquel anuncio que pide o reclama la descripción pormenorizada de fenómenos reales, como si el poema no radicara en el texto mismo, sino en la promesa de su realización, así como ocurría con algunos de los cartones de invitación del grupo ZAJ.

En todo caso, es más que evidente que el Grup de Treball era consciente de la importancia que el periódico tenía en nuestra relación con el lenguaje y las posibilidades potenciales de utilizarlo como un medio para la redefinición de las prácticas sociales de reconocimiento del hecho poético. El carácter radicalmente ajeno de este tipo de prácticas con respecto a la tradición del lirismo podría llevarnos a despreciarlas por su bajo grado de elaboración retórica o por cuanto no manifiestan ni el ingenio ni el virtuosismo en el manejo del arte verbal. Sin embargo, como ha señalado María Salgado, este conjunto de anuncios están librando «una de las posibles batallas por la transformación de la propiedad y el dominio de los sentidos comunes, sociales y públicos de las lenguas en circulación» (*El momento analítico* 220). Una batalla que ya había sido señalada por Walter Benjamin cuando decía que la extensión del periódico como un medio de transmisión de la información empezó a erosionar, a finales del siglo XIX, la esfera privada de la experiencia humana o por William Burroughs cuando en *La revolución electrónica* decía que el periódico ofrecía «un mundo irreal de papel y sin embargo completamente real porque está sucediendo» (43). El Grup de Treball parecía ser consciente de la importancia creciente que el periódico y el medio publicitario tenían en la configuración de los sentidos comunes y los



imaginarios. Mediante el camuflaje retórico, trataron de subvertir su finalidad pragmática.

## b. POEMAS PARA EL FOLLETO DE UN DRUGSTORE – MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

A diferencia del Grup de Treball, Manuel Vázquez Montalbán sí ocupa un puesto reconocible en el relato de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX y, de hecho, en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) es uno de sus poemas el que inicia la selección de Castellet. Si bien es cierto que en el segundo capítulo de esta tesis hice una crítica de la poesía novísima en tanto continuación del paradigma lírico tamizada de vanguardismo formalmente reducido, también insistí con perseverancia en la existencia de algunas excepciones que, precisamente por su radical diferencia con los poemas que les sirven de contorno, destacan especialmente. Sorprende que el criterio cronológico o generacional que utiliza Castellet como guía le haya llevado a colocar a Manuel Vázquez Montalbán en la posición más preeminente de la antología, desde el momento en que quizá sea la obra del poeta barcelonés la que menos suavemente case con las constantes estéticas que el crítico había definido en su prólogo-manifiesto. Si hay uno de entre los diez poemas de Montalbán que más radicalmente se enfrenta al principio de la autonomía del arte mediante su integración social es el titulado «Poema publicitario presentado a la consideración de Unilever».

Ensayo Montalbán en este poema una forma de integración social de la poesía consistente en la apropiación y asimilación de las formas retóricas del medio publicitario para desarticular, como ocurría en el Grup de Treball, su finalidad pragmática. Sin embargo, mientras que el Grup de Treball se servía de una más radical transformación del contexto de aparición de los fragmentos textuales mediante su inscripción en la sección de anuncios de un periódico, Montalbán, como ocurrirá en los poemas de Aníbal Núñez y Justo Alejo, se servirá de la ironía para resignificar la finalidad pragmática del código publicitario.

El poema se abre con un título, de una atípica extensión, en letras mayúsculas, que parece ser una justificación, ante la empresa contratante, de los procedimientos retóricos que se emplearán en el texto. Después de esta exposición, el título presenta la carta de servicios del poema y fanfarronea con los efectos mágicamente somáticos de la repetición de sus metros. Dice así:

POEMA PUBLICITARIO PRESENTADO A LA CONSIDERACIÓN DE UNILEVER. SOBRE EL MÉRITO DE LA MAGIA DE LAS EXTRAÑAS ASOCIACIONES, SE UNE LA MAGIA DEL ACTO Y DEL COLOR DANDO UN SENTIDO AL PUÑADO DE IMÁGENES ROTAS BAJO EL SOL. PORQUE LO IMPORTANTE NO ES LA LÓGICA DEL QUE SE ESTABLECE ENTRE EL CONTENIDO Y SU VERIFICACIÓN: EL CONSENSUS ES EL MERCADO. TRAS UNA LARGA ETAPA EXPERIMENTAL, ESTOS POEMAS CONSIGUIERON DESPERTAR EL DESEO DE LA LIMPIEZA EN CUATRO DE CADA CINCO MUJERES SOMETIDAS A LA REPETICIÓN MÉTRICA. INCLUSO CONSIGUIERON DESPERTAR ALGUNAS VOCACIONES VESTALES. (en Castellet 76)

Por el título, podría decirse que no solamente el poema asume los procedimientos retóricos de la publicidad, sino que se presenta a sí mismo como

un anuncio cuya finalidad pragmática es la de convencer de la indispensabilidad de adquirir el artículo anunciado. Sin embargo, a diferencia de los anuncios, cuyo propósito es ocultar su función pragmática real mediante la obliteración de sus procedimientos retóricos, el poema de Montalbán se inicia explicitando su instrumental retórico, la rentabilidad de su uso y la finalidad a la que responde. Parece subvertir Montalbán uno de los principios que Roland Barthes reconocía en el mensaje publicitario: «reemplaza la invitación trivial (*compre*) por el espectáculo de un mundo donde es *natural* comprar Astra o Gervais» («El mensaje publicitario» 242). Utilizando los términos de Barthes podríamos decir que el poema de Montalbán está consagrado a revelar los procedimientos constructivos que pretenden encubrir la invitación trivial. El poema de Montalbán expone los procedimientos retóricos mediante los que la invitación a comprar Antraz se presenta no como una elección entre distintos productos de limpieza sino como una necesidad imperiosa e ineludible.

La ironía no solamente radica en la explicitación de las mediaciones que *naturalizan* «la gratuidad de la afirmación» (Barthes, «El mensaje publicitario» 242) y la rigidez de la conminación del anuncio, sino que también se halla en el hiperbólico listado del potencial higiénico del detergente cuyas capacidades de limpieza trascienden los entes corpóreos para proyectarse al mundo de la moral. Como ocurría en buena parte de la tradición del lirismo, el poema se construye sobre la apóstrofe a un oyente no presente, sin embargo, a diferencia del Romanticismo, donde la apóstrofe se dirige a la naturaleza para que exprese en voz alta su interioridad recóndita (Culler 68-73), en el poema de Montalbán se dirige al usuario del producto ofertado que parece haber asumido las funciones de transmutación o encantamiento del mundo que le pertenecían al sujeto lírico. De tal modo, el listado de las características del detergente ofertado, organizado en torno a la anáfora con el imperativo «limpie», comprende «los caminos que llevan al paraíso», «el paraíso de hojarasca, de huellas / de meriendas familiares fotografiadas», «con potencia la muerte en el olvido / la muerte en el agua de los lotos» «las estelas que conducen al borde del deseo» (Montalbán, en Castellet 76-77). El detergente no ha de venderse por su valor de uso, sino por el deseo de limpieza que puede desatar, por cuanto lo que puede limpiar no son prendas sino, más bien, las inquietudes que jalonan el discurrir de la vida humana (la muerte, el olvido o el deseo). Así, aquellas cuestiones que habían sido objeto de elaboración poética por parte del sujeto lírico se transfieren, como promesas de satisfacción, al anuncio de un detergente: «limpie la sombra de las muchachas en flor / limpie la flor de las muchachas en sombra / (Antraz es asombroso)» (Montalbán, en Castellet 78). Los mecanismos retóricos que emplea la publicidad son puestos al descubierto y ridiculizados por la hipérbole irónica, al tiempo que se expone la usurpación que la publicidad ha hecho de la función de la poesía desde el Romanticismo, a saber, la de ofrecer una representación comprensiva de nuestro imaginario y nuestros deseos.

En *Una educación sentimental* (1967), incluida dentro del conjunto «Liquidación de restos de serie», encontramos la serie de cuatro poemas titulado «Variaciones sobre un 10% de descuento», un encargo de un drugstore barcelonés que, finalmente, solo seleccionó el primero (Atienza 345). Si bien es cierto que el autor en distintos lugares —*Memoria y deseo* o *Manifiesto*

*subnormal*— ha referido el origen de estos poemas como un encargo mercantil, no tenemos forma de comprobar la veracidad de esta aseveración. No obstante, independientemente de la veracidad del hecho y considerando las declaraciones como una presentación ficticia del poema, no deja de resultar significativo que sea el poeta quien presenta sus obras como encargos de terceros, si tenemos en consideración las viscerales acusaciones que, desde el gremio de la poesía, se han hecho contra la publicidad como una de las personificaciones más virulentas del poder homogeneizador del mercado.

Aun si el encargo no es verdadero,<sup>117</sup> resulta interesante la figura del poeta que emerge de esta narración de la génesis del hecho poético. Si en el segundo capítulo de esta tesis señalaba las implicaciones que para la concepción de la obra de arte tenía el hecho de que el documental de Joaquim Jordà *Numax presenta* fuera un encargo de los trabajadores de la fábrica, que esta serie de poemas de Manuel Vázquez Montalbán sean presentados como el encargo comercial de un drugstore barcelonés imposibilita cualquier lectura de los poemas como la exteriorización de una experiencia privada, para convertir al poeta en un publicista y a los poemas en un reclamo publicitario. En el poema presentado a la consideración de Unilever, parecería que el objeto de la ironía era la publicidad, cuyos mecanismos retóricos eran sometidos a un desvelamiento hiperbólico. En el caso de la serie «Variaciones sobre un 10% de descuento», se podría decir que el objeto de la ironía es la ideología poética romántica por cuanto los poemas son presentados como meros reclamos publicitarios producidos a raíz de un encargo comercial. Este carácter irónico, más implícito, se hace manifiesto si consideramos estos poemas a la luz de los intentos por preservar la poesía de cualquier contaminación banalizante con el medio de la publicidad.

No voy a ofrecer una lectura pausada de esta serie de cuatro poemas pues prefiero detenerme en el último de los textos que analizaré de Manuel Vázquez Montalbán. Este último poema resulta especialmente significativo por cuanto constituye la écfrasis de un anuncio de televisión.<sup>118</sup> Como es sabido, esta figura retórica ocupa un lugar de excepción en la reflexión sobre las relaciones entre las artes temporales y las artes visuales y fue un punto de tensión en la querrela por la unidad y la distinción de las artes que se inicia con el *Laocoonte* de Lessing. El poema de Manuel Vázquez Montalbán al que me refiero se titula «Terry me va». Todo el poema constituye una trasposición verbal de un anuncio televisivo del brandy *Centenario Terry* que fue famoso en la década de los 60. Montalbán realiza una écfrasis del poema, incorporando el

---

<sup>117</sup> En la «Introducción» a *Una educación sentimental* Manuel Rico señala que el poema «Texto alternativo» fue también un encargo para ilustrar el pabellón de formica de la exposición «Horóscopo». (48)

<sup>118</sup> Ponce Cárdenas (2016), en una brillante interpretación del texto de Montalbán, renuncia a considerar este poema como un caso de écfrasis posmoderna ofreciendo un argumento normativo en virtud del cual la écfrasis ha de tener como objeto de representación una imagen visual que alcance el rango de obra de arte (240). Considero bastante problemático este tipo de argumento normativo que, sin embargo, no explicita los criterios de valoración que constituirían una obra de arte. Sin el ánimo de hacer defensa de un pardo relativismo crítico, pero con la convicción de que los criterios de demarcación de una obra de arte son, en última instancia, institucionales, empleo aquí la categoría de écfrasis.

eslogan al cuerpo del texto como estribillo<sup>119</sup> que se repite dos veces (Atienza 346):

Entre celajes lilas  
circula el aire verdimuerto  
los caballos  
galopan blancos  
junto a estanques de aguas dulces  
verde muerte del loto  
las vírgenes violadas galopan  
blancas a la crin asidas  
gotas de tarde  
cuelgan  
del pecho repetido al trote

*Terry me va  
Usted sí que sabe*

rozan  
las palabras la triple piel  
de vestidos cuerpos  
sin lo inmediato  
se rompen los músculos del placer  
y hasta el gesto  
de asumir la asunción de nada  
duele en los ojos  
como una despedida

*Terry me va  
Usted sí que sabe*

abotona  
la cera los canales lila  
el seno dice sí  
y la barbilla  
de la doncella violada  
dice sí  
la tarde se aluniza en el estanque  
y Onán cae derrengado tras el seto  
cara de culo blanco trae la luna  
el aire huele a coñac y a sexo  
los caballos desbocados  
Onán vencido  
lame el televisor  
frío de piel prohibida. (*Memoria y deseo* 261-262)

---

<sup>119</sup> Leopoldo María Panero también recurrió a la apropiación del eslogan publicitario en el poema «Televisor Anglo mejor que la realidad» de *Así se fundó Carnaby Street*. José Pablo Barragán (2018) ofrece una interpretación con la que coincido plenamente y que merece la pena citar aquí: «El título de la pieza reproduce literalmente un anuncio televisivo de la década los sesenta. No creo que esta incorporación tan contundente de la publicidad pueda explicarse solo como un collage que busca quebrar el discurso lógico o conseguir determinados efectos estéticos, como sugería Castellet (41-42) en la introducción de *Nueve novísimos*. Se adivina aquí, más bien, una cierta voluntad de conectar con la crítica del arte que cultivaron los dadaístas a principios del siglo XX. Parfraseando lo que dice Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*, se trataría de denunciar la pérdida de la función social del arte poniendo de manifiesto el absurdo de su autonomía, de su esteticismo radical, de su desconexión de la praxis vital (Bürger 62-63). El poema funcionaría, entonces, como un objet trouvé, casi como una traslación al ámbito lírico del famoso urinario que Marcel Duchamp bautizó con el rótulo de *Fountain*» (164-165).

En el anuncio televisivo,<sup>120</sup> el rostro de un hombre de mediana edad, con luengas patillas y copa en mano, se superpone al trote de un caballo blanco a cuya grupa cabalga una mujer joven, descalza y con cabello claro, que, tras la constatación del hombre al probar el líquido espirituoso: «Terry me va» responde alegremente: «usted sí que sabe». El anuncio termina con un plano de la botella de la bebida alcohólica acompañado de una voz en off que recita el nombre del producto. Como señala Ponce Cárdenas (233), el spot televisivo forma parte de una campaña publicitaria más amplia que comprendía carteles de la amazona rubia, bien sosteniendo la botella del brandi junto a su mejilla, casi sobre la comisura de su boca, que dibujaba una sonrisa entre la timidez y la risotada, bien a horcajadas sobre el caballo blanco del vídeo.

Manuel Vázquez Montalbán traspone textualmente el anuncio de Terry, pero su vocación no es, en absoluto, la de ofrecer una descripción denotativa de lo que en él podemos ver sino, más bien, una traslación onírica, decadente y absurda de la erotización del consumo y un retrato tan grotesco como repelente del ideal espectador/consumidor hetero-onanista que, inmerso en la dinámica del deseo, se postra «derrengado» frente al televisor tras haber consumado el acto en una compañía solo visual y telemática. Sorprenderán las similitudes que este poema presenta con otro de Aníbal Núñez que muestra también al tipo ideal de consumidor hetero-onanista<sup>121</sup> quien, obnubilado por las promesas de satisfacción de su acicateado deseo, (se) choca con la materialidad del simulacro. En el caso de Vázquez Montalbán contra el «frío de piel prohibida» del televisor, en el caso de Aníbal Núñez contra el cartón piedra de un cartel publicitario que no pudo dejar de besar.

Si en el poema a la consideración de Unilever, se incidía en la explicitación de los mecanismos retóricos que naturalizaban el consumo, en la écfrasis del anuncio de *Centenario Terry* la relación con el medio publicitario radica en la reconstrucción del imaginario onírico erótico a través del cual se modula nuestro deseo de adquisición de mercancías. El poema dividido en tres partes, escindidas por la repetición en estribillo del anuncio televisivo, reconstruye, en la primera de ellas, el escenario del anuncio mediante su conversión en un jardín en decadencia de tono crepuscular (Ponce Cárdenas 236). De tal modo, el mar del spot se convierte en «estanque de aguas dulces» y el aire que circula es «verdimuerto». Sorprende la gradación cinematográfica en la sucesión de los versos que pasan de planos amplios al «pecho repetido al trote» de la amazona. La segunda sección acrecienta la pátina de erotismo que se anticipaba en la primera estrofa con el verso «se rompen los músculos de placer» y el roce de las palabras que produce a la respuesta de la amazona: «usted sí que sabe». En la última sección, el poema se ha independizado totalmente del contenido denotado del anuncio televisivo para adentrarse en la grotesca prosopopeya del

---

<sup>120</sup> Todavía se puede visionar aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=Gj2JW53h3Lg>

<sup>121</sup> «Mis personajes y sus situaciones fabuladas pueden ser arquetípicas. Pero hay que reducir. No veo otra forma. Los lectores lo piden, es decir, no lo quieren. Prefieren (de ahí otra vez la boga del surrealismo) la retórica automática donde no reconozcan tu-mi-su-nuestro eserpento. Por eso se evaden hacia el nepal de Ibiza o al Woodstock arrendado del piso comunal [...] Quizá exagero. La hipérbole es figura barroca. Y yo sí participo del barroco con todo lo que tiene de impúdico artificio, de ambigüedad y polisemia; con todo lo que tiene de estertor, de espejo deformante, pero espejo» (Núñez, «Aníbal Núñez o la fértil ambigüedad» 45).

hetero-onanista que, enardecido por «el seno dice sí» y «barbilla / de la doncella violada dice sí», se derrama frente al televisor y lame el reflejo del cuerpo deseado.

Obsérvese que esta última parte parece moverse en el plano de una contradicción pues mientras que la doncella dice sí en los versos siguientes se insiste en su violación. Este «double bind» parece ser constitutivo del imaginario erótico del hetero-onanista que se debate entre el autoconvencimiento del consentimiento de la amazona y la certeza de la violación, culmen de la violencia que caracteriza el erotismo enardecido del poema. De forma que se podría decir que el poema no solamente constituye una crítica de la erotización del consumo sino, además, una denuncia, mediante la caricaturización hiperbólica, del imaginario hetero-onanista hegemónico en la publicidad de la época.

C. «TOTEMIZAR LAS VOCES DE LAS SIRENAS PUBLICITARIAS» – *FÁBULAS DOMÉSTICAS* (1972) DE ANÍBAL NÚÑEZ

Las similitudes y paralelismos en la relación de la poesía con la publicidad son múltiples en la obra de Manuel Vázquez Montalbán y Aníbal Núñez. En una entrevista especialmente relevante para esta cuestión y profusamente citada en los estudios sobre la obra del poeta salmantino, señalaba Núñez la herencia de Manuel Vázquez Montalbán: «Yo no inventé la pólvora. Por aquella época, el polígrafo M. V. M andaría con lo mismo (toda comparación resulta odiosa), pues en un libro suyo vi, más tarde, que rondaba la musa del «marketing» (Núñez, «Aníbal Núñez o la fértil ambigüedad» 45). Las afinidades con Manuel Vázquez Montalbán trascienden las meras identidades retóricas inspiradas por la musa del marketing pues el libro que aquí analizaré, aunque escrito en 1968, fue publicado, previa intercesión de Manuel Vázquez Montalbán, en la Colección Ocnos de la editorial Llibres de Sinera (Pardellas Velay 90).

A diferencia de Manuel Vázquez Montalbán, Aníbal Núñez no ocupaba un lugar de excepción en la antología de Castellet, aunque se vio absorbido por el impacto que tuvo y participó de las polémicas que desató con una carta, escrita junto a Julián Chamorro Gay, en la revista *Triunfo*. En la carta, una de las críticas principales a la antología de Castellet radica en su marcado centralismo que únicamente atiende a poetas de «los cenáculos de Madrid y Barcelona» (Núñez y Gay, en Castellet 257). Si en el «Documento respuesta a Tàpies» una de las cuestiones candentes era la recusación de un vanguardismo formalista, en la carta de Chamorro Gay y Aníbal Núñez encontramos un mismo objeto de disputa pues advierten que «tras esta actitud renovadora no existe más que una poesía de evasión y de divertimentos formalistas» (Núñez y Gay, en Castellet 257). Frente a la pretendida renovación de divertimentos formalistas, ambos autores hacen un alegato en favor de una asimilación enriquecedora de la poesía social inmediatamente anterior que, reconociendo «las formas más actuales de comunicación» (Núñez y Gay, en Castellet 258) proponga nuevas formas poéticas. Si bien es cierto que Aníbal Núñez no figuraba en la nómina de novísimos, su posicionamiento estético es bastante afín al de quien encabezada la sección senior, el polígrafo Manuel Vázquez Montalbán, con quien compartía un mismo compromiso por representar la realidad mediante su transformación constructiva.

Donde quizá sean más evidentes las concomitancias entre Manuel Vázquez Montalbán y Aníbal Núñez es en sus poemas publicitarios. Sin embargo, antes de iniciar una lectura más pormenorizada de alguno de los poemas publicitarios incluidos en *Fábulas domésticas* (1972) merece la pena atender a la entrevista que Aníbal Núñez le concedió a Ramón L. Chao para la revista *Triunfo* titulada «Aníbal Núñez o la fértil ambigüedad». Es en esta entrevista donde Aníbal Núñez ofrece algunos de los presupuestos teóricos que subyacen a su serie de poemas publicitarios que quería analizar. Son dos las citas que merece la pena recuperar para definir cuáles eran los presupuestos teóricos desde lo que Aníbal Núñez escribió sus poemas publicitarios. La primera, aquella en la que reconoce la asunción del lenguaje mistificador de la publicidad para, mediante su inversión irónico-hiperbólica, desmitificarlo, «inmunizarse contra ello» y la segunda en la que Aníbal Núñez explicita la ausencia de contradicción en el uso del lenguaje poético con fines publicitarios y la certeza de que la poesía no constituye un artículo de consumo. De tal modo, la poesía ha de trabar una relación con el lenguaje publicitario, por cuanto este está progresivamente ocupando la función que aquella tenía, sin entender que dicha relación supone una subsunción de la poesía en la publicidad ni que dicha mezcla comporte la pérdida de la esencia poética.

Si como se ha dicho un servidor asume el lenguaje propio de la mistificación [...] Y, como iba diciendo, las fábulas nacieron de una necesidad, que en mi menda medraba, de totemizar las voces de las sirenas publicitarias, de domar (no sin ser domado al tiempo) una fauna, una flora y una mitología que mis ojos han visto corporeizarse y hacerse omnipresentes. Un servidor conoció en su larga infancia días no envasados, en un granel asimilable por la Naturaleza, sin marcas que indujeran a relatos llenos de jadeos asépticos que los aedas de la publicidad componen por nosotros hasta en la sopa, cada vez más boba. Lo publicitario incubó en mí la necesidad de —a ser posible haciéndole pupa— inmunizarme contra ello (Núñez, «Aníbal Núñez o la fértil ambigüedad» 45).

Destaca, por la afinidad con el «Poema publicitario presentado a la consideración de UNILEVER», la equiparación de los publicistas con el imaginario clásico de las musas poéticas. En su propuesta de exclusión de los poetas de la ciudad, Platón les atribuía la responsabilidad de ser los principales difusores de la *doxa*, el conocimiento por opinión, por cuanto los oyentes de los aedos no hacían sino repetir y memorizar psicosomáticamente las palabras del orador a quien ayudaban en la representación mediante el baile de los acontecimientos narrados. De tal modo, los oyentes de las recitaciones poéticas se subrogaban emocionalmente a los sentimientos expresados por el aedo, por cuanto la memorización de los contenidos imposibilitaba cualquier distanciamiento racional con los conocimientos asimilados. En el poema de Manuel Vázquez Montalbán esta capacidad casi mágica de encantamiento se le asigna al poema publicitario pues la repetición de sus metros conseguirá despertar el deseo de limpieza con el detergente Antraz. En el caso de Aníbal Núñez, parece que la poesía habría de asumir la función de domesticar las voces de las sirenas publicitarias que, mediante un encantamiento erótico, subyugarían nuestra capacidad de dominio racional para criticar un universo mitológico cuyos elementos gozan de un precio.

Que Aníbal Núñez utilizara el término «mito» para caracterizar el lenguaje publicitario lleva a pensar, de forma inmediata, en el texto de Roland Barthes

*Mitologías* (1957) consagrado al análisis semiológico de los múltiples mitos populares en la era del consumo. Aníbal Núñez era conocedor de la obra del crítico francés y, en *Taller del hechicero*, titula uno de sus poemas con una cita de aquel «El contexto es, sin duda, un objeto asimbólico» (Núñez, *Poesía reunida* 378). De hecho, parecería que la elaboración teórica de la función que habría de cumplir la poesía con respecto al lenguaje publicitario la toma el poeta salmantino de la sección teórica de las *Mitologías*. Dice Barthes que la función de mitólogo habría de ser «la de deshacer la significación del mito» que es recibido como una «impostura» por cuanto el mitólogo comprende y pone de manifiesto la deformación a la que es sometida la forma para imponerle una significación conceptual (Barthes, *Mitologías* 221). El trabajo del mitólogo consiste en el análisis, es decir, en el establecimiento de la diferencia que media entre el concepto y la forma sobre la que se impone. Uno de los ejemplos que toma Barthes para ilustrar esta idea, desarrollada en la última sección del libro es la de un soldado negro francés que, al hacer el gesto de la venia, es erigido a mito de la imperialidad francesa. Según Barthes el trabajo mistificador consistiría en el vaciado del sentido del término:

el significante tiene en cierto modo dos caras: una cara llena que es el sentido (la historia del león, del soldado negro), y una cara vacía, que es la forma (*pues yo, me llamo León; negro-soldado-francés-saludando-la-bandera-tricolor*). Evidentemente, lo que el concepto deforma es la cara llena, el sentido: el león y el negro son despojados de su historia, convertidos en gestos. (*Mitologías* 214).

Sin embargo, la defensa que hace Aníbal Núñez de los arquetipos, que citaba previamente, podría llevarnos a pensar que el poeta se sirve de los mecanismos semióticos del mito al construir formas estereotípicas que representan un concepto. Y es que la propuesta de Aníbal Núñez parece radicar en el desmantelamiento del mito mediante su reconstrucción hiperbólica, a través de la cual se opera una transformación de la finalidad pragmática que lo definía. Como señala Barthes, «una vez más será la duplicidad del significante la que va a determinar los caracteres de la significación. Ya sabemos que el mito es un habla definida por su intención [...] mucho más que por su letra [...] y que sin embargo la intención está allí en cierto modo congelada, purificada, eternizada, *ausentada* por la letra» (*Mitologías* 216). En los poemas publicitarios de Aníbal Núñez se tratan de domar los conceptos que el mito publicitario vende como promesas de satisfacción de un deseo siempre irresuelto.

*Fábulas domésticas* (1972) se abre con un texto prologal de tono propedéutico en el que el poeta nos expone el modo de comportamiento de las mercancías, objeto de la elaboración poética, así como los materiales de los que se va a servir para su análisis:

Hay cosas que saltan a la vista,  
cabronadas urdida-s-utilmente,  
multiforme injusticias con modelo  
de todos los tamaños y con precios  
asequibles a todos los bolsillos,  
...cosas que saltan a la vista  
como el aceite hirviendo.  
Y gafas protectoras, al alcance de todo  
bicho viviente, en  
nuestra sección menaje del hogar. (Núñez, *Poesía reunida* 79)



A través de un encabalgamiento abrupto, que sincopa el ritmo del verso, Aníbal Núñez parece exponer que las cabronadas urdidas sutil y útilmente, injusticias innegables, son, en realidad, mercancías que nos saltan a la vista y que habremos de servirnos de unas gafas protectoras, disponibles en la sección de menaje del hogar, para protegerse de ese aceite hirviendo. El poema prologal pone ya en juego el distanciamiento crítico del lenguaje publicitario («todos los bolsillos») mediante su asimilación irónica, aunque, bien es verdad que este primer poema está cargado de un desengañado pesimismo por cuanto la protección frente al ataque de las mercancías no es más que otra estrategia comercial prevista por los estudios de mercado en la forma de unas gafas protectoras. Después de una segunda parte dedicada, a la reconstrucción de fábulas clásicas y al empleo de los patrones temáticos y retóricos del género, la tercera parte del poemario está consagrada a las relaciones entre el lenguaje publicitario y el lenguaje poético. Es de todas las secciones del poemario la más voluminosa y en la que encontramos el poema siguiente. En él se aprecia una misma preocupación por la erotización de las relaciones de consumo<sup>122</sup> y la misma preponderancia de un imaginario erótico hetero-onanista que tiene a la mujer como objeto del deseo:

Oh, náyade, nereida, ninfa, sirena, tía  
buena reproducida  
todo color tamaño  
casi natural muslos  
apetitosos anunciando  
un producto, pongamos,  
anticongelante, verbi gratia  
gratia plena de ganas de comerte  
poseerte en pleno escaparate  
lo malo es que sabemos que nuestro  
atrevimiento  
lo pagaría el seguro  
y mucho peor saber que nuestro muerdo  
no iba a encontrar una manzana viva  
sino más bien sabor de cartonpiedra  
y una falsa apariencia de relieve camal  
en la litografía  
y acabamos comprando cualquier cosa  
en desagravio, buenas tardes,  
por nuestros malos pensamientos. (Núñez, *Poesía reunida* 120)

---

<sup>122</sup> En el capítulo dedicado a la poesía concreta, apunto la conexión que el concretismo tuvo con la escuela de diseño de Ulm. El texto, recogido en la bibliografía general, *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industry Design* ofrece un clarividente y exhaustivo análisis de los presupuestos políticos culturales que conducían los proyectos de la escuela. El proyecto de colaboración con la empresa Braun culminó en la creación de un conjunto de electrodomésticos de estética funcional cuya forma de presentación publicitaria era la opuesta a las que los poemas que aquí analizó critican. En las palabras de Paul Betts: «Braun products were patently de-fetishized featured alone against cool, unalluring blank backgrounds in frontal, shadowless “still lifes” that accentuated the functional product designs themselves (figure 39).<sup>104</sup> Rarely did these ads suggest cozy domestic settings; smiling housewives were never on hand to “sensualize” the products. Anything that detracted from the product itself as technical information was simply eliminated» (165).

El poema se abre con la apelación a una mujer de la que se ofrece una enumeración de epítetos que se siguen según una regla de sucesión fundada en el decoro lingüístico, de modo que lo que al principio parece una oda neoclásica a alguna divinidad grecolatina («náyade, nereida») se convierte en una brusca interpelación («tía buena») en un léxico cuya diferencia extrema de registro solo puede resultar irónica. Como ocurría en el poema de Manuel Vázquez Montalbán, Aníbal Núñez se decanta por realizar la prosopopeya del consumidor ideal hetero-onanista a través de su flujo de pensamiento, arrebatado por la ineludible visión de una mujer de «muslos apetitosos» que —da igual lo que anuncie («pongamos») — anuncia anticongelante. La mercancía que se oferta es tratada como un producto intermedio y prescindible en la adquisición del verdadero objeto del deseo: la mujer de «muslos apetitosos». Esta sección inicial del poema, focalizada en el consumidor ideal, culmina en el verso noveno cuando en un violento infinitivo estalla el deseo del hetero-onanista («poseerte en pleno escaparate»).

La segunda sección del poema se inicia con un cambio en la focalización pues lo que antes parecía el flujo de conciencia del consumidor ideal se ha convertido ahora en un impersonal «nosotros» que, aun sintiendo el potencial encantamiento de las sirenas publicitarias, es consciente de la materialidad de su simulacro «lo malo es que sabemos que nuestro / atrevimiento / lo pagaría el seguro» y de que la promesa tentadora de la satisfacción del deseo («encontrar una manzana viva») no va sino a terminar en la desengañada insatisfacción de su «sabor de cartonpiedra».

La última sección del poema termina con una interesante reflexión sobre las motivaciones latentes a nuestras prácticas de consumo, que parecen subyacer no tanto en el deseo creado por el anuncio sino, más bien, en la insatisfacción derivada de la certeza de su imposible realización. Si bien es cierto que, como ocurría en «Terry me va», el arquetipo del que se sirve Aníbal Núñez es el mismo, el grado de elaboración y tensión poética que define el texto de Aníbal Núñez es muy superior, especialmente en lo que respecta al uso de los encabalgamientos abruptos, que proyectan las posibilidades de significación más allá de la trabazón sintáctica entre sus elementos y sincopan el ritmo de lectura.

En su *Emociónese así. Anatomía de la alegría (con publicidad encubierta)* Eloy Fernández Porta identifica una de las figuras retóricas más características del lenguaje publicitario: la hiperoje. Según Porta, la hiperoje es una variedad de la hipérbole que consiste en el «elogio desmesurado de una persona que contiene, en su exageración, una burla» (16). Asimismo, reconoce una modalidad específica de la hiperoje «cuando la cualidad personal a la que apelan los anunciantes, exacerbándola, es la capacidad económica del consumidor. En ese caso tenemos lo que cabe llamar «hiperoje financiera», que apela al cliente como algo más rico de lo que es» (Porta 16-17). Esa parece ser la figura sobre la cual Aníbal Núñez elabora su poema «Ya lo sabes, amada»:

Ya lo sabes, amada  
ahora podemos realizar nuestros sueños imposibles  
esa luna de miel en cielo exótico  
viaje todo incluido

vistas al mar crepúsculos  
íntimos revisados por expertos  
a nuestro alcance todos  
los silencios románticos  
con el nuevo sistema de cómodos  
pagos a plazos: a escoger  
islas privilegiadas o lugares  
de gran mundo —aquel sueño  
ya es una realidad—  
(o bien quedarse aquí junto a la brecha  
al lado de la lucha que aún hay tiempo  
de jugarse el pellejo para algo)  
una de dos, amada mía, no olvides  
que elegir es el único problema  
que este sistema ofrece. (Núñez, *Poesía reunida* 111)

Como ocurría con el anterior, el poema, en la tradición de la lírica amorosa, da inicio con la apóstrofe a una amada. Sin embargo, a este apóstrofe no le sucede el retrato de las bellezas de la amada, los dolores del enamorado por su ausencia o el recuerdo de los bellos momentos pasados sino la promesa de realización de sus «sueños imposibles [...] con el nuevo sistema de cómodos pagos». Hiperrojo financiera: El consumidor y caballero le promete a la amada la mejor luna de miel, pero también, le asegura su capacidad adquisitiva para hacer frente al pago de su coste. Como bien ha señalado Pardellas Velay, este, como el resto de los poemas publicitarios de las *Fábulas domésticas* (1972), sigue una estructura retórica estable en la que encontramos, primeramente, una «captatio benevolentiae», donde se llama la atención sobre el producto, la «narratio» o «argumentatio» donde se presentan sus características y finalmente, la «peroratio», donde se producen los afectos y deseos que generan el sentimiento de necesidad o inevitabilidad (Pardellas Velay 191). En el caso de «Ya lo sabes, amada» el producto es, más bien, la experiencia de una luna de miel en «cielo exótico todo incluido» —como se podía apreciar en el «Náyade, nereida, ninfa, sirena, tía», la sensibilidad de Aníbal Núñez para captar las expresiones lexicalizadas del lenguaje publicitario es brillante, así como su habilidad para engazarlas y engastarlas<sup>123</sup> en oraciones con un alto grado de elaboración sintáctica y métrica— que constituye un sueño hecho realidad. Sin embargo, como ocurre en otros poemas de Aníbal Núñez, el paréntesis acoge los versos que tiñen de gravedad la hipérbole caricaturesca del lenguaje publicitario pues hacen de lo que parecía una decisión entre dos packs de viaje, una decisión moral sobre dos modos de vida: o la satisfacción inmediata de un deseo vinculado al consumo o «jugarse el pellejo para algo». Sin embargo, el cierre del paréntesis devuelve la dicotomía al terreno del consumo, pues las opciones que se ofrecen están establecidas por el sistema, aunque estas se hayan teñido ya de desengaño e insatisfacción.

Este tono desesperanzado de desengaño e insatisfacción que cierra los dos poemas que he analizado parece deberse a la desactivación de las voces de las sirenas publicitarias, que han sido, primero, reducidas al absurdo

---

<sup>123</sup> «La poesía es un problema de distribución: hasta el material de derribo lingüístico, el tópico más triste puede ser empleado, si se sabe engastar lo desgastado» (Núñez, *Poesía reunida* 115-116.)

mediante la apropiación burlesca de las figuras retóricas y de los fraseos léxicos que trufan su canto y, después, contrapuestas al sentimiento de insatisfacción que generan sus encantamientos y promesas nunca realizadas. El procedimiento de Aníbal Núñez se asemeja considerablemente al de Manuel Vázquez Montalbán pues a través de la asimilación y apropiación de la retórica publicitaria trata de representar las distintas mediaciones a través de las cuales el lenguaje publicitario pretende ofrecer una apariencia de realidad inmediata. Sin embargo, el deseo acicateado de los dos hetero-onanistas no culmina en la posesión de su objeto sino, más bien, en el topetazo con la materialidad de los simulacros, ya sea la fría piel de la pantalla o el cartónpiedra del cartel. Paso ahora a analizar el poemario de Justo Alejo *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) donde la relación con el medio publicitario no se cifra únicamente en un plano retórico, sino que se proyecta también en un plano espacial y orto-tipográfico.

#### d. MONUMENTALES REBAJAS (1971) – JUSTO ALEJO

Del conjunto de poetas que figuran en esta sección, Justo Alejo es, sin ninguna duda, el que ha recibido una menor atención crítica. No debiera de pensarse que la escasez de estudios críticos sobre su obra es un índice de su pobreza, así como tampoco habría de atribuirse esa cortedad al hecho de que la poesía de Justo Alejo sea una singularidad radical que imposibilita su inscripción en la historia de las producciones poéticas de la España tardofranquista. Como esta sección tratará de poner de manifiesto, la obra de Justo Alejo comparte con la de otros poetas de su época no solamente la preocupación por la incidencia del medio publicitario en la función social de la poesía, a la que trata de dar respuesta de forma creativa, sino también un conjunto de procedimientos de experimentación poética, léxica y retórica, como los de Montalbán y Núñez, y tipográfico-espacial, como los de Francisco Pino o José Miguel Ullán.

Como ha ocurrido con algunas obras de Francisco Pino, con quien Justo Alejo tuvo una estrecha relación y con quien compartió sus pesquisas sobre experimentación poética, la razón de su escasa difusión quizá se haya debido a que buena parte de ellas fueron publicadas en los *Pliegos de cordel vallisoletanos* editados por la Librería Anticuaria Relieve. Si bien es cierto que existe una cuidadísima edición de la poesía completa del poeta sayagués, realizada por la fundación Jorge Guillén en el año 1999, el problema quizá radique en que Justo Alejo, como el grueso de los poetas que aparecen en esta tesis, no ha gozado de «la cantidad de legibilidad (lecturas, escrituras, transmisiones) que su escritura ofrece o deja de ofrecer por el curso del tiempo, el campo literario y las comunidades de lectores que, en un momento dado, lo requieren, lo reactivan» (Salgado, *El momento analírico* 325). Esta carencia de lectores y lecturas puede ser en parte explicada por el olvido crítico de este poeta, así como por su obliteración en las historias de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX, aunque también puede ser debida a los procesos de reconocimiento del hecho poético, a los automatismos propios de la lectura lírica y a las expectativas de sentido que el poema romántico ofrece. Se podría decir que en el sentido común lector la poesía sigue aherrojada al espacio de la expresividad, la introspección y la confesión y que, en este horizonte interpretativo, la poesía de Justo Alejo no es reconocida como tal.

En la obra de Justo Alejo tuvo una especial importancia su relación con el «Grupo de Simancas», un conjunto de pintores y poetas que alcanzó notoriedad en la década de los ochenta y que nació en los años sesenta en torno a la librería vallisoletana Anticuaria Relieve. Esta importancia se hace manifiesta, por ejemplo, en la introducción de ilustraciones en sus poemarios, en la colaboración con el pintor Fernando Zamora Salinas que dio lugar a *allá mundial poema* una hoja-sábana del año 1963 o en el procedimiento de agujereado de la página, práctica realizada ya por Francisco Pino. Encontramos en Justo Alejo a un poeta que desarrolla su obra en los alrededores del estrellato novísimo, alrededores tanto institucionales —pues nunca llegó a alcanzar la notoriedad de ninguno de los nominados— como poéticos —pues si bien es cierto que su obra está fuertemente concernida por los medios de comunicación de masas y por la publicidad, su presencia no se deja sentir en el texto de modo emblemático, sino que transmutó radicalmente el poema—.

El poemario en el que, de modo más notable, Justo Alejo transforma el poema mediante la asimilación y la reescritura del lenguaje publicitario es *MonuMENTALES REBAJAS. Triste tópicos. SubMINIFIESTO NORMAL* (1971). La primera cuestión a la que merece dedicarle una mínima atención es a los subtítulos. En la entrevista que Aníbal Núñez le concedía a Ramón L. Chao para la revista *Triunfo*, encontrábamos una defensa de la necesidad de los arquetipos como un procedimiento de compromiso, aunque hiperbólico y deformado, de representación de la realidad, que se oponía, según Núñez, a las formas evasivas del surrealismo. Parece que la decisión de Justo Alejo de colocar el subtítulo *Tristes tópicos* responde a una misma conclusión sobre el proceso de producción iterada de las situaciones y los caracteres que genera la publicidad.<sup>124</sup> Si este subtítulo, conecta *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) con las *Fábulas domésticas* (1972), el segundo subtítulo parece hacer referencia a una obra de Manuel Vázquez Montalbán, *Manifiesto Subnormal*, del año inmediatamente previo.

Junto a estos dos subtítulos, encontramos, en la portada del libro, el nombre del autor, cuyo segundo apellido ha sido sustituido por el sustantivo «océanos», un juego de transmutación que Justo Alejo empleó en varios de sus poemarios y que parece asignar la autoría a un conjunto de heterónimos.<sup>125</sup> Sin embargo, resulta más significativa la ilustración que sucede a la página donde se recogen las citas. En ella encontramos a un viejo recitador de romances [fig. 31], una especie de representación tradicional y popular del juglar que, recorriendo los pueblos, va cantando versos junto con el acompañamiento musical de la guitarra. A este símbolo del bardo o del aedo le acompañan en la esquina derecha superior y en la esquina izquierda inferior la oración: «Permitido terminantemente / fijar cárteles», una reformulación de las admoniciones que encontramos en las paredes de las ciudades. Parece ser consciente Justo Alejo

---

<sup>124</sup> En un poema de *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) «aTRACCIÓN POR LO DE FUERA» encontramos los siguientes versos: «y le DA / GRANDE / UNA / riS.A. / que brilla en BOCA de nadie / poniendo al Viento Cornisa / de Otros Vanos ArquetiPOS» (Alejo 312)

<sup>125</sup> En *El ALGO ritmo* (1974) firma con el nombre de «Justo Alejo Helesponto», en *sola- / MENTE / unas / PALABRAS / Libro de HORAS / Y ORIFICIOS* (1978) el seudónimo más pleno de «Miguel Delfín» convive con el de «Justo Alejo Preludio» en *Doce dulces sonetos... y en prosa* (1991) firma el prólogo como Justo Alejo Vagatella.

de la carga política que, en la España franquista, tenían las pintadas de los muros y que, en el capítulo previo, mencionaba a raíz de los textos tachados. Sin embargo, en el caso de Justo Alejo la connotación política no está dirigida hacia la apropiación de las tachaduras que el estado franquista infligía en las pintadas de contenido político sino, más bien, hacia la reescritura de los anuncios publicitarios que, en la España del desarrollismo empezaban a cubrir las paredes de mercancías.

Yuxtapuestas la imagen del bardo con la prohibición revertida en incitación, parecería que la función del poeta es la de fijar carteles y, una vez que uno se adentra en las páginas de *MonuMENTALES REBAJAS* (1971), esa parece ser una inicial descripción del proyecto que guía el libro: reescribir los carteles publicitarios mediante la apropiación de sus formas de disposición tipográfica que, puestas al servicio de la explicitación de la finalidad pragmática implícita de los anuncios, revelan la supuesta naturalidad del mundo del consumo. Walter Benjamin, un filósofo muy leído por Justo Alejo y con quien comparte un mismo entusiasmo por las posibilidades emancipadoras del cine,<sup>126</sup> señalaba las implicaciones que este proceso de irrupción de los carteles en la ciudad había tenido en la reconsideración de la existencia autónoma de la escritura:

La escritura, que había encontrado en el libro impreso un asilo donde llevaba su existencia autónoma, fue arrastrada inexorablemente a la calle por los carteles publicitarios y sometida a las brutales heteronomías del caos económico. Tal fue el severo aprendizaje de su nueva forma. (*Calle de dirección única* 37-38)

Las condiciones socioeconómicas de las ciudades modernas han tornado anacrónicas, tanto las condiciones perceptivas que habilitaban el modo de lectura propio de la poesía lírica, como la autonomía de la que gozaba la escritura antes de que los carteles publicitarios la sometieran a las brutales heteronomías del caos económico. Justo Alejo se hace cargo de todas las implicaciones poéticas que este proceso tiene para el medio poético. En su manifiesto-prólogo a la antología novísima, Castellet establecía un vago paralelismo entre la ambientación con posters que abarrotaban las habitaciones de los jóvenes novísimos y las extensas y abundantes citas que precedían a sus poemas, como si estas tuvieran la voluntad de circunscribir el contexto histórico de los poemas (Castellet 42). El problema no es solo que esta ocurrencia metonímica adolezca de una cierta arbitrariedad, sino que no ahonda en las implicaciones que tuvieron los carteles y pósteres publicitarios en algunos poetas de los sesenta como pudieron ser Justo Alejo o Antonio Molero, que yuxtaponía en sus poemas con formato cartel referencias al constructivismo ruso y a la cultura pop anglosajona.

Atendamos un momento al poema «decliNADA REALIDAD» que podría considerarse un juego permutatorio con el título del poemario. Dice así:

MonuMENTALES REBAJAS  
BAJAS mentales  
RES

---

<sup>126</sup> En este sentido es significativo el poema «No PAsremos la Historia, hagámosla» cuyos últimos versos dicen «decidles que en un cine / de más veras / de veras por entero / intervengan al modo / verdadero» (313).

BAJAS  
mienten  
Los TALES  
¡¡¡RETALES!!!  
¿Bajas Reales de Telas?  
BAJAS REALES.<sup>127</sup> (311)

El procedimiento de alzado de determinados fragmentos de las unidades léxicas es muy recurrente en la poesía de Alejo, a través de él trata de suscitar significados latentes en los mensajes publicitarios. En el primer verso, decide el poeta alzar las tres últimas sílabas de la palabra «monumentales» asociando así el sentido de la rebaja al campo léxico de la mente. Sin embargo, la asociación no parece neutral por cuanto aquí el carácter mental parece referir no solamente a las implicaciones psicológicas del encanto de las sirenas publicitarias sino también a su entelequia, a su realidad puramente mental o ideal, interpretación reforzada por el título del poema que, si por una parte, refiere a la declinación como el procedimiento que rige la construcción del poema, por otra, los términos alzados insisten en la «NADA REALIDAD» de las promesas publicitarias. Este significado se ve reforzado por el quiasmo del siguiente verso en el que se han transmutado el orden de las unidades léxicas precedentes y se ha seleccionado las dos últimas sílabas del término rebajas. Las «BAJAS mentales» podría así referir a la desactivación de nuestros mecanismos críticos de análisis en relación con el lenguaje publicitario. No obstante, la consciencia de los mecanismos de desactivación de nuestra capacidad crítica y distanciamiento del lenguaje publicitario, cuyas promesas no son más que nada (ese parece ser el sentido de la declinación del sufijo re, que en el cuarto verso se ha transformado en «RES») no nos capacita para eludir el encantamiento.

Esta estructura esquizofrénica, en virtud de la cual ciertos poemas publicitarios parecen estar atravesados por dos voces contradictorias: una de ellas que explicita los trucos y tretas del lenguaje publicitario y la otra que, de forma a veces culpable, a veces de forma resignada o con vehemente entusiasmo, se entrega al frenesí del consumo, caracteriza también este texto de Justo Alejo en el que a la certeza de que «mienten / los TALES» le sucede el enardecido grito de un comprador compulsivo cuyo flujo de pensamiento se ve interrumpido por la triple exclamación de un cartel que anuncia «¡¡¡RETALES!!!» al que le sigue la inquisición «¿serán reales?» que culmina con la constatación: «BAJAS REALES». Se sirve Justo Alejo de un repertorio léxico reducidísimo, en el que apenas podemos identificar cuatro palabras («monumentales, rebajas, mienten, reales»), presentando estas dos últimas un altísimo grado de homofonía con los dos términos rectores a partir de los que se construyen, permutatoriamente, el resto de las unidades léxicas.

Si este poema está construido previa autoimposición de una norma tan arbitraria como es la constricción del repertorio léxico utilizable a dos términos, en otros poemas Justo Alejo se muestra como un gran conocedor de la jerga rural popular que consigue engarzar brillantemente, como hacía Aníbal Núñez,

---

<sup>127</sup> En la medida de lo posible, he tratado de respetar la disposición tipográfica del texto original.

con la parafernalia lexicalizada y abracadabrante del lenguaje publicitario.<sup>128</sup> Quizá el poema donde, de modo más explícito, se elabore la poética que subyace a *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) sea este:

MÁS nociva polición  
Los MASS MEDIA  
Medios son  
Para hacer  
                                  ¡qué mal remedio!  
De las MASAS  
                                  un promedio  
fundado sobre el montón.  
Pero sobre el PANTEÓN  
I.B.M  
                                  el pueblo  
  en crítica  
  unión  
desordena al electrón  
  con  
desviación-  
  es  
  típicas... (323)

El primer verso del poema se inicia con una epéntesis de la palabra «polución» que constituye el rasgo distintivo de las consecuencias de los medios de comunicación de masas. Si bien es cierto que, en este poema de Justo Alejo, encontramos una crítica hacia los medios de comunicación de masas similar a la que Raúl Zurita ofrecía del lenguaje publicitario en la cita con la que abría este texto, nada más lejos del cierre de filas en torno al Ser Poético que proponía el poeta chileno. Aunque ambos poetas atribuyen a los medios de comunicación de masas y a la publicidad el mal remedio de homogeneizar o promediar sobre el montón los imaginarios y las conductas sociales, Justo Alejo se decanta por hacer de la poesía un medio a través del cual apropiarse de la retórica y las formas de disposición tipográfica del lenguaje publicitario para desviar su sentido.

En unos últimos seis versos de ilusión situacionista, parece arengar Justo Alejo a la unión crítica del pueblo para que, en «guerrilla semiológica», desmonte los mensajes de los «MASS MEDIA». Se sirve aquí Alejo, como en el poema previo, de un procedimiento constructivo declinatorio en virtud del cual una palabra es tomada como fuente de la que se deducen el resto. En los ocho primeros versos, esta función la cumple la palabra medio de la que se declinan los términos («remedio», «promedio»). En la segunda parte, que comprende el resto de los versos, Alejo hace descansar su cohesión en la marcada rima consonante en «-ión» reforzando mediante este patrón rítmico su tono instigador que clama por la unión del pueblo que, sobre los restos funerarios de la multinacional IBM, uno de los símbolos del desarrollismo que, como vimos en la sección previa, espoleó una utopía tecnofetichista a la que Justo Alejo parece oponerse mediante el desorden del electrón.

---

<sup>128</sup> Si bien es cierto que esta práctica es más preponderante en otros poemarios, especialmente en *Alaciar*,



Sirvan estos dos poemas como una muestra de la poesía de Justo Alejo cuya propuesta de apropiación del medio publicitario se cifra en el minimalismo terminológico, los juegos permutatorios y la elaboración del espacio tipográfico para ejercer una crítica de este y plantear una nueva forma de integración social de la poesía. Señalaba al principio que *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) se abre con la ilustración de un viejo recitador de romances, que interpretaba como un símbolo del bardo o el aedo, al que se le concedía el terminante permiso, más bien la imperiosa obligación, de fijar carteles. Mediante este introito, Justo Alejo cuestionaba las expectativas de sentido que median nuestra relación con la poesía. En *MonuMENTALES REBAJAS* (1971) la poesía comparece como un arte anunciativo, una forma de la cartelería y no ya como un soliloquio escuchado por un público al que el poeta no toma en consideración. Asimismo, la poesía ya no se presenta como una forma de escritura autónoma con respecto al caos económico sino como un medio que opera en ese caos para desviar sus sentidos hegemónicos. El poeta, que todavía posee la forma de un bardo, tiene el cometido de fijar cárteles, de asumir el lenguaje publicitario para desviarlo. Es por ello por lo que el libro se cierra con otra ilustración que muestra un televisor cuya pantalla reza «Prohibido terminantemente fijar anuncios» como si esta función hubiera sido usurpada de vuelta por el poeta.

e. QUIZÁ BRIGITTE BARDOT VENGA A TOMAR UNA COPA ESTA NOCHE (1971) EN EL PROCESO DE MITIFICACIÓN DE BRIGITTE BARDOT

Que los medios de comunicación de masas operan mediante procedimientos de mitologización es una idea que ya había surgido a raíz de la entrevista que Aníbal Núñez concedió a Ramón L. Chao para la revista *Triunfo*. También había señalado previamente que esta cuestión era candente en la década de los sesenta y que recibió una atención pormenorizada por parte de Roland Barthes, quien analizó los mitos contemporáneos como sistemas semiológicos secundarios. El trabajo del mitólogo era, en todo caso, un trabajo de desvelamiento o de desciframiento (221) por cuanto los mitos operaban una naturalización de la construcción simbólica del mundo en virtud de la cual «todo sucede como si la imagen provocara *naturalmente al concepto*, como si el significante fundara el significado» (223). Esta era la tarea que Aníbal Núñez se arrogaba en sus *Fábulas domésticas*, a saber, la de domesticar los cantos de las sirenas publicitarias (en Chao 45).

En *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* Alfonso López Gradolí parece realizar el ejercicio inverso pues el texto no puede sino considerarse como una contribución a la mitologización que la figura de Brigitte Bardot experimentó en los años del destape. El poemario se compone a base de collages y fotografías del cuerpo de Brigitte Bardot a las que se superponen los versos de un largo poema lírico que, a nivel pragmático, no se puede describir sino como una carta de amor no correspondido. A diferencia de las *Fábulas domésticas*, este poemario de Gradolí no aspira a desvelar y desactivar el mito en que se convirtió Brigitte Bardot, sino que contribuye a su apuntalamiento. Pero ¿cómo se convirtió Bardot en un mito de la España del destape y en qué sentido podemos considerar el poemario de Gradolí como un producto cultural más al servicio de este propósito?

A partir de los cincuenta, Brigitte Bardot fue progresivamente convirtiéndose en un mito erótico que, en la España franquista, constituyó un oscuro objeto del deseo, públicamente censurada por cuanto su comportamiento resultaba inaceptable para los estrechos límites de la moral franquista, y secretamente entronizada en paradigma de la «cultura del destape» y de una dudosa liberación heteronormativa de la sexualidad.<sup>129</sup> Si bien es cierto que la cultura del destape, en tanto conjunto de representaciones visuales que se caracterizaron por la irrupción del desnudo femenino como principal reclamo de atención, tiene su origen en los años de la transición tras la muerte de Franco, determinados estudios (Ardanáz Yunta) han rastreado sus orígenes en la década de los sesenta con el cine del predestape o paleodestape (Ardanáz Yunta 154). La cuestión ideológica que aquí resulta de interés es frustrar la dicotomía que concibe la «cultura del destape» bien como liberación final de la pacata, constrictiva y asfixiante de la moral nacionalcatólica o como perpetuación de un deseo masculino que espectacularizaba el desnudo femenino y animaba la amnesia de la dictadura. Es más que evidente que ambos efectos no son contradictorios y que configuraron el panorama ideológico del tardofranquismo y la transición.

En la década de los sesenta y principios de los setenta, la cultura del destape tuvo en la comedia picante o, en una perífrasis que se compadece más con el carácter kitsch de las producciones, la «comedia-sexy celtibérica», una de sus principales representaciones populares. Fueron este tipo de producciones cinematográficas masivas, populares y vulgares, junto con representaciones en revistas y anuncios, las que extendieron ya en la época franquista la aparición de cuerpos femeninos desnudos que se presentaban<sup>130</sup> como pasos en la modernización de un régimen franquista que buscaba, sirviéndose de la política cultural, una mayor aceptación internacional. Como ha apuntado Natalia Ardanáz Yunta:

el franquismo permitió el destape [...] de la misma manera que permitió la apertura del país al turismo: por razones políticas e intereses económicos, que indujeron a los sectores más aperturistas del régimen a buscar fórmulas de supervivencia en un momento de ocaso y de contexto internacional hostil a la pervivencia de una dictadura a finales del siglo XX en Europa (330).

En este sentido, la dicotomía sobre las implicaciones ideológicas de la cultura del destape, a saber, que bien constituía un carpetazo a la contrición sexual del nacionalcatolicismo o bien, una estrategia de estado que sofocaba las anticipaciones más utópicas de un cambio democrático radical queda despejada. Si bien es cierto que la cultura del destape contribuyó a aliviar la autoinculpatoria relación con el cuerpo y la sexualidad elevada a política de Estado durante el

---

<sup>129</sup> Germán Labrador ha precisado las implicaciones de la cultura del destape en contraste con el nudismo: «El cuerpo de la revista o del cine del destape, expuesto a la mirada y el deseo de la cámara [...] es un cuerpo distinto del cuerpo pornopolítico que se *mani-fiesta* dándose a sí y a los otros, [...] que se reconoce en su vulnerabilidad y la celebra como hermosa. Por todo esto, es fácil de entender por qué uno de los capítulos pendientes de la historia de la democratización es el nudismo, y no el destape, su captura espectacular y fetichizadora» (*Culpables por la literatura* 307)

<sup>130</sup> En el plano de la política cultural del tardofranquismo, el arte abstracto también se presentó internacionalmente como un índice de la voluntad modernizadora del régimen.

franquismo no es menos preciso señalar que este cambio respondía a un relevo generacional en las filas del franquismo que comprendió la necesidad de renovar la política cultural del régimen para obtener un mayor grado de aceptación internacional. Uno de los medios a través de los que se intentó lograr una mayor aceptación internacional fue la autorización de un conjunto de representaciones visuales, cinematográficas o periodísticas, que captaban espectacularmente cuerpos femeninos semidesnudos o desnudos.

Es en este contexto donde, creo, debemos interpretar la recepción de la figura de Brigitte Bardot en España cuya primera visita data de 1957 para el rodaje de *Los joyeros del claro de luna* en las playas de Torremolinos, una película en la que Brigitte Bardot ya figuraba como el mito erótico de la época. Si, como señala Barthes, el mito es una condena al significado instrumental por cuanto «la significación vuelve a ser literal», cabría preguntarse cuál es la significación que Brigitte Bardot adquirió en tanto mito erótico. Como ha señalado Simone de Beauvoir, Brigitte Bardot se convirtió en el símbolo de la Lolita (1962). Dice Simone de Beauvoir:

If we want to understand what BB represents it is not important to know what the young woman named Brigitte Bardot is really like. Her admirers and detractors are concerned with the imaginary creature they see on the screen. [...] This legend conforms to a very old myth that Vadim tried to rejuvenate. He invented a resolutely modern version of the “eternal female” and thereby launched a new type of eroticism» (8).

De acuerdo con el análisis de Beauvoir, Brigitte Bardot constituye el más perfecto ejemplo de la recuperación del mito de la Lolita que, en la década de los sesenta, encarnan actrices como Audrey Hepburn o Leslie Caron y de las cuales Brigitte Bardot es el caso más logrado. En este sentido, Brigitte Bardot, «es el más perfecto espécimen de estas ambiguas ninfas» (14) por cuanto su ingenuidad y su ignorancia del paso del tiempo la convierten en un logrado símbolo de la inocencia infantil, pero, también, en una indómita fuerza de la naturaleza que, caprichosa y temperamental, ha de ser domada por el hombre (19). Y es precisamente esta ingenuidad, esta inocencia típicamente infantil la que la hace indemne a las censuras morales por cuanto su código de comportamiento todavía se allá en el reino salvaje de la infancia.

El interés del significado mítico que Brigitte Bardot podía tener en la cultura del destape era, por tanto, altísimo. Si por una parte respondía a los imperativos de desnudez liberadora, por otra, su comportamiento parecía estar expurgado de cualquier culpa. No obstante, su primera aparición en Torremolinos ya generó indignación y encendió los pilotos rojos de las alarmas morales. El 9 de junio de 1962 un retrato de Brigitte Bardot ocupaba el primer número de la revista *Triunfo*. En *El mono del desencanto*, Teresa Vilarós ofrece un interesante estudio de la significación mítica de Brigitte Bardot para la España del desarrollismo:

Esta primera portada señala que la cabeza de pelo desordenado y cara expansiva, seductora y relajada de Brigitte Bardot avanza ligeramente sobre su cuerpo tumbado en la hierba, evocando de forma clara una accesibilidad sexual y un relajamiento social situado a años luz del contexto español del momento. Si en el imaginario español el icono Bardot es en la portada de *Triunfo* la representación de una geografía móvil, de apertura política y sexual; si la actriz encarna para la España de entonces una idea de Europa, un espacio anhelado de libertad situado más allá de las fronteras políticas y

culturales impuestas por el régimen, la estrechez del pequeño recuadro que expone la cabeza tapada –y desprovista de cuerpo y contexto– de nuestra flamante Miss Europa resulta entonces especialmente desgarradora. Una invisible línea de deseo une estrechamente a las dos fotografías. Un deseo que, yendo más allá del explícitamente sexual, rechaza el corsé político y cultural representado por el parco encuadre de la fotografía de Maruja García para reclamar el espacio sin marco desde el que la imagen de Bardot se ofrece. Un deseo que encuentra en este año de gracia de 1962 el primer orificio de escape y que empuja y sube desde el castizo y prosaico nombre representado por la recatada y empañoletada cabeza de la miss española a la exótica pronunciación y despeinada y desvestida persona que el icono Brigitte Bardot propone. (81)

Sin embargo, a pesar de que *Triunfo* concitara y espoleara las ansias de liberación democrática de un número considerable de españoles y a pesar de que, en este primer número, recurriera a Brigitte Bardot como el ícono de un incipiente y deseado proceso de liberación sexual, Vilarós señala que su propuesta político-cultural no incluía ninguna de las reivindicaciones socialistas o marxistas de aquellos años sino que tendía «hacia los tentadores mercados de consumo capitalista que empiezan su andadura a partir del establecimiento del nuevo orden político resultado de la Segunda Guerra Mundial» (76).

Brigitte Bardot, en tanto mito, ocupaba una posición preeminente en este campo de batalla político cultural en el que las anticipaciones y deseos de transformación democrática radical de la sociedad española se ven tentados por los intentos de domesticación de un aparato franquista renovado que, mediante decisiones políticas, como una mayor permisividad en la aparición de desnudos, posibilitaron un fenómeno como la cultura del destape. El hecho de que Brigitte Bardot figure como protagonista en el primer número de la revista *Triunfo* [fig. 47] dotó a su mito de una tonalidad política española por cuanto pasó a representar las ansias de liberación sexual e integración internacional de un conjunto amplio de los españoles. No obstante, como señala Vilarós, estas ansias de liberación sexual e integración internacional fueron finalmente realizadas a costa de renunciar a las propuestas más radicales de transformación utópica de la sociedad y supusieron la aceptación de la entrada en el mercado capitalista de consumo.



Fig. 47 Portada Revista *Triunfo*, 9 de junio de 1962

Es en este contexto político cultural en el que Alfonso López Gradolí publica un poemario titulado *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, editado por Parnaso 70 en 1971. Mientras que el conjunto de poemas y poemarios mencionados arriba, establecían la relación con el medio publicitario mediante la apropiación de sus recursos retóricos y tipográficos para desviar la finalidad pragmática de sus máximas de consumo, el poemario de Alfonso López Gradolí cifra su relación con el medio publicitario en la combinación de texto e imagen característica de los anuncios. Una de las constantes que hemos identificado en los poemas publicitarios ha sido la erotización del consumo, la articulación de un imaginario hetero-onanista y la consecuente sexualización de la mujer como reclamo comercial. *Quizá Brigitte Bardot...* (1971) también participa de este imaginario. Teniendo en consideración la significación político cultural de Brigitte Bardot en la España tardofranquista, ¿está Alfonso López Gradolí ejerciendo de mitólogo, tal y como Aníbal Núñez entendía que había de ser la función del poeta o es, más bien, un productor de mitos? ¿Revela el texto de Gradolí las naturalizaciones del mito Bardot o está contribuyendo a su reforzamiento?

Alfonso López Gradolí ha sido generalmente adscrito a la nómina de poetas experimentales españoles más afín al concretismo y, de hecho, buena parte de las obras que se publicaron en Parnaso 70 son identificables con su tendencia más minimalista: *Textos* y *antitextos* de Fernando Millán o *La palabra*

*islas* de Felipe Boso son dos de las obras en las que se ensaya aquella máxima del *Plan piloto para la poesía concreta* (1958) según la cual la poesía ha de ser un mecanismo que, regulándose a sí mismo, logra la comunicación más rápida (equipo Noigrandes en Millán 55). La poesía de Alfonso López Gradolí está bastante alejada de las preocupaciones ideogramáticas del concretismo más ortodoxo, quizá debido a un interés por la cultura popular que le lleva a la utilización de la técnica del collage como procedimiento constructivo. Esta es la técnica que ensaya en *Quizá Brigitte Bardot*, poemario que consiste en un conjunto de imágenes y collages, realizados a base de fragmentos de imágenes del cuerpo de Brigitte Bardot, sobre las que se superponen una serie de versos en dos tipografías distintas.

Uno esperaría de la utilización de la técnica del collage un alto grado de elaboración constructiva, así como una problematización de las relaciones entre palabra e imagen que no se limite a la mera descripción o la pura denotación.<sup>131</sup> Sin embargo, cuando se lee el poema no se advierte con tardanza que los versos no hacen sino describir la vehemente querencia del sujeto lírico hacia ese objeto del deseo cuya mirada, cuyo cuerpo, aparece fragmentado a lo largo de las distintas imágenes. Algunos de los poemas parecen adecuarse a la situación pragmática de una carta de amor no correspondido, la de una nota de clase lanzada desesperanzadamente a la persona deseada o a la de una misiva escrita, sin expectativas de respuesta, a una estrella de cine. Es el caso del poema de la página veinte<sup>132</sup> [fig. 48] donde, rodeando el recorte de la penetrante mirada de Brigitte Bardot encontramos los siguientes versos: «Mirar / Mirarte / Mirar te / Te a ti tomar / Te ¿a qué hora? / Te pastas / Te pasas / Te pido / Te piso / A ti te» (20). Mirar a Bardot parece suscitar en el sujeto lírico una titubeante proposición de cita en la que se muestra incapaz de conjugar el verbo «tomar» o confunde las «pastas» que acompañarían al hipotético té con el verbo «te pasas».

---

<sup>131</sup> En una de las primeras recensiones críticas del texto, Julio E. Miranda apuntaba también esta carencia: “Si bien a veces los collages no se potencian en absoluto por los versos, ni estos por aquellos, pareciendo que hubieran podido entregarse por separado» (Miranda 521).

<sup>132</sup> Los poemas carecen de título por lo que me decanto por referirme a ellos por la paginación de la edición que Libros del aire publicó en 2013.



Fig. 48 *Quizá Brigitte Bardot...*, Alfonso López Gradolí, s/n

Si bien es cierto que Justo Alejo empleaba un similar juego con el error ortográfico y las distintas acepciones de los términos, el grado de elaboración rítmica del verso era mucho mayor y la finalidad pragmática de la errata era la desviación del sentido hegemónico en el lenguaje publicitario. En este poema de Gradolí, las erratas parecen inscribirse en una situación pragmática según la cual responderían al nerviosismo del sujeto lírico en el proceso de escritura de una carta de amor. El poema de Gradolí responde con bastante honestidad a los principios del poema lírico más confesional donde las palabras constituyen la exteriorización de un sentimiento pretérito oculto expuesto, por vez primera, en una situación pragmática fácilmente identificable: la carta de amor fan. Copio aquí otro de los versos más significativos a este respecto: «Muchos instantes compartidos / leyéndote de tu vida / sabiéndote / teniéndote / a veces / en el fondo de una copa» (22). Asimismo, en lo que respecta a la disposición tipográfica de los versos, se respeta de forma ortodoxa la alineación horizontal y, en comparación con los abruptos encabalgamientos de Aníbal Núñez, no

encontramos rastro de elaboración rítmica que haga del verso algo más que un renglón sobreimpuesto al rostro de la actriz. Bien es cierto que en el poema de la página 41 las letras se liberan a lo largo de la página, pero, en el momento en que uno las lee, se percata de que su liberación está semánticamente condenada a no ser más que una representación iconográfica del significado de la palabra. En este sentido, los versos «la soledad esa extrañísima culebra deslizzzzante» se derraman verticalmente a lo largo de la página y empiezan a adquirir una curvatura, en la palabra «extrañísima» que se convierte en una sinuosa forma serpenteante, representación visual del significado del término «serpiente».

Si este juego iconográfico resulta algo ingenuo, más problemáticos resultan poemas como el de la página 36, una especie de reformulación kitsch de la rima XXI de Gustavo Adolfo Bécquer. El fondo lo componen dos fotografías de Brigitte Bardot en bikini. Una de ellas invertida horizontalmente, la muestra con sombrero mirando al mar. Sobre su cabeza se puede leer: «Podría presentarme». La otra muestra, en primer plano, el cuerpo de Brigitte Bardot al que se le ha seccionado la cabeza. En el lugar que esta habría ocupado, se ubica su rostro con sombrero en la fotografía invertida. Al primer plano del cuerpo de Brigitte Bardot superpone Gradolí las siguientes palabras: «al premio Adonais de poesía llevándola diciendo: “aquí tenéis el poema”» (36). La determinación de la referencia del pronombre personal femenino no es esquiva y el juego retórico se explica por sí mismo.

Creo que esta descripción de *Quizá Brigitte Bardot* (1971) permite plantear algunas respuestas a las preguntas esbozadas más arriba. A un nivel poético, la obra de Gradolí hace descansar su experimentalismo en la yuxtaposición de imagen (ya sea collage ya sea fotografía) y texto, apropiándose así de un código ajeno al campo poético, pero ofreciendo un bajo grado de elaboración constructiva entre ambos sistemas simbólicos. De hecho, como el propio autor revela en la edición del año 2013, los versos lanzados sobre la página formaban parte de un largo poema narrativo o llamémosle literario, titulado «Quizá Brigitte». No resulta sorprendente entonces que las imágenes ejerzan como fondo o paisaje sobre el que se imprimen unas letras concebidas con anterioridad a su impresión en la imagen. Cuando la imagen se convierte en una mera ilustración de los versos se establece una total equivalencia referencial entre ambos sistemas simbólicos. Incluso aceptando que la introducción de collages como procedimiento constructivo constituye una práctica renovadora, el componente textual de la obra está plenamente adherido al paradigma lírico de la poesía española de los setenta, tanto el tono confesional del sujeto lírico, que exterioriza un sentimiento o un deseo, como en el apego a un verso que no transforma sus pautas de ordenación rítmica.

Sin embargo, creo que el aspecto más controvertido del poemario radica en finalidad pragmática o en el sentido ideológico que Gradolí otorga a la apropiación de un rasgo del medio publicitario. Si el resto de los poemas que analizaba trataban de subvertir la finalidad pragmática del lenguaje publicitario —un propósito que Aníbal Núñez concebía en los términos de la mistificación inversa— no es nada evidente que *Quizá Brigitte Bardot* (1971) tenga este propósito, sino que más bien su obra constituye una estetización del erotismo



del consumo y una elaboración poética de los tópicos de la cultura del destape. La representación que se ofrece de Bardot no parece ser ajena a su captación espectacular y fetichizadora y, de hecho, el yo lírico que compone los versos parece ser un retrato, exento de ironía,<sup>133</sup> del imaginario hetero-onanista que los poemas de Aníbal Núñez o Manuel Vázquez Montalbán criticaban. Esta ausencia de distancia irónica se ve corroborada por la nota final que Alfonso López Gradolí introduce en la edición de 2013, titulada «Así acabó la historia». En ella Gradolí narra que el poemario fue literalmente enviado como una carta de amor a la actriz francesa que le respondió con una fotografía suya dedicada y con la promesa de un futuro encuentro. Al mes siguiente, Gradolí trató de encontrarse con la actriz en la antigua Lutecia. Dejo narrar al poeta el final de la historia:

La historia, con hermoso comienzo, tuvo un final desastroso. Estuve esperando en vano la llamada telefónica o el mensajero que me habían prometido; nadie apareció ni me dieron aviso alguno. [...] Al día siguiente volví a Madrid, desolado (45).

La situación pragmática ficcional que el poema construye, aquella en que cual el sujeto lírico escribe una carta de amor sin respuesta, parece realizarse realmente en el envío del poemario a la actriz. El poemario es tanto literal como ficcionalmente una carta que Gradolí envía a Brigitte Bardot. La ausencia de distancia irónica con respecto al sujeto lírico es tal que no podría sino identificarse con el autor quien, si en la nota final vuelve desolado tras la estacada de Bardot, en los últimos versos del poema lamenta: «ya no viene fragante fragonard, ya no conmigo» (44)

Así como la cultura del destape consiguió concitar las ansias de transformación democrática radical para transformarlas, mediante la captación espectacular y fetichizadora de cuerpos femeninos desnudos, en la aceptación de un relajamiento de las constricciones morales del nacionalcatolicismo, así como la revista *Triunfo* consiguió congrega a amplios sectores marxistas y socialistas de la población española mediante un artefacto postcultural develador «de posibilidades y deseos que no estaban en absoluto, en contra de lo que parecía, localizados dentro de las propuestas izquierdas-marxistas de aquellos años» (Vilarós 78), así *Quizá Brigitte Bardot* constituye una obra poética que, bajo la apariencia de la apropiación del medio publicitario, devuelve los impulsos críticos, transformadores y experimentales de otras obras de la época al plano de la fetichización y el espectáculo. Mientras que las producciones que había estudiado en los apartados previos se apropiaban de los mecanismos y estrategias del medio publicitario para lograr una nueva integración social de la poesía tras un análisis crítico de su precaria situación material, la obra de López Gradolí opta por hacer del discurso poético una variante de la mistificación publicitaria y espectacular.

---

<sup>133</sup> En este caso, «figuración icónica y figuración irónica» (Ponce Cardenas 276) no van de la mano.

### C. LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO. ZAJ, LA COOPERATIVA DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y ARTESANA Y LOS ENCUENTROS DE PAMPLONA DE 1972

Uno de los ensayos más radicales de transformación del poema fue el que propugnaron aquellos poetas que trataron de devolver a la poesía su vida pública, abandonando el soporte que había servido de canal primordial para su difusión al menos desde el Romanticismo. La poesía dejaba de estar contenida en libros cuya forma de recepción más adecuada y convencional era la lectura silenciosa, individual y solitaria para irrumpir en un espacio público que, en los últimos años del franquismo, tenía poco que ver con un espacio públicamente compartido y más con un dominio estatalmente domesticado. En su salida del formato libro, la poesía abandonaba uno de los fundamentos materiales que constituían su medio para emerger en las calles de las ciudades tardofranquistas en un intento de propiciar una forma de recepción colectiva y comunitaria en la que la participación corporal y física de los espectadores adquiriera una importancia determinante en la constitución de la obra.

Estos ensayos de transformación radical del poema mediante su integración en el espacio público respondían a una de las utopías artísticas que las neovanguardias tomaron de las vanguardias de principios de siglo XX, a saber: la disolución de la discontinuidad entre el arte y la vida. De acuerdo con esta utopía, las obras de arte jugaban a difuminar los límites entre los objetos artísticos y los objetos cotidianos, la realidad y la ficción, hasta el punto de que el arte abandonó aquellos índices que nos permitían enmarcarlo como una forma de representación de la realidad basada en el fingimiento lúdico (Schaeffer, *¿Por qué la ficción?* 128). Los índices o las estructuras que marcan el carácter ficticio de las obras están presentes en todas las disciplinas artísticas, ya sean los marcos en la pintura, los pedestales en la escultura, el escenario en el teatro o el libro en la literatura. La importancia de dichos índices no radica únicamente en el marcado de los objetos como representaciones artísticas, sino también en la determinación de la reacción que ante ellos había de tener el público. En tanto que esos índices convencionales son reconocibles, actuamos ante los objetos artísticos que enmarcan de modo distinto a cómo actuaríamos ante un objeto real.

El intento de desmantelamiento de los índices que circunscribían la obra artística en el plano de la recepción estética pretendía integrar la obra de arte en la vida y, en última instancia, hacer de arte y vida dos realidades continuas.<sup>134</sup> Con ello se atentaba contra uno de los dogmas principales de la estética romántica según el cual existía una categoría ontológica irreductible, a saber, la de los objetos estéticos cuyas propiedades ontológicas los hacían inconmensurables con otros artefactos (Schaeffer, «La teoría especulativa del arte» 51). El desmantelamiento de los límites que definían el objeto artístico planteaba una nueva concepción de la experiencia estética que se daba en situaciones cotidianas e indefinidas. Sin embargo, como señalaba Peter Bürger,

---

<sup>134</sup> Una de las reflexiones teóricas más clarividentes sobre las relaciones entre arte y vida de uno de los protagonistas de la escena del happening decía: «La línea entre el happening y la vida cotidiana ha de ser tan fluida y quizá indistinguible como sea posible.» (Kaprow 99)

parecería que el arte ha de conservar un relativo grado de independencia o de autonomía con respecto a la vida cotidiana para conservar un conocimiento crítico de esa realidad (Bürger 50). Es entonces el juego de desmantelamiento de los marcos que definen el espacio del arte, la tensión entre arte y vida, y no su última identificación,<sup>135</sup> el que permite a los artistas «mostrar dentro de ese significativo paréntesis todo lo que, en la medida de sus posibilidades, más se parezca a lo que se da en realidad» (Danto 51).

Si los presupuestos estéticos de estas manifestaciones de poesía pública quedan cifrados en la tensión entre arte y vida cotidiana, en el juego con los límites que nos permiten identificarlas como artísticas, la tradición en la que hemos de inscribirlas es, en el contexto europeo, el situacionismo francés y, en el contexto estadounidense, el happening, como una de las formas de desmaterialización del objeto artístico. Quizá el texto paradigmático, y también el más citado (Bishop 29), sobre el que se sostienen teóricamente estas manifestaciones de poesía pública y arte participativo sea el clásico del situacionista Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, una de cuyas máximas más definitorias quizá fuera esta:

La alienación del espectador en favor del objeto contemplado [...] se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. (Debord 49)

De la crítica de Debord a la sociedad del espectáculo y al modo de relación contemplativo con las obras de arte extrajeron algunos de los poemas públicos que aquí trataré su pulsión por la acción y la participación del público a través de la cual reestablecer un vínculo social comunitario.

Sin embargo, quizá la figura más determinante sea la del músico estadounidense John Cage que allá por los años cincuenta participaba en un programa de la televisión italiana, *Lascia o Raddoppia*, donde a lo largo de varias semanas organizaba conciertos de cafetera a presión y batidores eléctricos (Barber 33). Fue durante este año de 1958 cuando Juan Hidalgo y Walter Marchetti, quienes seis años más tarde fundarían el grupo ZAJ en el Madrid franquista, conocieron al músico estadounidense con el que convivieron varios meses en la ciudad de Milán y quien cambiaría radicalmente su concepción de la música (Barber 32). Si la labor musical que había llevado a Hidalgo y Marchetti a presentar una obra en Darmstadt (Luna 21) se inscribía dentro del serialismo, tras el encuentro con John Cage iniciarán una obra artística cuyos elementos definitorios serán la indeterminación, el juego con el azar y una concepción amplia del sonido que ensanchará los límites del hecho musical hasta hacerlo difícilmente distinguible del teatro, la poesía o el happening. De la importancia que John Cage tuvo para ellos da cuenta una entrevista irreverente y heterodoxa que figuraba en el catálogo original de los Encuentros de Pamplona de 1972 en la que se podía leer:

---

<sup>135</sup> Como ha señalado Claire Bishop en un monográfico valiosísimo sobre arte participativo: «El arte se percibe tanto *demasiado separado* del mundo real y *no obstante* como el único espacio desde el cual es posible experimentar: el arte debe permanecer paradójicamente autónomo *con la finalidad* de iniciar o lograr un modelo para el cambio social.» (Bishop 49)

¿bóbo bóbo bóbo bóbo?

John Cage es mi padre aunque me llame Hidalgo y Duchamp mi abuelo aunque no se llame Cage... pero al padre se le olvida... y en cuanto a mis bisabuelos, chinos pudieron ser. (Hidalgo 1972)<sup>136</sup>

A 1964, año de fundación del grupo ZAJ, se remonta, por tanto, el inicio de nuestra historia. A las acciones en espacios públicos realizadas por el grupo ZAJ dedicaré la primera parte de esta tercera sección, prestando especial atención a los textos que, a guisa de invitaciones, se enviaron, paradójicamente, con posterioridad a la realización de las acciones o conciertos. El especial interés que tienen las notaciones escritas de los actos que ZAJ realizó será una de las cuestiones a las que dedicaré más atención. Si en ZAJ la figura de John Cage resulta ineludible, como ponen de manifiesto las interpretaciones libres que realizaron de varias de sus obras, los poemas públicos que la Cooperativa de Producción Artística y Artesana ensayó con la colaboración del poeta belga Alain Arias Misson<sup>137</sup> dejan entrever una deuda más clara con el situacionismo y la resignificación subversiva de la ciudad planteada por el filósofo marxista Henri Lefebvre. El último apartado de esta sección estará dedicado a los Encuentros de Pamplona de 1972, un enorme acontecimiento colectivo que tuvo lugar en las calles de esa ciudad y que reunió la práctica totalidad de proyectos de integración social de la poesía que he analizado en esta tesis, ya fuera bajo las cúpulas del arquitecto Prada Poole, en las calles de Pamplona o en el Teatro Gayerre. El desmantelamiento de aquellas cúpulas constituye una buena alegoría del fin de las utopías colectivas que animaron los proyectos de integración social de la poesía y que encontraron en los Encuentros de Pamplona su culminación,<sup>138</sup> es decir, tanto la realización efímera y transitoria de alguno de sus sueños como su contradictorio y amargo declive.

#### a. ZAJ POR LAS CALLES DE MADRID

La fundación del grupo ZAJ se remonta a los inicios de las prácticas experimentales en la España posfranquista; los primeros proyectos de integración tecnofetichista de la poesía son algo posteriores: el *Manifiesto pro-integración* de Julio Plaza data de 1967, mientras que el momento álgido de producción cibernética en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid fue a finales de la década de los sesenta. En lo que respecta a los proyectos de

---

<sup>136</sup> El catálogo original carece de paginación, aunque la entrevista se puede encontrar reproducida en el archivo más exhaustivo y más temprano de la obra del colectivo realizado por Barber, Llorenç. *ZAJ. Historia y valoración crítica*. CENDEAC, 2019, PP. 130. También está recogida en la tesis de Pérez, Julio. *Juan Hidalgo: Poética/política de la indeterminación*. 2016, Universidad Complutense de Madrid, pp. 82-83.

<sup>137</sup> A pesar de que los presente en dos secciones diferentes, los contactos entre Arias-Misson y ZAJ son recurrente. Junto con Nela Arias-Misson participó en el segundo festival ZAJ en 1966. Además, en 1963, se había publicado como cartón ZAJ el poema de Alain Arias-Misson *Agospeak* (Barber 76)

<sup>138</sup> «Lo que nos interesa destacar ahora es esa necesidad de un nuevo comienzo, que en Pamplona se ve arropada por un arte del “comienzo”, un arte que fue celebrado en nuestro país cuando ya era demasiado tarde. De aquí su naturaleza paradójica y ese carácter de “encrucijada”, de apertura y de clausura a un tiempo, reacio a la historia lineal y abierto a historias disímiles.» (Cuyás, «Literalismo y carnavalización» 28)

integración cotidiana, *Fábulas domésticas*, data de 1972, mientras que los poemas encontrados contenidos en *Alarma* se publican en 1975. El traslado, a pie, de tres objetos de «forma compleja» por las calles de Madrid, acción con la que ZAJ da inicio a su andadura artística tuvo lugar, según el testimonio del cartón de invitación [fig. 50], el jueves 16 de noviembre de 1964 a las 9:33 de la mañana. Firmado por los tres miembros fundadores del grupo, el cartón sorprende por la escrupulosidad con que se describen aspectos aparentemente triviales para el desenvolvimiento de la acción, como las dimensiones de los objetos transportados o la distancia que media entre el origen y el lugar de llegada, cuyos puntos de paso intermedio también se explicitan. Aparte del testimonio escrito, como vestigio de la acción resta también una fotografía de los tres miembros del grupo portando los objetos [fig. 49].

El destino final del traslado de los objetos no es arbitrario pues en la Avenida Séneca se ubicaba el Colegio Mayor Menéndez Pelayo donde el 21 de noviembre ZAJ ofrecería su primer concierto de teatro musical (Pérez 84) en el que realizarían una libérrima interpretación del 4'33" de John Cage en la que Juan Hidalgo permanecía en una jaula<sup>139</sup> —construida con los objetos mencionados— de la que emergería exactamente en el minuto 4'15" (Barber 44). El traslado de los objetos por las calles de Madrid convertía así en pieza artística los trabajos logísticos que precedían a la presentación pública del grupo en un escenario. Sin embargo, no nos interesa tanto aquí la acción pública del traslado de los objetos, ni la marcación artística que se imponía sobre la preparación logística del primer concierto de teatro musical, sino el tipo de relación tan inverosímil y sugerente que se establece entre el cartón de invitación y la acción en sí misma por cuanto la invitación no daba las coordenadas espaciales y temporales de un momento que habría de tener lugar en el futuro, sino de un acontecimiento ya pasado. La función anticipatoria de la invitación quedaba así deformada y se convertía en el testimonio de un instante de vida cuya veracidad no podemos certificar.

---

<sup>139</sup> El juego con el nombre del músico estadounidense está presente en muchas de las obras del colectivo.



Fig. 49 *Traslado a pie de tres objetos zaj en ZAJ. Colección archivo Conz (2009), pp. 45*

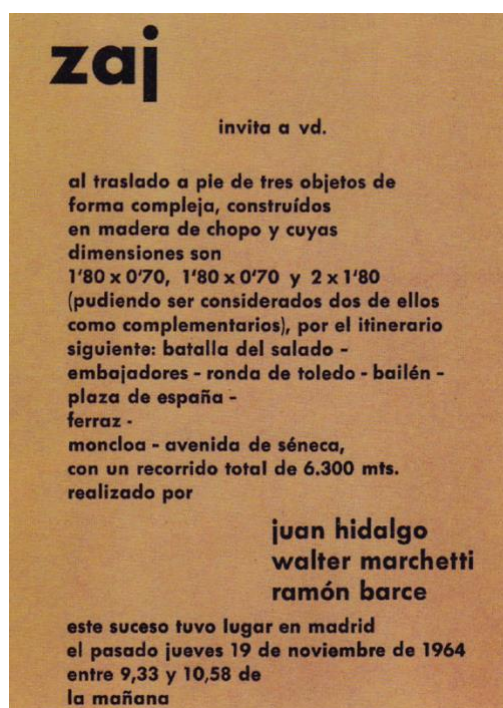


Fig. 50 Cartón de invitación al traslado a pie de tres objetos zaj (1964)

Son precisamente los efectos lingüísticos producidos por esta invitación imposible —que nos convoca a un acontecimiento pretérito pero posible— que no resulta fácil adscribir esta primera obra de ZAJ a la tradición del situacionismo. Fue José Antonio Sarmiento quien decía que «esta procesión estética sin espectadores se convirtió en un paseo o `deriva´ (siguiendo la terminología situacionista), para unos transeúntes, y para los receptores, en una invitación

convertida ya en documento público» (15). No parece que la particularidad de la acción de ZAJ radicara en los efectos psicogeográficos que el paseo de los objetos tuviera en sus espectadores pues, en sentido estricto, hubo de resultar difícil que el traslado desatara el tipo de atención cognitiva característico de la experiencia estética. En tanto acontecimiento puramente inscrito en el orden de la vida cotidiana, el traslado de los objetos pudo ser fácilmente considerado por los supuestos espectadores como una fase de las siempre penosas mudanzas. Creo, más bien, que el valor poético de la pieza radica precisamente en la transmutación de la nota informativa cuya función publicitaria deviene artística en la medida en que abre un espacio de posibilidad para imaginar un evento que quizá ya haya tenido lugar pero que, en la medida en que ya es pasado, puede tener lugar tantas veces como se quiera.

En este sentido, el linaje de esta obra primera de ZAJ ha de buscarse, más que en la deriva situacionista, en el tipo de relación de indeterminación que en la obra de John Cage las partituras de las piezas tenían con su efectiva realización. Quien ha interpretado con mayor fortuna el valor poético de las partituras de John Cage, así como la importancia que tuvieron para el giro lingüístico del arte conceptual, ha sido Liz Kotz en un libro titulado *Words to be looked at. Language in 1960s art*. Apunta Kotz, en su análisis de las partituras para 4'33":

By prying open the regulatory relation between sign and realization, Cagean indeterminacy repositioned writing as a kind of productive mechanism, thereby giving notation a functional and aesthetic autonomy—an autonomy that opened the door for the scores, instructions or snippets of language to themselves be the work, while individual realizations occur as "instances", "samples", or "examples" of it. (49)

En la medida en que el cartón de invitación ha perdido su función consuetudinaria como convocatoria a un acontecimiento futuro, se convierte en el portador de un evento «que permanece en estado latente hasta que alguien interactúe con ellos» (Rivière, «Papeles para la historia de Fluxus y ZAJ» 435). Esta utilización del lenguaje como una instrucción conceptual cuya materialización puede consistir en múltiples y libres posibilidades, no necesariamente conducidas y determinadas por los creadores de la idea, conecta esta primera pieza de ZAJ con algunos de los Cuadernos de Gran de Gràcia donde el interés de las piezas tampoco radicaba en el objeto o el texto creado sino en las múltiples materializaciones que una idea pudiera generar. Ocurría esto también en otras piezas de ZAJ donde el juego lingüístico con las invitaciones a eventos ya acaecidos abría un espacio de posibilidades conceptuales. En un cartón titulado *Encuentro a ZAJ en el desierto* (1967) [fig. 51] se notificaba la realización de una acción en el desierto que, al tiempo que mencionaba habernos tenido como destinatarios, certificaba nuestra ausencia. El cartón nos invitaba a un evento, excusaba nuestra ausencia en el mismo y nos permitía disfrutar de la obra a través de su descripción lingüística:

<b>zaj</b>	<b>zej</b>
de regreso de argelia	de regreso de argelia
en donde realizó para usted	en donde usted no lo encontró
encuentre a <b>zaj</b> en el desierto	en el desierto
le saluda	le saluda
<b>zej</b>	<b>zaj</b>

Fig. 51 *Encuentre a ZAJ en el desierto* (1967) en Rivière, Henar. «Papeles para la historia de Fluxus y ZAJ» (2011)

Si bien es cierto que la formación primera de los fundadores de ZAJ era una formación musical, afín al serialismo, no deja de ser menos cierto que las enseñanzas de Cage proyectaron la trayectoria de Hidalgo y Marchetti hacia el teatro musical y, en última instancia, hacia prácticas artísticas no circunscritas a un medio específico, donde la importancia radicaba en la indeterminación, el azar y la participación del público. Dichas prácticas artísticas, disciplinariamente indefinidas, propiciaron un cierto emborronamiento de los límites que circunscribían el hecho artístico. La mejor descripción de este emborronamiento la ofrece Ramón Barce, aquel miembro que otorgó un cierto capital académico al colectivo en sus primeros años, y que ofrece una descripción muy fina de las implicaciones estéticas de la práctica artística de ZAJ. La profundidad de la reflexión justifica la extensión de la cita:

Formalmente, la integración de "acciones" en la música es un proceso de incorporación que trata de evitar ciertas violencias perceptivas, como puede ser la separación ultraracional de dos o más formas recibidas simultáneamente. Por ejemplo, en un concierto habitual se presentan fatalmente al público, además de la obra musical en sí, percepciones de diversas fuentes que, se quiera o no, penetran en la forma sonora trastornándola y obligando a los oyentes a rechazarlas de continuo, por considerarlas "incompatibles". Así, por ejemplo, el aspecto, número, colocación y movimiento de los ejecutantes; la disposición y carácter de la sala; el panorama – próximo y lejano del público; y una multitud de ruidos y sonidos "tangenciales" que la mente fáustica del europeo medio tiene que estar expulsando de su recepción sin descanso. Esta multiplicidad de formas percibidas afecta por igual al público y a los intérpretes. Estos reciben estímulos sonoros y visuales desde ángulos topográficos<sup>140</sup> y situaciones psicológicas diversas. Y especialmente desde el público, que es para ellos —al mismo tiempo— una masa inerte y respetuosa y un mar turbulento que puede perjudicar la ejecución. [...] Para el público, estas sesiones no son ya un mero "espectáculo" que se contempla con sumisión y pasividad. Y, viceversa, para los intérpretes el público no es ya esa multitud oscura y agazapada a la que se trata de conquistar desde —y sólo desde— la escena. Se ha producido una auténtica interacción en la que toda manifestación —de una u otra parte— ha de ser considerada no como perturbadora, sino como una cooperación. También los viejos trucos normativos de la "picardía escénica" (lo que en España se llama "Carpintería teatral", y que consiste en limar todas las aristas verdaderamente originales con un "oficio" igualador y halagador a bajo nivel) quedan

<sup>140</sup> En el programa de mano del concierto en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo se podía leer la frase «diré enseguida que, desde un primer momento, ojos y oídos han tenido un papel en la música experimental ¡atención pues! no olviden las orejas quienes tengan los ojos en primer plano» (Juan Hidalgo, en Barber 44)



aquí abolidos. Y, por descontado, ha desaparecido toda "narratividad" que busque la emoción por el desenlace. (Barce, en Barber 49)

Esta concepción ampliada del hecho musical, que trata de cuestionar o tensar los límites que enmarcan el hecho artístico, inscribiendo dentro de él todos los elementos que previamente quedaban excluidos como aditamentos, es la que justifica la interpretación de la obra de ZAJ como un caso paradigmático de las transformaciones del poema en la España tardofranquista. El lenguaje, a través de los cartones de invitación o del arte postal, se sigue presentando como formando parte de los aditamentos, del marco que circunscribe el espacio y el tiempo que acoge la obra, pero, sin embargo, se convierte en la obra misma, por cuanto permite su actualización constante.

Esta dinámica que explora las posibilidades conceptuales del lenguaje y que expone el carácter textual de todo contexto (Salgado, *El momento analítico* 70) es también manifiesta en los programas del *Concierto ZAJ por las calles y plazas de Madrid* y en el *Viaje a Almorox*.<sup>141</sup> El programa del concierto por las calles de Madrid, acontecido en 1965, consigna con exhaustiva precisión el nombre de las piezas que se van a tocar, su autor, la duración exacta de cada una de ellas y la ubicación en que tendrán lugar. Así, ZAJ recorrerá algunos enclaves históricos de la ciudad madrileña como la Calle Alcalá, donde de nuevo se interpretará 4'33" de John Cage o la glorieta de Bilbao y la calle Bravo Murillo donde se realizará una de las piezas más felices de Juan Hidalgo *El recorrido japonés* (1963) (Barber 58), consistente en el desplazamiento de un zapato, durante varios minutos y con ciertas paradas, por la escena. La exhaustividad informativa del catálogo, que parece demarcar con pulcritud y puntualidad el marco de las obras, contrasta con la decisión paradójica que recoge la nota del encabezado: «el orden de interpretación será fijado media hora antes del concierto» (Barber 58). La indeterminación que esta nota propedéutica introduce frustra cualquier expectativa de planificación para el espectador de las obras que será incapaz de determinar dónde se encontrará ZAJ y qué obra estará realizando, llevando una vez más la capacidad de sugestión de las obras más allá de su realización efectiva.

En *Viaje a Almorox* [fig. 52], si bien es cierto que se vuelve a jugar con la potencialidad performativa de la escritura (Rivière, «José Luis Castillejo y la escritura moderna») mediante la subversión de la función convencional del género programa, las reglas del juego son distintas pues el programa simplemente anuncia la fijación, a posteriori, del plantel de participantes y obras. El programa será un testimonio de lo ocurrido y no un fragmento informativo anticipatorio. Sin embargo, se establecen unas condiciones para la realización del viaje musical cuyos intérpretes serán

«el personal ferroviario de las estaciones de la línea Madrid-almorox y de los trenes de ida y vuelta, todos los participantes a este viaje y los viajeros que les acompañen, todos los habitantes de almorox, y en general toda persona, animal, planta, mineral, objeto o cosa que de algún modo se relacione con los antedichos. (Barber 65)

---

<sup>141</sup> En el archivo de la colección Conz se pueden consultar algunas fotografías de estas acciones. Hay catálogo de este archivo, realizado con motivo de una exposición en el Círculo de Bellas. ZAJ. *Archivo colección Conz*. Círculo de Bellas Artes, 2009, pp. 46.

Como ocurría en los anteriores, el programa sirve como índice de un momento de vida para permitir, una vez llegado el programa tras la realización del viaje musical, «una intervención más cómoda en la obra» (Castillejo, *Actualidad y participación* 27) a todos aquellos que no pudieron tomar el tren que, saliendo desde la estación de Goya, el 15 de diciembre de 1965, presenció la interpretación de obras como *To Henry Flynt* (5 versiones) de La Monte Young, *Serenata de la luz de las estrellas* de Dick Higgins o *Skellet* (2 versiones) de Wolf Vostell. (Barber 66).

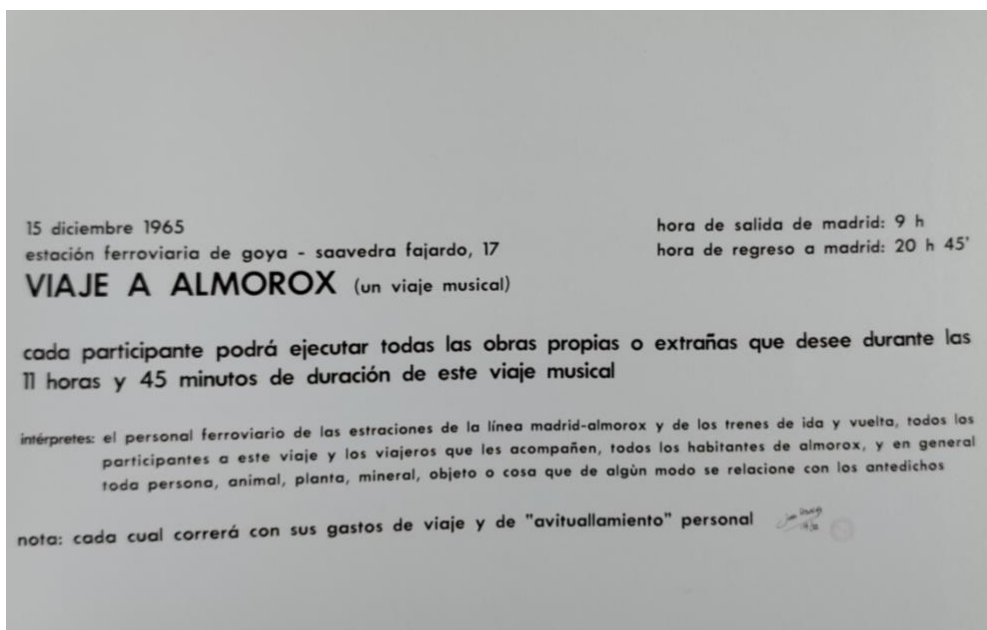


Fig. 52 *Viaje a Almorox* (1965), Juan Hidalgo en ZAJ. *Colección archivo Conz* (2009), pp. 143

El uso poético del lenguaje que muestran los cartones de invitación de ZAJ nos obliga a replantearnos cuestiones ontológicas sobre los límites de la obra de arte y las relaciones entre los distintos medios artísticos, así como propicia una reconsideración de los métodos historiográficos (Rivière, «Papeles para la historia de Fluxus y ZAJ» 436)<sup>142</sup> para estudiar unas obras cuyos vestigios —textuales— informan de una materia (teatral, performativa o musical). Si bien es cierto que estas píldoras lingüísticas que abren el telón para una acción posible siempre ejecutable por quien la lea, plantean, de forma perogrullesca y austera, el carácter pragmático y contextual de la experiencia artística, su vocación clandestina o azarosa nos ha dejado ahítos de las reacciones que el público pudo tener ante esas obras.

Las reacciones del público y su participación efectiva en las acciones de ZAJ forman parte constituyente de las obras, hasta el punto de que, en algunos

---

<sup>142</sup> «Consciente de la distancia abierta entre el acontecimiento y su registro, ZAJ la abisma al señalarla, y la activa al abismarla, convirtiendo con ello el documento en acción: en un arte no separado de la vida que, aún dejándose archivar, logra poner sobre la cuerda floja la linealidad del concepto al uso de "Historia"» (Rivière, «Papeles para la historia de Fluxus y ZAJ» 435).

casos, las reseñas críticas que podemos leer de alguno de los conciertos de teatro musical ofrecen más información sobre el comportamiento de los espectadores que de las acciones del grupo. Es el caso de la crónica firmada por P.F. en el diario *Informaciones* donde se ofrece una relación sumaria de las intervenciones del público que recibió la serie de acciones mudas representadas por ZAJ en el Teatro Beatriz en febrero de 1967 como una invitación a que dicho silencio fuera rellenado por sus lúcidas y lúdicas ocurrencias. De entre todas las que tuvieran lugar recoge P.F.: «Silencio, que no se oye el diálogo», «Eso, eso, acción», [ante la pieza *Música para un vaso no muy grande*, consistente en llenar un vaso de coñac hasta vaciar la botella, haciendo rebosar el vaso] «Mantenga limpia España» «Deja un poco para el comisario» (en Barber 101).

Las reacciones del público constituyen un documento valioso para conocer cuál era el *habitus* que regía la relación de los espectadores teatrales y musicales con las representaciones y hasta qué punto las creaciones de ZAJ carecían de un contexto de recepción que fuera capaz de otorgarles una posición relativa significativa en el imaginario cultural de los españoles. Si bien es cierto que las reacciones, tanto de las crónicas de prensa, como del público, denotan tanta sorpresa como distancia cínica e irónica —uno de cuyos más claros ejemplos es el fragmento del NODO dedicado a uno de los conciertos de ZAJ<sup>143</sup>— no es menos cierto que el ambiente lúdico, festivo e interactivo coincide y se compadece con los propósitos estéticos del grupo. Es así como una de las conclusiones que los cronistas de la época suelen extraer con mayor asiduidad es la del divertimento y el entusiasmo del público. El cronista del diario *Informaciones* apuntaba

El posible que ellos se lo tomen muy en serio, pero el público se lo toma a risa, y pocas veces los espectadores se han divertido tanto como anoche en el Infanta Beatriz, donde el protagonista fue el público (en Barber 100)

No parece acertar, sin embargo, el cronista en su sospecha de una intencionalidad seria en las acciones de ZAJ pues si uno conoce su recorrido parece evidente que el componente lúdico de sus obras responde al propósito de profanar la institución artística, que se hace efectivo en la intervención de los espectadores. En un texto titulado «Elogio de la profanación» Agamben propone una definición de lo sagrado como aquello sustraído al uso común de los ciudadanos y transferido a una esfera separada, escindida de la vida cotidiana. Reconociendo el origen ritual o ceremonial del juego, le asigna una función profanatoria por cuanto el juego reviste de un nuevo uso al objeto sagrado, antes escindido de la esfera cotidiana. Dice Agamben:

Una vez profanado, aquello que no estaba disponible y se hallaba separado pierde su aura y es restituido al uso. [La profanación] restituye al uso común los espacios que él había confiscado. (Agamben, *Profanaciones* 101)

Parece ser este el impulso que alienta las acciones de ZAJ: el de reducir a «ludus, o juego de acción» y a «jocus, o juego de palabras» (Agamben, *Profanaciones* 99), el concierto, la representación teatral para, mediante esta reducción, devolver al uso común el dominio de lo artístico. Los espectadores

---

<sup>143</sup> Se puede ver este fragmento en: <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1198/1468988/>

que, en el Teatro Beatriz, reaccionaban, jocosa y lúdicamente, a los cuadros mudos que ZAJ representaba estaban consumando la profanación que el grupo proponía en escena. El teatro se convertía así en un espacio donde el marco formaba parte también del hecho artístico, que pasaba a ser una situación cotidiana cuyos límites eran difusos o indefinidos. De este ambiente de agitada y encendida excitación da cuenta la crónica firmada por Martín Prieto para el diario *Arriba* donde decía: «Hubo momentos en que el teatro hervía, ora indignado, ora divertido, las más de las más de las veces inflado de ironía punzante» (en Barber 106).

Si bien es cierto que el desconocimiento de la escena del arte neovanguardista posibilitó estas reacciones, airadas o irónicas, pero en todo caso desinhibidas, del público, no es menos posible que la inexistencia de una escena concedora del arte neovanguardista propiciara la lenta disolución del grupo. ZAJ fue, en todo caso, «la radio transmisora de la señal del arte de la neovanguardia internacional» (Salgado, *El momento analírico* 70), en bella expresión de María Salgado, y dicha señal encontró en los Encuentros de Pamplona la congregación más voluminosa y receptiva de oyentes. Sin embargo, dicha concentración coincidió en el tiempo con la que sería la última actuación de ZAJ en territorio peninsular, pues tras el escándalo en el teatro Gayarre, varios de sus componentes se exiliaron a otros países europeos y el grupo empezó a realizar giras internacionales más asiduamente. Una frase de Esther Ferrer resume con brillantez el horizonte de expectativas que, tanto los propios miembros del grupo como sus espectadores, tenían durante los últimos años de la década de los sesenta. Dice Esther Ferrer en una entrevista realizada con motivo de la exposición *Encuentros de Pamplona 72. Fin de fiesta del arte experimental*:

Quiero decirte que era una época donde todo era posible, aunque nada era posible, eso también es una mezcla... entonces lo bueno es que era... es que yo me acuerdo, no solamente yo, es que la mayor parte de los artistas que yo conocí es que se interesaban a todo; osea, qué es lo que era en música lo que se hacía en ese momento, qué es lo que se hacía de teatro, qué es lo que se hacía de baile (Ferrer 5:07)

Era una época en la que, dado el olvido de las protoperformances de Gómez de la Serna en el Retiro y otras muestras vanguardistas de preguerra, el carácter disgregado y descompuesto de algunas propuestas heredadas de aquellas, y habiendo mediado varias décadas de aislamiento de la señal del arte internacional de vanguardia, las propuestas de ZAJ se recibían como un acontecimiento de una singularidad radical e intempestiva<sup>144</sup> pero que, precisamente por presentar tal extemporaneidad, no consiguió ligarse a la escena de las prácticas experimentales que pocos años más tarde experimentarían su momento de auge.<sup>145</sup> Bien es cierto que, en 1972, en Pamplona, ZAJ apareció, ya como un grupo con una trayectoria reconocida, rodeado de muchas propuestas artísticas con las que tenía un marcado aire de familia. Bien es cierto que el acontecimiento colectivo y político en que

---

<sup>144</sup> Quizá una buena muestra de este carácter absolutamente singular sea el hecho de ZAJ sea el único grupo nombre español incluido en uno de los clásicos sobre el arte conceptual: *Six years: the dematerialization of the art object from 1966-1972* de Lucy Lippard

<sup>145</sup> Quizá esta sea la razón por la cual Simón Marchán Fiz no incluyó a ZAJ en otro de los clásicos del arte conceptual: *Del arte objetual al arte de concepto*.

consistieron los Encuentros constituyó una consagración de algunos de los presupuestos estéticos de integración en la vida cotidiana y el espacio público que habían definido su obra desde 1964. Pero no deja de ser menos verdad que dicha consagración retiró a ZAJ de la vida española e imposibilitó la constitución de un público que leyera e hiciera legible sus propuestas, especialmente tras la muerte de Franco con el menosprecio institucional de las propuestas culturales y vitales juveniles que planteaban una comprensión radicalmente antiformalista de la vanguardia.

#### b. LA COOPERATIVA DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y ARTESANA DEDICA UN POEMA A LA CIUDAD DE MADRID

En febrero de 1970 salieron a las calles de Madrid un grupo de varias personas portando grandes letras recortadas en cartón. El conjunto de las letras formaba la expresión que da título al poema *A Madrid* [fig. 2] aunque, en el trasiego por las calles de la ciudad, los distintos enclaves iban sugiriendo y propiciando variaciones en su ordenación, dando lugar a nuevos términos como MAR, RIADA, DRAMA, MARÍA (Liaño, *En la red del tiempo* 364). En el momento en que, frente al Congreso de los Diputados, el enclave sugirió a los participantes la formación de la palabra ARMA la intervención de la policía puso fin a la acción. Según el testimonio del propio Liaño, el poema fue ideado por el poeta belga Alain Arias Misson quien contactó con los miembros de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana en 1969<sup>146</sup> para llevarlo a cabo un año después.

*A Madrid* comparte con aquella otra experiencia urbana que fue el *Traslado de tres objetos* (1964) realizado por ZAJ poco más que su inscripción urbana y quizá el poco determinante hecho de que sus participantes porten objetos de grandes dimensiones que llamarían la atención del público. Sin embargo, mientras que en el caso de ZAJ la escritura venía a testificar un evento pasado para abrir sus potenciales sugerencias —¿habrá tenido lugar verdaderamente?— u ofrecer el manual de instrucciones para una posible reinterpretación —ah, pues vamos a hacerlo—, en el caso de *A Madrid* el componente poético radicaba en la literal inscripción de unas letras sobrepuestas al escenario urbano, espacio semiótico ya plagado de signos, para resignificar sus contenidos convencionales o revelar sus sentidos ocultos. No es de otro modo como puede interpretarse la formación de la palabra «arma» frente al edificio del Congreso de los diputados: el edificio donde habría de expresarse la soberanía popular encuentra su legitimidad en el régimen armado. Como señala el propio Liaño en su reseña de este poema público: «el poema, emulando los tiempos del dadaísmo, se apoderaba de las calles» (Liaño 364), algo también evidente en la formación de la palabra Dada a través de la cual el grupo quería inscribirse en dicha tradición.

Como también se hace patente en un collage preparatorio de la pieza realizada por Arias Misson [fig. 53], los presupuestos conceptuales de *A Madrid* eran los heredados de la tradición del situacionismo y de la popularidad que

---

<sup>146</sup> Para una exposición más detallada sobre los problemas en la datación de este poema véase Salgado, María. *El momento analítico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*. 2014, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 360.

adquirieron las ideas de Henri Lefevbre según las cuales la ciudad era un mapa de signos en el que las palabras habían de hacer sentir su presencia material mediante paseos que recuerdan a las derivas situacionistas. Sin embargo, más allá del carácter crítico de la permutación «arma» frente al Congreso de los Diputados el resto de las variaciones no dejan de ser meros índices redundantes de los signos que pueblan una ciudad y su valor no quedaba más que en poner de manifiesto, en señalar, el bosque semiótico en que se han convertido las ciudades modernas. Esta señalización, en su carácter tautológico, no deja de presuponer que los posibles espectadores no han reparado en la conversión de las ciudades en mapas de signos y que, dado su desconocimiento, precisan de señales que los hagan tomar consciencia. Quizá la obra donde este carácter tautológico se hace más evidente es *Denotación de una ciudad* del argentino Carlos Ginzburg. En la obra, creada para los Encuentros de Pamplona de 1972, encontrábamos al artista portando un cartel colgado de su cuello que rezaba «Estoy señalizando la ciudad», como si ese enunciado sirviera de cartela para una obra inabarcable que sería la misma ciudad de Pamplona.



Fig. 53 *A Madrid* (1969), Alain Arias-Misson

La particularidad de las obras del grupo ZAJ que analicé previamente radica en que la inscripción de la poesía en la ciudad no era concebida en términos ingenuamente literales, como en el caso de *A Madrid*, donde se

precisaba de la irrupción tridimensional de unas letras recortadas en cartón. La poesía era pública en el juego con el espacio de indeterminación que abre la lectura de un texto que nos invita a un evento que ya tuvo lugar. A pesar de las limitaciones conceptuales de la propuesta de Arias-Misson y la CPPA y de su efectismo visual de raíz concreta, no dejan de resultar admirable esta propuesta de transmutar radicalmente las convenciones de lectura del texto poético y erradicar la reducida referencia a una subjetividad, bien íntima bien trascendental, que definió el horizonte de la poesía lírica.

Si en su concepción de la ciudad como un bosque de signos y en su propuesta de transitarla para resignificarlos, *A Madrid* constituye una de las posibles recepciones del situacionismo en la España tardofranquista, en el rechazo del libro como soporte y de la escritura como medio de la poesía, la obra de Arias-Misson y la CPPA conecta plenamente con el manifiesto de Gómez de Liaño en favor de «abandonar la escritura». En dicho manifiesto, que he analizado con mayor dedicación en la sección sobre el concretismo, decía Gómez de Liaño «la escritura tal como la entendemos lo fija todo, incluida la cultura, inmoviliza» (Liaño 348). En una aplicación muy literal de este pasaje, podríamos decir que *A Madrid* nace también con el propósito de que la escritura no esté escrita, sino que mute en función de sus distintos contextos de inscripción social, estando siempre determinada por sus lugares inmediatos de referencia y enunciación. Si a partir de *Abandonar la escritura* se entiende la relación que *A Madrid* podía tener con el Liaño más afín al concretismo con esta cita de su siguiente manifiesto *ANTIPRO* se capta el impulso vitalista y dadaísta desde el cual Liaño reinterpreto su rechazo de la escritura:

¡Liberar el arte de las obras de arte, dejar que arte sea energía, acción, liberación, participación, comuna libertaria de la sensorialidad y la imaginación, avanzada activa de un mundo solidario! (Liaño 349)

El interés por vincular poesía y ciudad en términos puramente literales está presente en obras posteriores de Ignacio de Liaño. Sin embargo, en esas obras posteriores, en lugar de que las palabras salgan a la ciudad para ocupar un espacio público, es el valor gráfico de los términos el que sirve para construir mapas de ciudades o posibles recorridos para transitarlas. Es el caso de obras como *Jardín Gramatical* de 1972 [fig. 54] donde las palabras conforman el mapa de un jardín compuesto por letras del alfabeto.

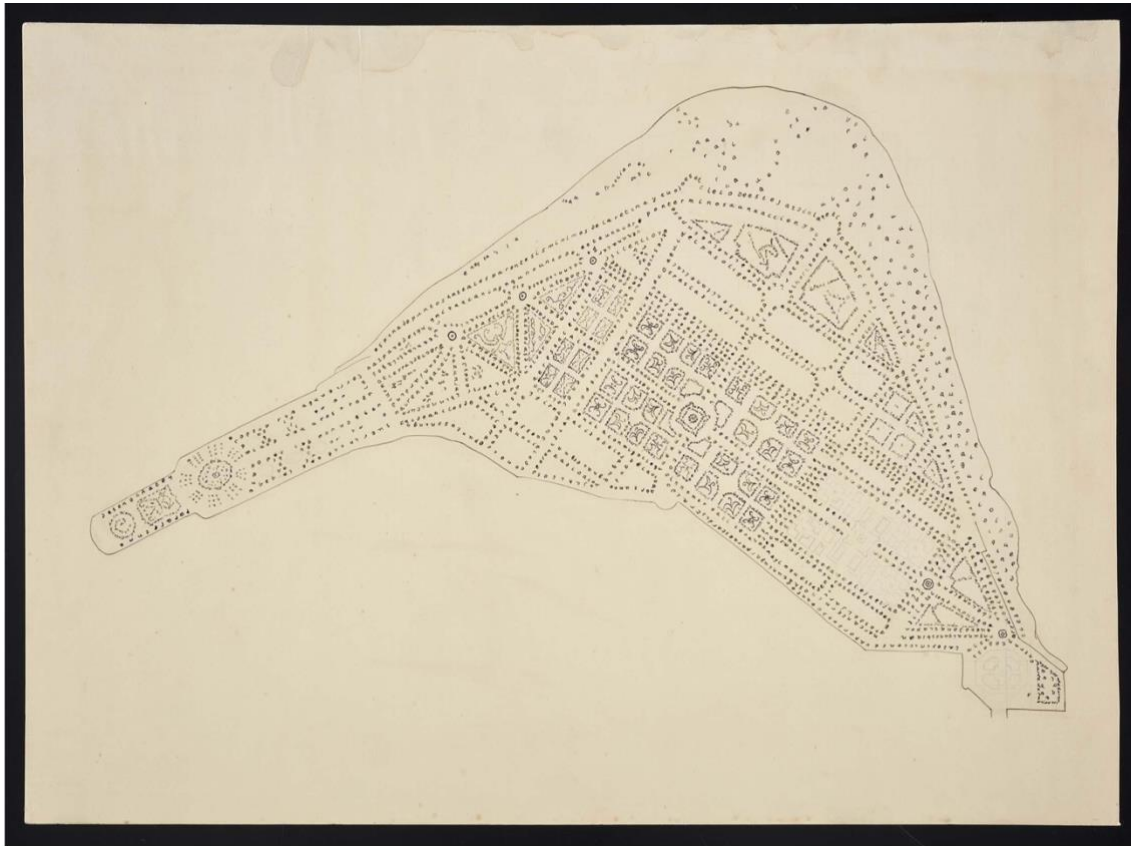


Fig. 54 *Jardín gramatical* (1972), Ignacio Gómez de Liaño

Como ocurría con las obras de ZAJ, el contenido político o ideológico de un poema público como *A Madrid* era difícilmente identificable, aunque el uso atípico del espacio público y la liberación de los límites institucionales que circunscribían el arte activaran y desataran la participación y la interpretación política de los participantes. La oposición al régimen franquista no se hacía temáticamente explícita, aunque la actitud que definió estas obras fuera completamente ajena a los patrones culturales del franquismo.<sup>147</sup> Una de las exposiciones más clarividentes de la paradójica significación política de las obras de ZAJ, fácilmente extrapolable a los poemas públicos de la CPPA, la ofreció Esther Ferrer en una entrevista de 2004 para Fefa Vila:

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 en sí mismo no era explícitamente político se transformaba en un acto político porque el ambiente lo era. (en Carrillo et al.130)

Este carácter rebelde, aunque políticamente neutral, se hace evidente en otros de los poemas públicos que la CPAA realizó en colaboración con Alain Arias-Misson como *Palabras frágiles* (1971) En este caso, el poema consistía en

<sup>147</sup> Quizá donde se hace más evidente es en la pequeña aparición de ZAJ en el NODO. El colectivo era allí retratado desde una distancia irónica y cínica que vituperaba burlescamente el comportamiento de aquellos «aspirantes de músicos» sin considerar, sin embargo, que sus propuestas tuvieran un valor político.



dos anchas cortinas de polietileno en cuya superficie había sido pintado el título de la obra. Las cortinas fueron colgadas a ambos extremos de la Calle Santa Catalina, junto a la galería Seiquer, para que los coches, colisionando con ellas, las desgarraran, «activando» así el poema y convirtiendo su título en una especie de tautológica profecía autocumplida. En la crónica que Liaño incluye en sus diarios apunta: «Lo legible, al ser destruido, había realmente generado intemporal y poética lectura» (Liaño, *En la red del tiempo* 367). Es innegable que en estas *Palabras frágiles* descansa un impulso de rebeldía casi adolescente, anárquica y lúdica, que rehúye de la denuncia indignada de realidad social de la España franquista para actuar como si la censura no estuviera teniendo lugar. Este poema público formó parte de la serie *Pic-poems 1* que tuvo lugar en la galería Seiquer el 3 de abril de 1971. Junto a este poema público, se realizaron otros tres poemas de acción por parte de Ignacio Gómez de Liaño, Pedro Almodóvar y Herminio Molero. Los pic-poems constituían un claro intento por parte de la CPPA de resucitar la tradición dadaísta del Cabaret Voltaire. El primero de los poemas de acción consistía en la destrucción de algunos ejemplares de *La Gaceta Regional* a la que seguía el recitativo dadá *Asurbanipal toca la flauta, la flauta toca Asurbanipal* por parte de un Liaño pertrechado con una bizarra máscara de goma:

Fiebres antropoides bielas vertederos machacan trituran se hunden la calle se quema  
desempavimento saltan ampollas de brea y bacilos de Koch avanza entre mallas de  
junglas perdidas y balas RON RON RON FFFFFFFF ZUZUZI ZEZO TANKA RALAKA  
(Liaño, *En la red del tiempo* 369)

Después del recitado, siempre según la crónica del propio Gómez de Liaño, «alguien salta de entre el público y se abalanza con furia participadora» (*En la red del tiempo* 369). El poema constituye una muestra del irracionalismo dadaísta, con la enumeración caótica de elementos intercalados por verbos y la indagación de las posibilidades articulatorias y expresivas de la voz humana. De los dos siguientes poemas confiesa Liaño estar ofreciendo una reconstrucción imaginada por lo que, ante la falta de una crónica directa, no ofrezco una descripción de ellos. Como en el caso de ZAJ, los poemas públicos eran compaginados con poemas de acción en el interior de instituciones artísticas. Sin embargo, los documentos fotográficos que testimonian esta sesión de *pic-poems* en la galería Seiquer deja entrever que el público era mucho más reducido y selecto que el que pudo asistir a la sesión en Teatro Beatriz. El impacto en el horizonte de expectativas de sus espectadores hubo de ser, necesariamente, distinto por cuanto, como señala el propio Liaño, los asistentes-participantes conocían la naturaleza y los propósitos de los poemas de acción allí representados. El efecto de ocupación y apropiación de un espacio institucional típicamente destinado a conciertos de música clásica y a espectáculos teatrales, unido al volumen de público que admitía el teatro Beatriz, hacen del concierto ZAJ de 1967 un acontecimiento de mayor impacto o de un impacto más fácilmente objetivable en los proyectos de integración social de la poesía que los pic-poems de la galería Seiquer. En todo caso, ambos colectivos estarán presentes en los encuentros de Pamplona de 1972 y ambos se beneficiarán de la singularidad radical de ese acontecimiento colectivo que ha sido interpretado como el fin de fiesta del arte experimental (Cuyás, *Encuentros de Pamplona 1972*).

### C. LA AVENTURA DEL ARTE ACTUAL ES UNA AVENTURA COLECTIVA: LOS ENCUENTROS DE PAMPLONA DE 1972

«La aventura del arte actual es una aventura colectiva». Con esta premisa se abría el catálogo de los Encuentros de Pamplona, que era tanto un diagnóstico como un propósito: desde mediados de los sesenta muchas de las propuestas experimentales eran realizadas desde grupos que, trabajando conjuntamente, presentaban trabajos de autoría colectiva o en los que la realización de la idea, aunque tuviera una concepción individual, requería de un colectivo. Los grupos y colectivos son innumerables y han ido apareciendo en el curso de esta tesis: ZAJ, Grupo N.O, la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, el Equipo Crónica, el grupo Alea, el Grup de Treball, los responsables de los cuadernos de Gran de Gràcia, el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas... La aventura del arte actual era una aventura colectiva en su realización, pero, también, en su recepción, como se ha hecho evidente en todas las propuestas de transformación radical del poema que pretendían transformar las condiciones de recepción dominantes en la poesía lírica, haciendo de la lectura un proceso colectivo, inmerso en las problemáticas culturales, políticas y tecnológicas de la sociedad tardofranquista. Las propuestas son, también, innumerables, pero recordemos algunas de ellas: el *Anunciamos* del Grup de Treball, libros como *La política* de José Luis Castillejo, la máquina para producir poesía de Campal, Halffter y Sempere, los poemas publicitarios hechos a partir de la mitología de una incipiente sociedad de consumo...

Que la aventura del arte actual es una aventura colectiva es, en este sentido, un diagnóstico, pero era también para el grupo ALEA, responsable de la organización y coordinación de unos Encuentros de Pamplona, un propósito: el de hacer de la ciudad de Pamplona un inmenso espacio donde las manifestaciones artísticas experimentales, nacionales e internacionales, tenían lugar constante y cotidianamente en múltiples y heterogéneos enclaves de la ciudad que, sin embargo, no estaban, en la mayor parte de los casos, segregados del uso común por un marco institucional restrictivo y a los que se podía asistir de forma totalmente gratuita (Cuyás, «Literalismo y carnavalización» 22). Quizá el ejemplo más paradigmático de esto sea la obra de Isidoro Valcárcel Medina, la sombra que ha recorrido todas estas páginas para aparecer en Pamplona con sus *Estructuras tubulares* [fig. 55] que, ubicadas en el paseo Sarasate y todavía deudoras de los presupuestos de un arte geométrico, fueron transitadas y usadas por los paseantes que, en lugar de limitarse a una contemplación distanciada, la que quizá anticipaba un Valcárcel Medina todavía constructivista,<sup>148</sup> se apropiaron de la obra e intervinieron en ella. Da cuenta de ello Juan Huarte en una conversación con Javier Ruíz y Fernando Huici:

En lo de Valcárcel Medina la gente tuvo una reacción muy interesante, al principio no se atrevía a introducirse en las estructuras, pero, al final, se armó un tumulto fenomenal. De pronto, aparecieron botes de pintura y comenzaron a pintar los cubos. Entonces la policía armada que había allí se encontró con que la gente se llevaba los colchones, le torcían los hierros a Valcárcel... [...] Hubo un momento de intervención al aparecer los

---

<sup>148</sup> Sobre la importancia determinante que esta experiencia tuvo para la transformación de la trayectoria artística de Isidoro Valcárcel Medina hablaré en el último capítulo de esta tesis.

corredores de Llimós, y al no saber en qué consistía, los pararon para ver qué era. Yo le expliqué al jefe de la fuerza pública que todo aquello formaba parte de los Encuentros y yo me hacía responsable de ello. (328)



Fig. 55 *Estructuras tubulares* (1972), Isidoro Valcárcel Medina en *Encuentros de Pamplona: fin de fiesta del arte experimental* (2009), pp. 161

La reacción que una obra como *Estructuras tubulares* desató en el público, incluso cuando la obra no fue concebida para propiciar su participación, hace de la premisa según la cual el arte había de ser una aventura colectiva, también, un logro, pues muchas de las obras en Pamplona presentadas consiguieron que el público se implicara en su uso y transformación. El bellissimo catálogo original de los Encuentros de Pamplona, que archiva, en formato desplegable, los posters que sirvieron para anunciar cada uno de los acontecimientos que los conformaron, se abre con la premisa mencionada, que sigue así:

La aventura del arte actual es una aventura colectiva, que, a pesar de lo que a veces se diga, concierne a todos, incluso y más que nadie a los que se dicen sus enemigos. Esta es una de las razones de los encuentros. [...] Una de las notas de los Encuentros quisiéramos fuese el que, de un lado, el llamado público pueda —casi diríamos deba— intervenir en el hecho artístico de forma mucho más próxima de lo que se tenía por costumbre, habitándolo de manera diferente. (ALEA)<sup>149</sup>

El conjunto de obras y artistas que allí fueron congregados es difícilmente clasificable en una disciplina o un medio artístico concreto. Se trató, más bien, en feliz expresión de Esteban Pujals Gesalí, de una fiesta del arte «genérico, es decir, desprovisto de identidad técnica o disciplinar, programáticamente

<sup>149</sup> El catálogo se puede consultar en la biblioteca del MNCARS y, como muchos otros documentos de época, carece de paginación.

imposible de calificar, decididamente antiformalista» («Poesía visual y fonética» 315) que, sin embargo, compartía una misma convicción: que la función última del arte radicaba en su integración en la vida social y en su análisis crítico. En ese sentido, como ha señalado Esteban Pujals Gesalí, una de las ausencias más significativas es la de la pintura, un género prácticamente inexistente en los Encuentros —excepto en la muestra de Arte Vasco Actual— por cuanto simbolizaba aquella tradición esencialista de los medios artísticos defendida por Clement Greenberg. Los Encuentros de Pamplona fueron el triunfo efímero y transitorio de aquella concepción de la vanguardia que pretendía pensar alternativas al principio de la autonomía de las artes.

En la España de finales del franquismo, dos fueron las polémicas en que se dirimió el significado del término «vanguardia»: aquella que enfrentó a Antoni Tapiès con el Grup de Treball y la que desató la publicación de la antología de Josep María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*. Aunque Tapiès y Castellet están hablando, uno por la pintura, otro, por la poesía, no es menos cierto que su prestigio cultural relativo y su posición de privilegio institucional es bastante similar y ambos se presentan como defensores de una concepción formalista de la vanguardia que lega su carácter transgresor a la indagación de las condiciones esenciales de cada uno de los medios.<sup>150</sup> Como ha apuntado José Díaz Cuyás, la pintura representaba el «canon institucional de la vanguardia hegemónica» («Literalismo y carnavalización» 23); su palmaria exclusión de los Encuentros podría interpretarse como una declaración de principios. Sin embargo, el triunfo de una concepción de la vanguardia que critique y se enfrente a la institución arte no se hace solo manifiesto en la exclusión de la pintura, como canon institucional de la vanguardia hegemónica, sino también en la reunión de un conjunto de obras cuyos presupuestos estéticos radicaban en la creación y la recepción colectiva, en que el arte se integrara en la sociedad para lograr, desde esta posición relativa, la participación y la intervención del público.

Si en términos artísticos la posición de los organizadores de los encuentros de Pamplona se puede definir con respecto al eje de la vanguardia, en términos políticos podemos caracterizarla atendiendo al polo de la información. Las declaraciones de Juan Huarte sobre los propósitos políticos que subyacían a la organización de los encuentros son, en ese sentido, reveladoras. Dice Juan Huarte en la entrevista que le realizaron Fernando Huici y Javier Ruíz:

Creemos que la base fundamental para estructurar el país, que es lo que todos pretendemos, es la información. No puede haber formación si no hay información. No es demasiado frecuente una información de este tipo. Durante esta semana se ha dado quizá en una cantidad excesiva que ha desbordado incluso la capacidad de organización. [...]una información lo más completa posible escogida libremente por los organizadores dentro del panorama del arte actual. (324-325)

José Díaz Cuyás insistía en el propósito informativo y comunicativo de los Encuentros, contextualizándolo en una sociedad donde los medios de comunicación de masas, la noticia (académica) de la semiótica y la cibernética y la creación de un arte limitado a su función comunicativa estaban

---

<sup>150</sup> He analizado con detenimiento ambas polémicas sobre la idea de vanguardia en el segundo capítulo de esta tesis.

experimentando un utópico auge («Literalismo y carnavalización» 33). El cometido informativo que su financiador asignaba a los encuentros se tiñe de un componente más directamente político si lo concebimos en relación con el clima de silenciamiento y censura del que *La Política* (1968) daba cuenta. Recordemos algunos de los textos que componían el maravilloso libro de Castillejo, como aquellos que, asumiendo la función pragmática de la advertencia, nos aconsejaban implícitamente a medir el contenido y la intensidad de nuestros pronunciamientos públicos:

C u i d a d o [con espaciado entre letras en el original] pueden oyen ven cuidado con lo que se dice se hace cuidado repetir cuidado peligro cuidado ver cuidado escuchar cuidado no tocar cuidado probar cuidado husmear (Castillejo, *La política* s/n)

Si un texto como *continúa la vigilancia*,<sup>151</sup> aquel que se basaba en la permutación y modificación morfológica del término vigilancia, puede ser interpretado como el índice de una sociedad donde ese término adquiere tal relevancia, tal redundancia, la concepción de los Encuentros de Pamplona como una fuente, quizá excesiva, de información sobre la escena artística experimental, nacional e internacional, pero también sobre las prácticas políticas y culturales externas al franquismo, se reviste de una importancia política fundamental.

Los Encuentros de Pamplona fueron, entonces, un gran acontecimiento artístico colectivo que transformó, entre el 26 de junio y el 3 de julio, la ciudad de Pamplona, así como las interacciones sociales que en ella tuvieron lugar. El arte fue el medio catalizador de esa transformación; integrado plenamente en el espacio público, posibilitó la reunión colectiva y la deliberación pública. En este sentido, resulta reveladora una crónica de época en el *Diario de Navarra* firmada por un tal J.M. E. La crónica, del 1 de julio de 1972, da cuenta de un coloquio sobre «Arte y sociedad» que congregó a más de 250 personas y que, al no estar programado por la organización se disolvió. Cuenta la crónica:

En un momento, unas 250 personas se reunieron alrededor del grupo originario. Los poetas de «poesía pública» colocaron un cartel en el suelo con el siguiente anuncio: «Se vende» y el dibujo del anagrama de los dólares —\$—. El público comenzó por preguntarse sobre qué era lo que exactamente se vendía allí y qué se pretendía con aquello.

En este momento, Castilla del Pino, escultor participante en los «Encuentros» se levantó para decir: «se saca a discusión el tema: Arte y Sociedad». La persona que sobre este tema quiera hablar puede hacerlo. Y si alguno desea preguntar también.» (J.M. E. 28).

El texto resulta revelador por cuanto muestra cómo una acción de poesía pública desató espontáneamente una discusión sobre las relaciones entre arte y sociedad. La espontaneidad de la asamblea y el vivo interés de los participantes por conocer y discutir la cuestión manifiestan la fuerza contenida de una sociedad que pretendía hacerse con el espacio público y utilizarlo como un espacio de deliberación. Una de las fotos más icónicas de los Encuentros de Pamplona, que ilustra la portada del catálogo de la última exposición destinada al evento, da también cuenta de este ambiente de congregación colectiva y asamblearia. Se trata de una fotografía del poema público que Alain Arias-

---

<sup>151</sup> De este libro de José Luis Castillejo ofrezco una interpretación más detallada en el capítulo dedicado a la apropiación del dominio político.

Misson realizó en los Encuentros de Pamplona y que muestra una congregación voluminosa de público reunida en asamblea, en un momento en que el derecho de reunión estaba prohibido o severamente constreñido. Sin embargo, las muestras de este impulso participativo de los asistentes a los encuentros son múltiples y vuelven a poner de manifiesto hasta qué punto lo allí acontecido interpeló a sectores de la población muy diversos, como a la anciana que, bolígrafo en mano, interviene uno de los cubos que componen las *Estructuras tubulares* de Isidoro Valcárcel Medina [fig. 56].

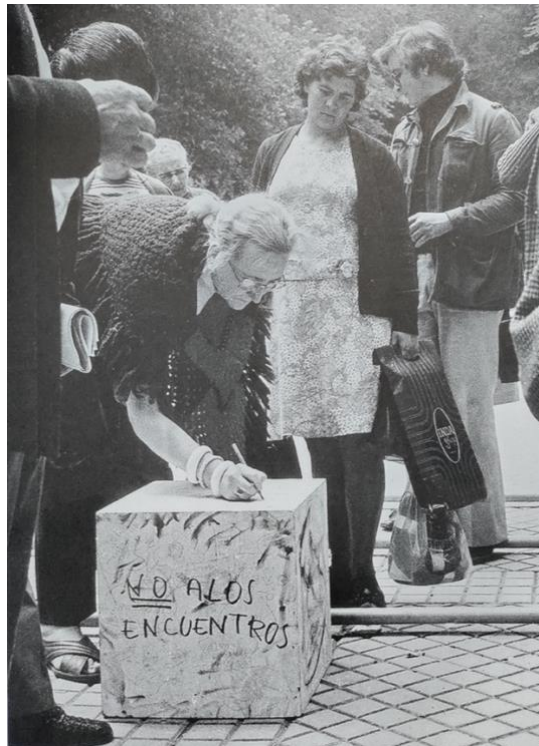


Fig. 56 Intervención del público en uno de los cubos de la instalación *Estructuras tubulares* de Isidoro Valcárcel Medina en *Encuentros de Pamplona: fin de fiesta del arte experimental* (2009), pp. 5



Fig. 57 *Poesía pública* (1972), Alain Arias-Misson en *Encuentros de Pamplona: fin de fiesta del arte experimental* (2009), pp. 344.

Este poema público de Arias-Misson [fig. 57] fue uno de los tantos que, con sede en la Ciudadela, tuvieron lugar durante los encuentros de Pamplona. Bien es cierto que el término de poesía pública adquirió en esos años tal extensión y maleabilidad que servía para describir la procesión que el público dio a los muñecos del Equipo Crónica en el Frontón Labrit, acontecimiento del que doy cuenta más adelante, y que Juan Manuel Bonet se negaba a considerar como poema público. Decía Juan Manuel Bonet en las páginas del Diario de Navarra: «el Equipo Crónica en ningún momento ha pretendido hacer “poesía pública”, término del que por cierto se está abusando un tanto en estos Encuentros» (Bonet 23).<sup>152</sup> Más allá de los problemas de demarcación, el abuso del término poesía pública resulta revelador por cuanto servía para referir los fenómenos de apropiación lúdica y expresión desinhibida de una colectividad en el espacio público.<sup>153</sup> Que toda participación e intervención del público, aun violenta, fuera referida con una etiqueta estética y no como un atentado o una agresión insensata a una obra cerrada, da cuenta de la inestabilidad de las categorías románticas para interpretar y comprender un momento, tan utópico como efímero, donde asomaba una relación con el arte que no se fundaba en la autonomía estética sino en su integración en la vida cotidiana.

---

<sup>152</sup> Una reproducción fotográfica de esta crónica del 29 de junio de 1972 se puede encontrar en Díaz Cuyás, José (ed). *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. 2009, MNCARS, pp. 197.

<sup>153</sup> María Salgado interpreta en este sentido la proliferación del término «poesía pública» que, según ella servía «para dar legibilidad estética a un altercado de orden público, esto es, para leer cualquier participación del público, por más inopinada que fuera, como parte de un proceso artístico que de este modo discute la autoridad del emisor respecto al receptor –y sus alegorías políticas: del ciudadano frente al gobernante– aunque dicha forma de participación sea accidental» (*El momento analítico* 208).

Dejando de lado todos los poemas públicos espontáneos que acontecieron en Pamplona, muchos de los cuales quizá nunca conoceremos, de los poemas públicos que fueron concebidos y presentados como tales, me gustaría destacar dos<sup>154</sup> de los que dan cuenta Javier Ruíz y Fernando Huici en *La comedia del arte*. La descripción que ofrecen de ellos es la siguiente:

Procesión de la publicidad: con crespones negros, velas y caperuzas: se pasearían (insertos en pendones) fragmentos de anuncios publicitarios que al cumplir un determinado recorrido serían quemados públicamente.

Procesión desemantizada: Un grupo de personas pasearía pancartas y cartelones absolutamente en blanco por la ciudad. Arrojarían octavillas en blanco. (235)

En su diario personal, Ignacio Gómez de Liaño también ofrece una descripción de estos poemas. Del primero de estos no ofrece mucha más información: «Hacer una procesión de carteles publicitarios, orlados de crespones negros, que al final serán quemados» (Liaño 79). Del segundo, apenas ofrece más que un concepto «Manifestación de pancartas en blanco» (Liaño 79). A pesar de la parquedad de los testimonios que restan de estos poemas, la mínima información que nos ofrecen sirve para conectarlos con algunos de los cuestionamientos que la poesía experimental española estaba poniendo sobre la mesa. El primero de ellos conecta directamente con obras como *Anunciamos* del Grup de Treball o los poemas publicitarios de Aníbal Núñez y Justo Alejo. Todos ellos se apropiaban de la retórica publicitaria, tanto pragmática como estilísticamente, para subvertir el imaginario consumista que empezaba a consolidarse en la sociedad española. En el poema público que describe someramente Liaño, la relación con el medio publicitario es irónica, aunque algo menos sutil: se trata de una procesión del cuerpo exangüe de la publicidad que se pasearía por las calles de la ciudad para ser incinerado. El poema imagina una situación donde el fantasma de la publicidad es exorcizado en un encuentro público. El segundo recuerda a algunas de las obras que traté en el capítulo sobre la apropiación del dominio político. La poesía mantiene con la política una relación negativa, de borrado o silenciamiento.<sup>155</sup> Allí donde habían de figurar las proclamas y las reivindicaciones, en los carteles y en las octavillas, un espacio en blanco que podía considerarse como un ofrecimiento o una invitación a ser manchados y rellenados.<sup>156</sup> Como señalaba en el capítulo sobre la apropiación del dominio político, el poeta abandona su función como médium de la voz del pueblo para, simplemente, ofrecer un espacio que propicie su expresión.

---

<sup>154</sup> Los poemas públicos que han recibido una mayor atención de la crítica son los poemas aéreos de Ignacio Gómez de Liaño que adolecen, como la obra que realizó junto con Arias-Misson en Madrid, de un cierto literalismo en su propuesta de que la poesía salga a la calle.

<sup>155</sup> En «La estética del silencio» dice Susan Sontag: «Rara vez la opción ejemplar del artista moderno por el silencio llega a este extremo de simplificación final que consiste en quedar literalmente callado. Lo más común es que continúe hablando, pero de modo tal que su público no pueda oírlo. Los diversos públicos han experimentado la mayor parte del arte valioso de nuestro tiempo como un paso hacia el silencio (o hacia la ininteligibilidad, la invisibilidad o la inaudibilidad); como un desmantelamiento de la competencia del artista, de su responsable sentido vocacional —y, por tanto, como una agresión contra esos mismos públicos» («La estética del silencio» 61).

<sup>156</sup> Otro de los poemas descritos por Liaño consistía en cortinas de polietileno que, colgadas en una avenida, habían de ser embadurnadas por la gente según su gusto (Liaño, *En la red del tiempo* 79).



Si bien es cierto que los testimonios de las reacciones que los encuentros generaron nos informan del ansia ciudadana por ocupar y apropiarse del espacio público y convertirlo en un terreno de reunión, sería un error presentar este impulso por la apropiación de lo público como una idealizada muestra de las capacidades de organización espontánea y armónica de la sociedad. El estado de excitación colectiva que los encuentros desataron propició tanto muestras de comportamiento asambleario colectivo como oportunidades para la evacuación de la ira contenida tras años de dictadura. Eso parece ser lo que ocurrió en el frontón Labrit durante el concierto de Luc Ferri y Serge Breton entre cuyo público también estaban sentados los muñecos que componían la obra del Equipo Crónica *Espectador de espectadores* (1972),<sup>157</sup> cuyo primer título era más explícito y provocador «Cuidado alguien vigila» y más resonante con el texto de Castillejo mencionado previamente. La obra que Luc Ferri y Serge Breton presentaron en el frontón, *Allô, ici la terre*, mezclaba imagen y sonido para lanzar un grito ecologista contra la destrucción de la tierra. El estático pedal sonoro propició, según Carmen Pardo, un ambiente cercano a lo onírico (97). Sin embargo, una nota del Diario de Navarra del 29 de junio de 1972, escrita por uno de los responsables de prensa de los Encuentros, Juan Manuel Bonet, ofrece una descripción más vivida, donde sí queda captada la agitación y la ira contenida que los encuentros terminaron por desatar:

En cuanto se introdujo un ritmo de batería, algunos asistentes empezaron a danzar y a recorrer el recinto llevando unas sábanas. Y es entonces cuando empezó lo que algunos llaman "poema público" con los muñecos del Equipo Crónica. Los muñecos seguían en sus asientos, aunque algunos ya habían sido bajados al escenario. Un grupo numeroso comenzó a recorrer el recinto llevando los muñecos en procesión. Algún periódico ha informado del hecho como si se tratara de algo incluido desde el primer momento en el espectáculo. Este último extremo es que el hay que desmentir. [...] El Equipo Crónica en ningún momento ha pretendido hacer poesía pública, término del que por cierto se está abusando en estos encuentros. [...] Solbes y Valdés lo único que han pretendido es provocar al público, incitarle con la presencia de estos señores tan inquietantes que rodeaban al público y lo vigilaban. Y ocurrió lo lógico, el público captó perfectamente el sentido de tal provocación y reaccionó en contra de estos muñecos, los tomó como símbolos y actuó en consecuencia. Hubo momentos en los que el asunto era excesivo, cuando algunos empezaron a tirar los muñecos en contra de la gente. (Bonet 23)

La ira desatada contra los muñecos de cartón pluma ataviados con la vestimenta propia de la policía secreta terminó por provocar una situación descontrolada que obligó a la policía a proteger aquella obra que constituía un símbolo paródico de su existencia. Resulta divertido imaginar a aquellos muñecos escoltados por cuanto habían conseguido concitar y exteriorizar la ira contra las fuerzas de represión franquistas ante las cuales la violencia tenía otras consecuencias. Si este tipo de participación violenta no dejaba de ser una compensación simbólica ante la imposibilidad de acabar con un régimen franquista de tan largo aliento, los dos atentados de la banda terrorista ETA, el cometido contra el monumento al general Sanjurjo y el que destruyó un coche aparcado frente al gobierno civil, aun sin provocar muertes, no pretendían ser una compensación sino más bien un intento por desbaratar violentamente los

---

<sup>157</sup> Una divertida foto del público rodeando esta obra del Equipo Crónica se puede consultar en Díaz Cuyás, José (ed). *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. 2009, MNCARS, pp. 195.

Encuentros de Pamplona como una manifestación artística necesariamente burguesa y oligárquica, tal y como exponían en su comunicado «Más sobre los encuentros de Pamplona». Nada más lejos de una apropiación armónica y consensuada de las calles, sino más bien la puesta en común, «la puesta en público», de los múltiples conflictos y tensiones que recorrían subterráneamente la sociedad tardofranquista y que también se hacían evidentes en la prohibición que el PSUC y del PCE impuso a sus artistas afiliados de participar en los Encuentros de Pamplona.

La aventura colectiva que supusieron los Encuentros de Pamplona radica entonces en la manifestación pública, a veces simbólicamente mediada, a veces, directamente violenta, de todos los conflictos que agrietaban la sociedad tardofranquista. Las múltiples obras artísticas que allí tuvieron lugar estaban atravesadas y puestas en riesgo por dichos conflictos. El caso más paradigmático es el concierto del grupo ZAJ en el Teatro Gayarre, que había de tener lugar inmediatamente después de la noticia de un coche bomba en el gobierno civil y cuya realización estuvo en suspenso hasta la definitiva decisión tomada tras larga deliberación. El público entraba, gratuitamente, a un teatro para ver a ZAJ, llevando consigo una mezcla de agitación, éxtasis y miedo producida por el atentado de ETA. En el teatro Gayarre los cuadros que ZAJ representó fueron catorce entre las que destacan algunas piezas ya consolidadas en el repertorio del grupo como *El recorrido japonés* y otras creadas tras la incorporación de Esther Ferrer. Si en el concierto que en 1967 realizaron en el Teatro Beatriz, los gritos e intervenciones del público resultaron determinantes, en el Teatro Gayarre, pese al foso orquestal, varios espectadores saltaron a escena para participar con su presencia física en la obra, dando por buena la famosa definición de Walter Marchetti según la cual ZAJ es como un bar en el que uno entra y sale a su gusto.

Sin embargo, como ocurrió con los muñecos del Equipo Crónica en el frontón Labrit los impulsos participativos convirtieron el espacio artístico en un terreno de desinhibición moral que propiciaba la evacuación de emociones largo tiempo contenidas. Y esto fue, una vez más, lo que ocurrió en el Teatro Gayarre. Según la crónica de Ignacio Amestoy, en el cuadro *Variaciones 1965* varios espectadores escalaron al escenario para participar del cuadro junto con Walter Marchetti, aunque «no supieron al cabo sino llegar a la violencia, mostrando una incapacidad creativa mayúscula» (Amestoy 1972). La reacción violenta de los espectadores, unida al clima de altísima tensión política desatada por el segundo coche bomba, hicieron que algunos críticos tacharan a ZAJ de «solapados terroristas» (Quiñonero 1972) y que la representación terminara con el desalojo del teatro por la policía.

La tensión y la conflictividad que la acción de ZAJ generó no descansa solamente en la intervención del público, sino también en determinadas críticas periodísticas de los cuadros que el grupo representó y que constituyen una gran muestra de las diferencias morales que existían entre lo que acontecía en el escenario y la moral franquista dominante. Bajo el pseudónimo de Filare, en la edición del 2 de Julio de 1972 de *El pensamiento navarro*, un crítico describía con estupor la postura y la compostura del joven público que, hurtándose a la formalidad de la espalda recta y los pies en el suelo, colocaba sus pies en la

barandilla y lanzaba globos desde las localidades altas. Este ambiente, «lindando con lo pop» era, según Filare, «muy poco apto para el arte y próximo a la isla de Wright» (Filare 14). Si el ambiente era poco propicio, los cuadros de ZAJ constituían verdaderas aberraciones morales. De la pieza «El caballero de la mano en el pecho», decía Filare, «sin parecido alguno con el Greco y pornografía pura» (Filare 14). Este juicio moral tan taxativo y terminante ante una obra cuyo componente pornográfico no iba más allá de una mano, la de Juan Hidalgo, colocada sobre un pecho de Esther Ferrer, da cuenta de un desfase moral tal que impedía siquiera ampliar la escala de lo aceptable.

Los conflictos que los Encuentros desataron y las tensiones que subyacían a su desarrollo son muchos y aquí no puedo relatar todos. Quería, no obstante, recuperar el que se produjo en las cúpulas neumáticas de Prada Poole a raíz del coloquio no autorizado sobre «Arte y sociedad» que llevó a Juan Huarte, previo aviso del gobierno civil, a personarse en el espacio para tratar de disolver la asamblea espontáneamente formada [fig. 59]. Huarte no triunfó en su propósito y hubo de recurrirse a un incremento del volumen de los altavoces como medio alternativo de silenciamiento.



Fig. 58 Juan Huarte durante el coloquio no autorizado en las cúpulas, Encuentros de Pamplona: fin de fiesta del arte experimental (2009), pp. 330

Los intentos de disolver la asamblea creada para discutir las relaciones entre arte y sociedad, ya fuera de forma directa con la intervención de Juan Huarte, ya de forma indirecta, con la subida del volumen de los altavoces, son una anticipación del destino final de las cúpulas neumáticas, desmanteladas por el miedo a que las concentraciones de personas propiciaran la intervención de la policía y el fin de los Encuentros (Pujals, «Poesía visual y fonética» 316). Fue en estas cúpulas donde se reunió la muestra de poesía experimental y concreta que coordinó Ignacio Gómez de Liaño, en colaboración con Javier Ruíz y Fernando Huici, y en la que se congregó a los nombres más destacados de la escena internacional y algunos de la escena nacional. Junto a obras del grupo de Gran de Gràcia, como el *Proyecto Prisma* de Francesc Torres, una obra utópica que consistía en la sombra que un prisma gigante proyectaría sobre una

ciudad, se presentaron algunos poemas fonéticos de Lily Greenham recitados por la misma autora<sup>158</sup> o una obra de Julio Plaza, autor del *Manifiesto pro-integración*, que consistía en un largo rollo de papel con una línea continua hecha con spray al final de la cual figura el nombre del autor.<sup>159</sup> Bajo las cúpulas de Prada Poole, a las que se accedía por pequeños pasadizos que obligaban al visitante a separar unas láminas transparentes (Pujals, «Poesía visual y fonética» 306), se pudo seguir el recorrido de la «poesía visual y fonética» desde las formas más geométricas y tecnofetichistas de finales de los cincuenta, pasando por las muestras más preocupadas por la indagación de la materialidad de la escritura hasta los ejemplos de guerrilla semiológica propuestos por el situacionismo [fig. 59]. La selección es también representativa de los conflictos que escindieron la escena de la poesía experimental madrileña pues sus responsables eran miembros de la CCAA que no consideraron oportuno introducir representación del otro grupo madrileño nacido de las enseñanzas de Campal: el grupo N.O.

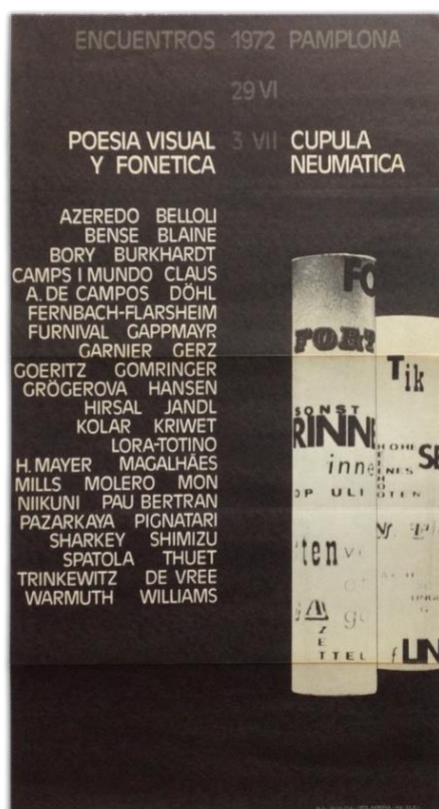


Fig. 59 Cartel de la sección de Poesía pública y fonética en los Encuentros de Pamplona de 1972

<sup>158</sup> En este programa de RTVE dedicado a los Encuentros de Pamplona, a partir del minuto 20:00 se puede escuchar a la misma Lily Greenham recitando algunos poemas bajo las cúpulas de Prada Poole: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/galeria-programa-especial-pamplona-1972-encuentros/5658196/>

<sup>159</sup> Una reproducción fotográfica de la misma, con gente caminando sobre el papel, se puede encontrar en Díaz Cuyás, José (ed). *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. 2010, MNCARS, pp. 250.

A pesar de que hubo rumores sobre una posible motivación técnica para un supuesto desplome de las cúpulas, todo parece apuntar a que su desmantelamiento respondía a razones políticas: dadas las excelentes características del espacio para incitar reuniones multitudinarias y teniendo en cuenta el precedente del coloquio «Arte y sociedad», que tuvo lugar el día previo, las cúpulas fueron desmontadas sin previo aviso, durante la madrugada del 2 de Julio, para evitar la deliberación pública y el intercambio asambleario de ideas. El desmantelamiento de las cúpulas neumáticas de Prada Poole da comienzo al eclipse del momento utópico de las prácticas experimentales en España. La poesía había abandonado el principio de la autonomía para integrarse en el tejido de relaciones sociales y políticas que determinaban la vida de los españoles durante el tardofranquismo. En Pamplona, dicha integración logró desatar la participación de los ciudadanos e hizo de las calles y las plazas de la ciudad un espacio donde brotaban los conflictos y las tensiones que dividían a la sociedad, pero también todas las otras sociedades posibles que estaban reprimidas por la dictadura franquista.

El desmantelamiento de las cúpulas respondió al riesgo de que las tensiones y conflictos desembocaran en la violencia. Sin embargo, el hecho de que fueran desmanteladas en la madrugada del 2 de Julio, de forma clandestina y enigmática, atentando contra el principio de información y comunicación que guiaba los Encuentros, no solo canceló las reuniones y coloquios que en ellas todavía podrían tener lugar, sino que también contribuyó a hacer menos legible su historia pues no quedó registro fidedigno de las obras que las cúpulas contuvieron, así como tampoco se esclareció la historia precisa de su desmantelamiento. Como señala Díaz Cuyás, los Encuentros fueron una «una invitación al diálogo entre vanguardia y tradición popular, entre los artistas y el público, y también a la integración de las artes, de los distintos medios, en un lugar o una situación pública, la ciudad» («Literalismo y carnavalización» 22). Sin embargo, el desmantelamiento de las cúpulas constituye una buena alegoría del eclipse de las prácticas experimentales que en Pamplona se reunieron y que consiguieron, efímera y momentáneamente, materializar la utopía de un arte que, integrado en la vida cotidiana, conseguía, por una parte, hacer brotar las tensiones de una sociedad subyugada por el franquismo y, por otra, imaginar otras relaciones sociales posibles. El desmantelamiento constató los límites de una utopía artística que, pese a su intensidad, estuvo siempre sostenida por la iniciativa privada.

En el eclipse de la fase utópica de las prácticas experimentales, inicia su andadura la trayectoria conceptual de Isidoro Valcárcel Medina quien, heredando muchas de las propuestas experimentales, les dará una segunda vida, liberada del peso histórico de transformar utópicamente la sociedad, pero fiel al imperativo de un arte tan firme como perogrullescamente imbricado con la vida. A su obra poética dedicamos el último capítulo de esta tesis.

V. UNA INTEGRACIÓN SIN  
PRETENSIONES. POÉTICA  
DE LA FIRMEZA EN LA  
OBRA VERBAL DE  
ISIDORO VALCÁRCEL  
MEDINA

## V. UNA INTEGRACIÓN SIN PRETENSIONES. POÉTICA DE LA FIRMEZA EN LA OBRA VERBAL DE ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA

Los dos proyectos de integración social de la poesía nacían con el propósito de encontrar nuevas funciones para la poesía tras el eclipse de la lírica y el rechazo del principio de la autonomía de las artes. En ese sentido, tanto el proyecto de integración tecnofetichista como el proyecto de integración cotidiana abjuraron de aquella concepción sagrada de la poesía que, durante el Romanticismo, tenía el cometido de desvelar un saber extático —inaccesible a los saberes prosaicos o científicos— a través del cual romantizar el mundo. Sin embargo, el impulso utópico que anima a ambos proyectos siguió haciendo de la poesía el vehículo de una transformación radical de la vida y la sociedad, conectando sus ideales con algunos aspectos de la tradición romántica.

El proyecto de integración tecnofetichista, en su concepción historicista, incluso escatológica, de la evolución de la poesía está fuertemente anclado en la tradición romántica. Como señalé, tanto en la variante cibernética como en la concreta, los poetas implicados tendían a ofrecer un relato de la historia de la poesía según el cual la asimilación de procedimientos objetivos y técnicos de creación suponía una necesidad inevitable para la pervivencia social de la poesía. Aquellas producciones poéticas que estaban actualizadas a la realidad técnica de la segunda mitad del siglo XX constituían la vanguardia —en tanto anticipación del único futuro posible de la poesía— quedando la tradición de la poesía lírica y discursiva superada como un estadio pretérito de la evolución poética. Como señala Jean-Marie Schaeffer «el mesianismo utópico es indisociable de las variantes más radicales de la teoría especulativa del arte» («La teoría especulativa del arte» 36). En la medida en que las formas poéticas previas son consideradas únicamente en su posición relativa con respecto a la poesía más evolucionada —aquella que asimila los procedimientos de la ciencia y la técnica— el proyecto de integración tecnofetichista de la poesía conecta con la tradición romántica en la concepción historicista de la evolución poética.

El proyecto de integración cotidiana de la poesía, en su voluntad de estetizar la realidad cotidiana, conecta con la tradición del Romanticismo tal y como fue heredada por Nietzsche. En ese sentido, la voluntad de poder nietzscheana es reinterpretada como voluntad de forma. Si bien es verdad que muchos de los poemas incluidos en esta sección presentan un impulso fuertemente profanador, lúdico e incluso burlesco con respecto a las posibilidades de transformación social de la poesía y el arte —cuyo máximo exponente es el grupo ZAJ— no es menos cierto que bajo muchos de ellos subyacía un ideal asambleario y comunitario que tenía a la poesía como centro. En el caso de la poesía pública, el poema era una oportunidad estética para congregarse una comunidad. En otros de los poemas, especialmente en el caso de los poemas publicitarios, late aquella concepción marxista según la cual la poesía y el arte es la única actividad cognitiva capaz de librar la visión alienada de la realidad y mostrar críticamente las contradicciones de la mercancía. Los

poemas tachados, como ya vimos a través de las interpretaciones de Túa Blesa o Germán Labrador, admiten una interpretación en la estela del Romanticismo.

Es precisamente este impulso utópico, que anima ambos proyectos y que hace de la poesía la clave de una transformación radical de la sociedad, el que conecta estos poemas con la tradición del Romanticismo. Es también este impulso utópico el que explica su dependencia de un contexto político convulso y agitado como fue el de los últimos años del franquismo. El final de ese contexto supuso también la clausura del impulso utópico que alimentaba estas propuestas. Como veíamos en el capítulo previo, los Encuentros de Pamplona pueden ser considerados como la momentánea consumación de la pulsión utópica que daba vida a ambos proyectos, por cuanto transmutaron la ciudad de Pamplona en un gigantesco acontecimiento estético que hacía brotar las grietas y conflictos que tensionaban la sociedad española tardofranquista y permitía vislumbrar una forma de organización social y comunitaria alternativa. Sin embargo, tan efímera fue su consumación como abrupto su cierre, que marca, en muchos sentidos, el principio del fin de la fase utópica de los proyectos allí congregados: los grupos y colectivos de creación poética se disolvieron, las publicaciones colectivas asociadas dejaron de editarse, algunos de los poetas abandonaron España para continuar su labor en el exterior, como en el caso de ZAJ... En ese sentido, los Encuentros de Pamplona constituyen el fin — simbólico que no cronológico— de los proyectos analizados en esta tesis.

En lugar de marcar el final de una etapa artística, para Isidoro Valcárcel Medina los Encuentros de Pamplona constituyen el principio de una andadura que definirá su concepción del arte hasta nuestros días. Antes de su experiencia en Pamplona, Valcárcel Medina era un habitual en los círculos constructivistas y concretos del Madrid de los años 60.<sup>160</sup> Su obra de aquellos años muestra un claro componente centrípeto,<sup>161</sup> es decir, constituye una «re-presentación de todo aquello que separa a la obra de arte del mundo, del medio ambiente y de otros objetos» (Krauss 33). De hecho, la obra que Isidoro Valcárcel Medina expuso en el Paseo Sarasate de la ciudad de Pamplona todavía está comprometida con esta concepción del arte «plenamente racional y constructivo» (Valcárcel Medina, «La memoria propia» 31) que requiere de una atención puramente contemplativa y cuya principal preocupación son los problemas de articulación de las partes de la obra. Sin embargo, el uso que los paseantes y ciudadanos dieron a su obra, transitándola, interviniéndola y recolocándola [fig. 55] animó un cambio de perspectiva radical en la concepción que Isidoro Valcárcel Medina tenía del arte. En una entrevista del año 1994 mencionaba el artista murciano:

Sobre el otro trabajo, el gran montaje del centro de la ciudad, puedo decir que yo era demasiado ignorante como para haber previsto lo que podía pasar. Así que, yo presenté una obra que podría llamarse "plástica" y me di cuenta de que era una obra

---

<sup>160</sup> La obra de Isidoro Valcárcel Medina fue seleccionada por Ángel Crespo —recuérdese: el autor de *Situación de la poesía concreta* junto a Pilar Gómez Bedate y uno de los principales promotores del arte concreto— para el Primer Salón de Arte Constructivista de 1967. (Parra 226)

<sup>161</sup> Utilizo aquí este término —que generó vivos debates en la crítica de arte de los setenta a raíz del procedimiento de la retícula— ampliando su referencia a todas aquellas obras que se presentan como objetos cerrados en sí mismos que marcan su diferencia con respecto al mundo o la naturaleza.



exclusivamente social... Me di cuenta allí. Esa fue la repercusión y el aprendizaje. Como podéis ver por lo que digo, definitivo para dar lugar a una concienciación. Pero el sentido el de esta toma de conciencia no es el de que, a partir de entonces yo haya dado un papel al espectador, no. El sentido es que yo me di cuenta de que, no el espectador, sino el hombre, tiene una función básica, ineludible, en el territorio artístico. En las llamadas obras de participación que han podido venir después, el público (que no es público, sino coautor) no hace sino ejercer su derecho creativo: no es que se le conceda o se le ceda nada, sino que se le advierte de para qué está allí. Y al público siempre le queda la posibilidad de no "participar" ... Pero, generalmente, el público participa. («La memoria propia» 36)

Tras esta experiencia en los Encuentros de Pamplona, Valcárcel Medina iniciará una andadura artística que, sin renunciar a la integración del arte en la sociedad, abandona cualquier esperanza utópica en su poder de transformación global. Su obra estará socialmente integrada y será una más entre otros oficios,<sup>162</sup> ganando su legitimidad de la imbricación con situaciones cotidianas. Sin embargo, nada queda en ella de las expectativas utópicas que definieron los proyectos de integración social de la poesía de finales del franquismo y que constituían su último lazo con la tradición romántica. El propio Valcárcel Medina escribía:

Y es que no se presta atención al declarado carácter negativista de la utopía; aunque no fuera más que porque, antes que visión del futuro, solo es una interpretación del presente: es porque el presente no me cuadra por lo que planifico el futuro. En realidad, lo que hace el utopista es retrasar la batalla de hoy. [...] Cobardía de la utopía, su carácter evasivo, su empeño por situarse en dimensiones diferentes de las que comportan el riesgo, su pretensión de anular el espacio y disolver el tiempo, en suma, de no estar presente. (3 ó 4 conferencias 15)

En lugar de hacer del arte un vehículo de transformación social total, la obra de Valcárcel Medina se definirá por su compromiso moral, haciendo de arte y vida dos realidades necesariamente imbricadas en las que una y otra hacen lo que dicen y dicen lo que hacen. En 1977, invitado a la muestra de arte constructivista *Forma y medida* (Cuyás, «El arte de figurar el tiempo» 26), Valcárcel Medina presentará una obra que ha abandonado cualquier preocupación sintáctica o constructiva y que consistió en las permutaciones orales del siguiente leitmotiv: «El arte es una acción personal, que puede valer como ejemplo, pero nunca tener valor ejemplar». La propuesta artística que Isidoro Valcárcel Medina iniciará tras su experiencia en los Encuentros de Pamplona conservará una de las constantes que definió esos encuentros —que el arte es una actividad práctica que ha de integrarse en el núcleo de los intercambios sociales cotidianos— pero renunciará al impulso utópico que animaba muchas de las obras reunidas en la ciudad navarra —nada queda en la obra de Valcárcel Medina de las altas pretensiones transformadoras asignadas al arte y la poesía que evidenciaban algunos manifiestos concretos—

La integración de la obra de Valcárcel Medina adquirirá, en este sentido, un cariz ético cuyo valor primordial será la firmeza o —un término que aquí

---

<sup>162</sup> Un fragmento del texto *La situación*, recogido en Díaz Cuyás, José (ed.). *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Fundació Antoni Tàpies, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2003, pp. 64-66 dice: «No olvidar nunca que vivir y ejercer oficios que se le parecen tanto son cuestiones morales».

utilizaré, de forma libre, como sinónimo— la *parrhesia*. En las clases que Michel Foucault le dedica a esta idea de origen clásico en uno de sus cursos en el Collège de France, ofrece esta definición:

El término parrhesia se refiere a la vez, según creo, a la calidad moral, a la actitud moral, al *ethos*, si lo prefieren, y por otra parte al procedimiento técnico, a la *tekhné*, que son necesarios, indispensables para transmitir el discurso de verdad a quien lo necesita. Como les recordaba la vez pasada, etimológicamente la parrhesia es el “decir todo”. La parrhesia dice todo. En rigor, no se trata tanto de “decir todo”. La cuestión fundamental en la parrhesia es lo que podríamos llamar, de una manera un poco impresionista, la franqueza, la libertad, la apertura, que hacen que digamos lo que tenemos que decir, como nos da la gana decirlo, cuando tenemos ganas de decirlo y en la forma como creemos necesaria. (Foucault 354)

Vemos que para Foucault la *parrhesia* es una virtud moral que consiste en la adecuación técnica del discurso a la ocasión concreta en que queremos que tenga efectividad. La aplicación de este concepto —que refiere a los intercambios orales entre maestros y discípulos de ciertas escuelas filosóficas helenísticas— a la obra de Isidoro Valcárcel Medina puede resultar imprecisa o forzada. Sin embargo, creo que esta plenamente justificada y que el propio Valcárcel Medina apunta en esta dirección en uno de los epígrafes de *La chuleta*, una obra de 1991, titulado «El arte, menester ético por naturaleza». La técnica o los procedimientos técnicos referían, en la interpretación de Foucault, a las estrategias retóricas para lograr decirlo todo y que ese decir se compadezca con lo que uno hace. En el caso de Valcárcel Medina, cuya obra ha sido calificada de multimedial —por la profusión de materiales que le han servido de soporte (Pujals Gesalí, «La medida de lo posible» 41; Canteli 273)—, los procedimientos técnicos serán todos aquellos saberes artesanales a través de los que Valcárcel Medina dé forma a sus materiales para que se compadezcan con su concepción del arte. Asimismo, dichos procedimientos técnicos no estarán al servicio del virtuosismo o la belleza sino en función de su adecuación al contexto u ocasión en que su concepción del arte ha de realizarse.

Quizá el ejemplo más significativo a este respecto sea la experiencia con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que en 1994 propuso al artista murciano realizar una exposición en sus salas. Dada su firme convicción de que el arte es una práctica vital cotidiana, crítico con los espacios museísticos y reacio a una experiencia contemplativa de la obra, Valcárcel Medina consideró que lo más acertado era que su exposición consistiera en realizar una petición al museo donde se detallara el coste de exposiciones anteriores, con el objetivo de poner de manifiesto «el papel central de esta institución en relación con la cotización relativa de las obras contemporáneas» (Pujals Gesalí, «La medida de lo posible» 44). Ante la ilegal negativa del museo a hacer públicos dichos datos, Valcárcel Medina decidió adecuar la obra a este nuevo contexto para que se mantuviera plenamente la firmeza de su propósito. De modo que lo que habían de ser unos documentos que testimoniaran las cifras solicitadas se convirtió en una rueda de prensa donde Valcárcel Medina exponía la negativa de la institución. Sirva este ejemplo para mostrar el carácter necesariamente circunstancial de la obra de Valcárcel Medina, que no duda en transformar su forma de presentación para mantener la firmeza de su concepción del arte que, en este capítulo, analizaremos a partir de algunas de sus obras verbales.

El criterio de selección de las obras responde, por tanto, a dos motivaciones: por una parte, ilustrar la poética de la firmeza en la obra verbal de Valcárcel Medina y, por otra, mostrar su contraste con algunas de las obras de los dos proyectos de integración utópica de la poesía. Se trata de explicar por qué la obra de Valcárcel Medina, aun arrancando en el eclipse de la fase utópica de las prácticas experimentales, consigue preservar algunos de sus postulados, especialmente aquel que hace del arte una actividad vital cotidiana, una actitud moral frente al mundo y frente a los otros.

En primer lugar, analizaré una obra del año 1991 titulada *La chuleta*, un fragmento de texto manuscrito contenido en un minúsculo trozo de papel que, enrollado sobre sí mismo al modo de un pergamino, permite su extensión con una única mano para maximizar la discreción necesaria con que se ha de echar un vistazo a este tipo de *aide-mémoire* clandestina. *La chuleta* no condensa, sin embargo, la información que uno habría de copiar en un examen, sino el ideario artístico que define la obra de Valcárcel Medina. Interpretaré esta obra en comparación con la retórica encendida y grandilocuente de los manifiestos concretos.

*Conversaciones telefónicas* (1973) será la segunda obra a la que dedicaré mi atención. En ella Isidoro Valcárcel Medina, guía telefónica en mano, contacta con desconocidos a través del teléfono para ofrecerles el número de la nueva línea que acaban de instalar en su domicilio. El propósito aparentemente inane y fútil —hacerles sabedores a los desconocidos de un número de teléfono que, en principio, nunca tendrán necesidad o intención de usar— desata interesantes reacciones ante la absurda situación pragmática en la que se encuentran. Interpretaré esta obra en contraste con el sueño cibernético de una comunicación puramente informativa entre humanos y máquinas por cuanto esta obra de Valcárcel Medina parece querer poner de manifiesto la naturaleza necesariamente pragmática del significado en las lenguas humanas.

Por último, abordaré una acción urbana del año 1976 que conecta directamente con los poemas públicos analizados en el capítulo previo. Se trata de los *Hombres anuncio* una acción en la que, a través de una breve nota, se invitaba a desconocidos a presentarse en las calles de Madrid portando sobre sus hombros carteles anunciativos donde podrían comunicar la información que ellos quisieran transmitir. Algunos de los participantes hicieron de los anuncios testimonios del momento histórico en que se encontraba España y en ellos se podían leer palabras como «Amnistía», un clamor popular frecuente en la Transición y otros, en un giro lúdico y autorreferencial rezaban «¿Qué piensa de los hombres-anuncio? ¿¡Nada!? ¿No piensa nada? Por favor, piense» (Valcárcel Medina, *Ir y venir* 148). El propio Valcárcel Medina portó un anuncio sobre sus hombros que decía «si es verdad que nos hemos liberado del arte ha llegado el momento de decir: viva la vida. Si es que seguimos necesitando el arte, ha llegado el momento de asimilarlo a la vida». Parece más que evidente que esta obra hace algo más que superponer unos signos lingüísticos sobre determinados elementos de la ciudad, como ocurría en *A Madrid* de la CPPA, que interpela a los ciudadanos de forma más honesta y curiosa y que conecta con la preocupación por arrebatarse a la publicidad el ejercicio de fijar carteles, que encontrábamos en la obra de Justo Alejo. Veamos cómo.

## 1. UNA CHULETA FRENTE A LOS MANIFIESTOS POÉTICOS

La forma discursiva del manifiesto está siempre comprometida con la proclamación de una cesura en la historia, que marca un antes y un después. Recordemos el escrito por Ignacio Gómez de Liaño en 1969 cuyo imperativo título anuncia ya su carácter contestatario, irreverente y oposicional: «Abandonar la escritura». Como señala Mary Ann Caws, el manifiesto: «is often noisy in its appearance, like a typographical alarm or an implicit rebel yell. It calls for capital letters, loves bigness, demands attention» (XX). *Abandonar la escritura* cumple con estas características: asume la disposición gráfica y la tipografía de los carteles publicitarios que reclama la atención visual para un mensaje que lanza un grito de rebeldía frente a la escritura, aquel dominio donde la cultura se vegetaliza y sacraliza. No ocurre únicamente con este manifiesto de Gómez de Liaño; los manifiestos publicados por Fernando Millán, tanto durante su etapa en el grupo N.O. como a lo largo de toda su carrera, también participan de la proclamación rebelde de un nuevo inicio y tienen el tono oracular de las revelaciones irreversibles. Es en este sentido como se han de concebir el rechazo de la poesía discursiva o de la escritura pobre que, según Millán, habría sido superada por la poesía experimental.

Una chuleta presenta rasgos, tanto discursivos como gráficos, radicalmente distintos a los de los manifiestos. No tiene como objetivo ser grandilocuente ni llamar la atención por la disposición gráfica de sus términos ni por la tipografía soberbia de sus letras. Tampoco parece que el cometido de sus frases sea el de lanzar un grito de alarma o un clamor de rebeldía. La chuleta pretende, más bien, susurrar discretamente unos contenidos de contrabando que se tienen que adecuar a los requerimientos de una situación concreta: el examen. La chuleta ha de ser silenciosa y clandestina. Debe regirse por un principio de economía en virtud del cual se ha de encajar el mayor número de información en el menor espacio posible sin que la reducción del tamaño de las letras obstaculice la correcta comprensión del mensaje. En este sentido, mientras que los manifiestos concretos se servían de diseños tipográficos industriales que dotaban de mayor expresividad visual al texto, la chuleta requiere de una minuciosa habilidad de escriba que permita la miniaturización de las palabras y la paciente compresión de un mensaje largo en un espacio reducido [fig. 60].

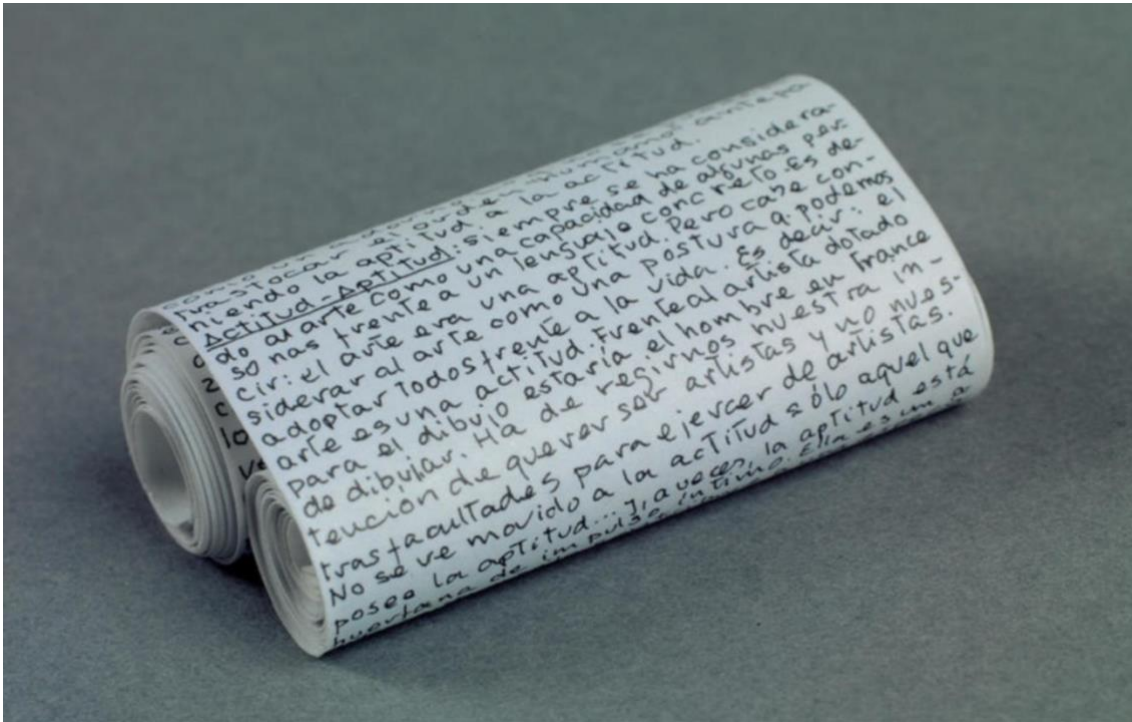


Fig. 60 *La chuleta* (1991), Isidoro Valcárcel Medina

Este dedicado trabajo caligráfico de síntesis, comprensión y claridad es coherente con la entrega artesanal que Valcárcel Medina dedica a cada uno de los múltiples medios que han servido de soporte a su obra (Pujals Gesalí, «La medida de lo posible» 41). La dedicación técnica que Valcárcel Medina demuestra en *La chuleta* (1991) consiste en un minucioso trabajo caligráfico, motivado por la constricción espacial que impone este medio, pero exento de cualquier connotación virtuosa o excelsa, quizá debido a la consiguiente falta de virtuosidad moral que a esta práctica se le tiende a atribuir. El juego con la situación pragmática de la chuleta se torna más sutil y complejo cuando conocemos el contenido de lo que en ella se escribió. Se trata de una larga reflexión sobre la concepción del arte que ha guiado la obra de Valcárcel Medina desde los Encuentros de Pamplona. De modo que estamos ante la exposición de una idea del arte, como podía ocurrir en cualquiera de los manifiestos, presentada, sin embargo, en el formato plebeyo y mínimo de una chuleta.

Dado que, para Valcárcel Medina, el arte es una actividad cotidiana inscrita en las vicisitudes de la vida, la chuleta es el formato más adecuado para ejercer como un *aide-mémoire* consultable cuando algún acontecimiento prosaico requiera de una intervención artística consciente, pues únicamente a través de una intervención consciente —examinada, si queremos hacer resonar de nuevo la ética clásica y helenística— podemos considerar una actividad como artística: «Porque ni el arte repetitivo —de formas o actitudes— es vida consciente, ni la vida mecánica puede estimarse como comportamiento consciente.» (Valcárcel Medina, *Ir y venir...* 149). Como ha señalado Rosa Benítez, «se pide como requisito de la obra de arte que sea un acto consciente y responsable» («La experiencia estética de Isidoro...» 777). *La chuleta* es, quizá, una de las obras que de modo más sutil y humilde cumple con la concepción del arte de Valcárcel Medina pues recoge, en un formato fuertemente

adecuado, los requerimientos para hacer de cualquier situación vital una situación artística.

En ese sentido, *La chuleta* conecta, tanto en su función —como soporte de la memoria para el recuerdo de unas máximas artísticas y vitales— como en su formato portable —fácilmente consultable y materialmente mínimo— con un género discursivo fundamental para las éticas del cuidado de sí que, según Michel Foucault, caracterizaron a las escuelas de pensamiento helenísticas. Se trata de los *hypomnemata*, notas para uno mismo —aunque también podrán servir para otros— que se tomaban tras lecturas y conversaciones para recordar aquellas verdades necesarias para el ejercicio de una vida buena. En la descripción que Foucault realiza de las anotaciones que Arriano tomó de los cursos de Epicteto se puede leer esta descripción de los *hypomnemata*:

Y redacta *hypomnemata*, una suerte de anotaciones de las cosas dichas. Los redacta *emauto* (para sí mismo), *eis hysteron* (con vistas al futuro), es decir, con vistas a constituir, precisamente, una *paraskeue* (un equipamiento) que le permita utilizar todo eso cuando tenga oportunidad: acontecimientos diversos, peligros, infortunios, etcétera. (350)

Se perciben las similitudes con *La chuleta*, cuyo formato minúsculo parece predisponer una lectura privada o clandestina, en todo caso una lectura para uno mismo, que permita recordar en el futuro las máximas artísticas y éticas en él contenidas —recordamos que, para Foucault la *parrhesía* es «a la vez, una técnica y una ética, que es a la vez un arte y una moral» (351)— y aplicarlas en la ocasión apropiada. *La chuleta* puede ser interpretada como un soporte de la memoria del artista que le permite tornar artística y, por tanto, consciente, una situación cotidiana.

Después de esta larga introducción sobre los aspectos materiales y discursivos de esta obra de Valcárcel Medina, cabe preguntarse qué información guarda *La chuleta*, cuáles son esas máximas que contiene. Dicen algunas de ellas:

Sin duda, el material de un artista es su momento histórico. La fidelidad a ese momento se plasma en la elección de sus temas (llamémoslo así), porque el arte da testimonio de la realidad inmediata. Pero la novedad en esta hora es que el arte no sea ya la idea tradicional que lo presentaba como testimonio de la realidad, sino que se haya convertido en la realidad del testimonio. [...]

Lo que se pretende hacer postulando la realidad del testimonio es potencial el carácter convivencial del arte [...] Como si de una cuestión moral se tratara, ¡y bien sabe Dios que se trata de eso! La obra de arte ha de ser tan fiel a su momento que sea el momento mismo. Después de su manipulación, el autor no ha de poder ser calificado de manipulador (Valcárcel Medina, Ir y venir... 27)

Las máximas contenidas en *La Chuleta* condensan las constantes estéticas que definirán la obra de Valcárcel Medina: el compromiso por hacer del arte un momento vital que, en muchos casos, no trasciende, en forma de objeto coleccionable, el marco temporal en que tiene lugar la acción artística, la fidelidad a la ocasión en que dicha acción ocurre, estando así la acción fuertemente anclada a su contexto de producción, el propósito de hacer del arte una oportunidad para la convivencia y la interacción con los ciudadanos, la apuesta decidida por un arte pobre y mínimo, exento de cualquier manipulación

y vacío de todo barroquismo y la firme convicción en que el comportamiento artístico radica no tanto en una aptitud técnica como en una actitud de examen y consciencia que nos permita dar realidad al testimonio de la vida.

## 2. *CONVERSACIONES TELEFÓNICAS* (1973) O LA PEROGRULLESCA REFUTACIÓN DEL SUEÑO CIBERNÉTICO

En la sección dedicada a la integración tecnofetichista de la poesía, analizaba un poema de Antonio Fernández Molina titulado «Resumen cifrado de la segunda guerra» [fig. 3] que interpretaba como un paradigma de la influencia —metafórica— que tuvo la comprensión cibernética del lenguaje como un código informativo carente de valor semántico en la poesía tecnofetichista. Con el objeto de hacer compatible y conmensurable el conocimiento de las máquinas y el de los humanos, la cibernética sacrificó el valor semántico de las lenguas naturales para privilegiar la transmisión de información. «Resumen cifrado de la segunda guerra» hacía un uso metafórico de esta máxima cibernética para convertir el poema en el espacio de disposición de un mensaje encriptado donde convivían símbolos alfabéticos, numéricos y ortotipográficos organizados en torno a líneas que segmentaban el espacio de la página. El poema era ilegible para un lector humano; al menos, era semánticamente ilegible y parecía requerir del descubrimiento de la clave que permitiría el desciframiento de su código.

Los poemas cibernéticos y concretos heredaron esta concepción del lenguaje que abolía cualquier importancia del uso y del contexto en la construcción del significado, como si las lenguas humanas pudieran adquirir su significado únicamente por referencia a sí mismas, sin determinación de las situaciones pragmáticas en que son empleadas. La utopía de un lenguaje no referencial a través del que construir un poema-objeto autosuficiente fue, quizá, el rasgo distintivo de los proyectos de integración tecnofetichista<sup>163</sup> de la poesía.

Como ha señalado María Salgado, la concepción del lenguaje que articula la obra de Isidoro Valcárcel Medina es radicalmente distinta. Para Valcárcel Medina «el significado es el uso y, por lo tanto, solo puede ser dado en el juego intersubjetivo y, por lo tanto, no está fijo nominalísticamente» (Salgado, *El momento analítico* 231). El significado es, entonces, el resultado del uso que los participantes en el juego lingüístico hacen de los términos. Quizá la obra que, de forma más lúdica y lúcida encarna esta concepción del lenguaje en la obra de Valcárcel Medina sea sus *Conversaciones telefónicas* (1973), una pieza que un vicio clasificatorio nos podría llevar a inscribir en los límites del arte sonoro pero que, como todas las piezas de Valcárcel Medina, transita por los intersticios de varios dominios artísticos.

En un sentido puramente testimonial, *Conversaciones telefónicas* (1973) da cuenta de la definitiva extensión de un artefacto tecnológico en la España tardofranquista. Si bien es cierto que la introducción de la tecnología telefónica

---

<sup>163</sup> Recuerdo aquí un argumento de las secciones anteriores. Tecnofetichistas por cuanto dicha autonomía no era esencial al propio medio, como ocurría en las propuestas modernistas de Greenberg o Alfred Barr, sino adquirida a través de los procedimientos científicos y técnicos tomados de la cibernética y la estética teórico-informacional.

se produjo a principios del siglo XX, no fue sino en la España tardofranquista cuando se logró su penetración en amplios sectores de la sociedad española. *Conversaciones telefónicas* (1973) emerge así en un contexto en el que el uso de esta tecnología no estaba tan automatizado como pueda estarlo hoy. En este contexto de novedad e incertidumbre ante una tecnología que todavía no ha sido plenamente incorporada a nuestras prácticas cotidianas, realiza Valcárcel Medina sus *Conversaciones telefónicas* (1973). Es precisamente en los momentos donde una tecnología no ha sido todavía naturalizada que todas sus posibilidades de uso siguen abiertas.<sup>164</sup>

El uso que Valcárcel Medina decide hacer del teléfono es tan absurdo como perogrullesco.<sup>165</sup> En 1973 decide Valcárcel Medina ofrecer su número a ochenta desconocidos con el único objeto de ponerse en contacto con ellos y posibilitar futuras llamadas, sin proporcionarles ninguna información adicional que justifique el contacto. La repetición de la fórmula lingüística con la que Valcárcel Medina ofrece su número —«Óyeme. Mire usted, tengo un teléfono nuevo y quisiera decírselo a usted por si le interesa»<sup>166</sup>— contrasta con las múltiples y diversas reacciones que una misma enunciación lingüística desata en sus interlocutores. Algunos aceptan y apuntan el número de teléfono, aunque, una vez apuntado, demuestran haber dotado de un significado alternativo a una conversación de sentido pragmático ambiguo; así una de las interpeladas le pregunta a Valcárcel Medina «usted es el gestor, ¿verdad?» lo que le obliga a presentarse como un artista que hace muchas cosas diversas. En otras ocasiones, algún interlocutor le pregunta directamente quién llama para después constatar su estupefacción pues no conoce de nada a ningún Valcárcel Medina, a lo que el artista responde sobriamente «yo a usted tampoco en absoluto». Sin embargo, en ninguno de los casos cuelgan los llamados al descubrir que al otro lado de la línea se haya un desconocido e incluso muchos de ellos continúan la conversación para conseguir dotar de un sentido pragmático a unas emisiones lingüísticas que, pese al significado que les otorga su estabilidad morfosintáctica, están desubicadas y, por tanto, a la espera de un contexto que las torne significativos.

---

<sup>164</sup> Un caso excepcional para comprender este proceso de normativización del uso de una tecnología es el cine que, de una primera fase embrionaria y experimental, en la que se inscribirían los proyectos metacinematográficos de Vertov o Eisenstein, se pasaría a una fase donde ya se han consolidado e institucionalizado las normas de composición que lo convierten en un arte figurativo donde sonido e imagen están armónicamente sincronizadas para contribuir al desenvolvimiento de la narración.

<sup>165</sup> La obra presenta algunos parecidos con otra de Lugán que Valcárcel Medina tuvo la oportunidad de ver en los Encuentros de Pamplona: *Comunicación humana. Teléfonos aleatorios*. En ella, Lugán colocó teléfonos en postes y árboles a lo largo del paseo Sarasate algunos de ellos intercomunicados, otros en los que se podía escuchar música y los menos conectados con colegios, bares o casas de alterne. Esta obra de Lugán pone de manifiesto los usos experimentales que el teléfono asumió antes de la naturalización de su uso.

<sup>166</sup> Se puede consultar un audio parcial de la pieza en el CD que acompaña al catálogo de la exposición *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Fundació Antoni Tàpies, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2003.



El propósito de una obra tan sencilla y menesterosa<sup>167</sup> es introducir, en un intercambio social institucionalizado —aquel consistente en notificar un cambio de número a tus allegados— un factor de extrañeza por cuanto se trata de una conversación entre desconocidos. El sentido de las conversaciones telefónicas que Valcárcel Medina mantiene no es otro que el hacerles constar su nuevo teléfono, sin embargo, los interpelados no pueden dejar de buscar una información adicional que devuelva el intercambio a una situación donde se respeten las normas institucionalizadas que lo rigen. Con esta descripción de la pieza, es más que manifiesto que uno de sus efectos inmediatos es revelar los automatismos pragmáticos que median nuestra comprensión de los intercambios lingüísticos. El extrañamiento introducido por el literalismo de la intención que subyace a las llamadas de Valcárcel Medina —que varios desconocidos conozcan y agenden su número— revela la inicial inscripción de la situación en el registro de situaciones conocidos para, en un breve lapso, mostrar la inquietud de los llamados ante la incomprensible literalidad de la intención del artista.

Sin embargo, si consideramos esta pieza con el telón de fondo del sueño concreto por una lengua y una poesía no referenciales, su significación se torna más ancha. Como veíamos en el capítulo dedicado a la integración tecnofetichista, la poesía cibernética empleaba la tecnología como una herramienta a través de la cual liberar al artista de tareas técnicas y artesanales y dotar a las obras de un mayor grado de objetividad y precisión. Por ejemplo, la computadora era empleada para el conteo del número de sílabas que componían las palabras seleccionadas en la obra de Enrique Uribe descrita en el Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. A partir de este conteo realizado por la computadora se realizaban listas de términos agrupados según sus similitudes sonoras. La tecnología asistía mecánicamente la creación de una obra basada en las relaciones materiales entre términos lingüísticos.

En la obra de Valcárcel Medina, la tecnología —el teléfono— es más bien la oportunidad de poner de manifiesto los automatismos que median su utilización y que condicionan el sentido de la información que a través de ella se ofrece. Se trata, por tanto, de un proyecto radicalmente distinto que insiste precisamente en el carácter pragmático del sentido en las lenguas humanas y que incide en las posibilidades de uso que subyacen a los artefactos técnicos. La literalidad de los enunciados lingüísticos emitidos por Valcárcel Medina —correctos e impecables si atendemos al plano puramente lingüístico— están completamente vacíos de significado al aparecer descontextualizados. *Conversaciones telefónicas* es así una obra clave en la poética de la firmeza de Valcárcel Medina: mediante unos medios pobres y mínimos, operando una variación «infrave» en una situación cotidiana, pone de manifiesto los automatismos que median nuestras relaciones sociales y nuestro uso de la tecnología para que podamos examinarlos detenidamente, para que llevemos

---

<sup>167</sup> En la entrevista del año 1994 que Valcárcel Medina concedió a Manuela Martínez y Juan Agustín Mancebo describía así la idea que motivó la obra: «Como comprenderéis, llamar a un desconocido por teléfono para darle mi número no es el summum de la genialidad ... el porqué de esta idea está, sencillamente, en que, siendo algo impecablemente coherente, nadie lo hace. Pero si tú vas y lo haces, te encuentras con que muchos de los llamados apuntan tu número, aunque no sepan muy bien por qué» («La memoria propia...» 37).

una vida no mecánica. La obra de Valcárcel Medina marca la transición de la aspiración utópica por una lengua supranacional a la intervención mínima en una situación vulgar que desvele los automatismos que determinan nuestros comportamientos cotidianos.

### 3. LOS HOMBRES-ANUNCIO EN LA CORTA TRADICIÓN DE LA POESÍA PÚBLICA

La noticia que Ignacio Gómez de Liaño y Alain Arias-Misson tuvieron del situacionismo y de la obra de Henri Lefebvre motivó que a finales de los 60 y principios de los 70 se realizarán en España algunos de los primeros poemas públicos. Uno de los primeros poemas que realizaron fue *A Madrid* que, pese a ocurrir en el espacio público limitaba determinadamente la participación del público. La obra consistía en la sobreimposición, en algunos de los enclaves populares de la ciudad de Madrid, de palabras compuestas a partir de las letras del título de la obra. El poema resignificaba así algunos de los contenidos convencionales de los enclaves a los que superponían las letras o revelaba sus sentidos ocultos, siendo quizá la recombinação más controvertida aquella que ensayaron frente al Congreso de los Diputados y en la que se podía leer la palabra «arma». Si bien es cierto que, en este caso, el poema critica el origen violento y militar del orden político que regía la España franquista, en los otros ejemplos los términos compuestos a partir de las letras del título no sirven sino para señalar los enclaves de la ciudad, como si el poema fuera un sustitutorio de las indicaciones para localizar un sitio. En todo caso, el poema presupone que los posibles espectadores no han reparado en la conversión de las ciudades en mapas de signos y que, dado su desconocimiento, precisan de señales suplementarias que los hagan tomar consciencia. El poema, más que incitar la participación del público, presupone que este está incapacitado para leer la ciudad y le proporciona cárteles que desvelen sus implicaciones ideológicas.

Nada más lejos de la propuesta de Valcárcel Medina en sus *Hombres-anuncio* que interpela directamente a los ciudadanos para que produzcan sus propios signos con los que intervenir en la ciudad. La relación intrínseca entre el arte y la ciudad que se da en la obra de Valcárcel Medina ha sido ya señalada (Cuyás, «El arte de figurar el tiempo» 22) y constituye para el artista murciano una convicción firmemente defendida. En un texto titulado *Estado de sitio*, del año 1994, dice Valcárcel Medina: «El público del arte es el ciudadano, en su más noble sentido; es decir, el que está en la ciudad» (Valcárcel Medina, *Ir y venir...* 68). Y poco más adelante, precisa, para que no quede ninguna duda de que no interpela a un público contemplativo: «Me siento en la imperiosa necesidad de establecer una ligazón entre el público y el espacio por él ocupado [...] que se convierte así en espacio público» (Valcárcel Medina, *Ir y venir...* 68).

*Hombres-anuncio* es una obra de 1976 que se adecúa perfectamente a estos presupuestos y que establece un contraste marcado con el poema público de la CPPA, pero también con otros como el realizado por Carlo Ginzburg en los Encuentros de Pamplona titulado *Estoy señalizando una ciudad*. La obra «ofrecía la sugerencia», según dictaba uno de sus cartones, de presentarse en una calle de Madrid portando una pizarra sobre los hombros donde el ciudadano podría escribir el mensaje que él deseara. Además de portar su propio cartel, el cartón de presentación señalaba que Valcárcel Medina se reservaba el derecho

de documentar gráficamente los anuncios que los ciudadanos decidieran pasear por la ciudad y les incitaba a compartir con él las experiencias que tuvieran durante el mismo. En su propio cartel, se podía leer la siguiente frase: «si es verdad que nos hemos liberado del arte ha llegado el momento de decir: viva la vida. Si es que seguimos necesitando el arte, ha llegado el momento de asimilarlo a la vida» [fig. 61].



Fig. 61 *Hombres-anuncio* (1976), Isidoro Valcárcel Medina

Los contrastes con *A Madrid* son más que evidentes. En la obra de Valcárcel Medina nada resta de la pretensión grandilocuente a la que apunta Gómez de Liaño en su comentario de *A Madrid* cuando dice en sus diarios: «el poema, emulando los tiempos del dadaísmo, se apoderaba de las calles» (Liaño, *En la red del tiempo* 364). No se trata en la obra de Valcárcel Medina de apoderarse de las calles sino, más bien, de integrar el arte en su espacio propio: la ciudad. Para Valcárcel Medina, el autor no es el responsable de la elaboración de un mensaje que se superpone a la ciudad, no es quien coordina a los portadores de unas grandes letras para que formen las palabras deseadas, sino que es, más bien, quien genera una situación a través de la cual propiciar la participación libre de los ciudadanos.

En este sentido, la obra denota una preocupación similar a la que podíamos observar en obras ya tratadas en esta tesis como *Anunciamos* del Grup de Treball o *MonuMENTALES REBAJAS* de Justo Alejo. Conscientes de que la publicidad estaba adquiriendo una función preponderante en la configuración del imaginario de los ciudadanos y de que, al menos desde la década de los sesenta, estaba apropiándose de muros y fachadas de las

ciudades para incitar al consumo de mercancías, la obra de estos tres autores —cuya nexa de unión no va más allá de un diagnóstico sobre los cambios en la sociedad española de finales del franquismo— se apropia de los espacios, medios y estrategias retóricas de la publicidad para desactivar sus cantos de sirena, en el caso de Alejo, o introducir extrañeza en una experiencia hoy plenamente naturalizada: que nuestras relaciones sociales estén siempre mediadas por el mercado, en el caso del Grup de Treball y Valcárcel Medina.

Como ocurría en aquella obra de 1973 del Grup de Treball, basada en la ocupación táctica de la sección de anuncios de *La Vanguardia Española*, Valcárcel Medina decide utilizar un medio normalmente empleado para animar intercambios comerciales —el caso más paradigmático quizá sean los vendedores de oro que portan grandes cartelas colgadas a lo largo de su torso— como espacio para la expresión de un intercambio social artístico no motivado por el interés comercial. Una vez más no se puede sino destacar la aguda capacidad de Valcárcel Medina para adecuar su propuesta artística a una ocasión vital concreta por cuanto la obra denota tanto una clara consciencia de la importancia preponderante de la publicidad en la constitución de los imaginarios sociales, como la ebullición política en que se encontraba la sociedad española tras la muerte de Franco, un periodo de la historia española donde se estaba jugando la configuración de una nueva sociedad democrática y donde las anticipaciones utópicas de la misma que se dieron durante los últimos años de vida del dictador clamaban por ser materializados. Como respuesta ante ambos diagnósticos hemos de interpretar sus *Hombres-anuncio*.

Uno de los mensajes que alguno de los participantes en la obra de Valcárcel Medina ofreció en su pizarra fue la palabra «Amnistía». Como es conocido, en el año 1976 el grito de amnistía recorría las calles de las ciudades españolas reclamando la liberación de los presos políticos que abarrotaron las cárceles franquistas. Con este mensaje *Hombres-anuncio* queda así fuertemente anclada al momento histórico en que tuvo lugar y demuestra la adecuación de la obra a la ocasión en que se realizó pues ofrecía una plataforma para la expresión de los conflictos políticos que marcaron la época. Sin embargo, se podría decir que la obra de Valcárcel Medina no es, en ese sentido, sino una más de las manifestaciones políticas que tuvieron lugar en la época y que nada resta en ella de artístico.

Otro de los mensajes que uno de los participantes en la obra inscribió en la pizarra puede servir para demarcar la diferencia de esta obra con un acto político. En una especie de confirmación del ideario artístico que definió la obra de Valcárcel Medina tras los Encuentros de Pamplona, escribía otro de los participantes: «¿Qué piensa de los hombres-anuncio? ¿¡Nada!? ¿No piensa nada? Por favor, piense» (Valcárcel Medina, *Ir y venir...* 148), como si a través de este señalamiento se describiera el elemento consciente o examinado de que requiere toda intervención artística. En un giro autorreferencial, este segundo mensaje pretende insistir y ahondar en el extrañamiento que produciría que una persona portara una especie de pizarra a sus espaldas con un mensaje individual, ya no reunida en manifestación con otros ciudadanos, ya no vendiendo individualmente cualquier producto. Se trataba de un arte ambulante e individual por cuanto el mensaje que se paseaba era invención del portador de

la pizarra. El hecho de que dicho mensaje, que, en algunas de las ocasiones, tenía un carácter político y en otros un carácter autorreferencial, subvirtiera las normas y contextos que rigen tanto la aparición de anuncios publicitarios como la expresión de reivindicaciones políticas generaba un extrañamiento ineludible. En las fotografías que testimonian la acción se observa ese extrañamiento en el rostro de algunos de los paseantes por cuanto se ha producido una descontextualización que ha asimilado el arte a la vida y que ha intensificado la experiencia de esta última.

#### 4. UNA INTEGRACIÓN SIN PRETENSIONES

Aunque podrían haber sido otras las obras seleccionadas para analizar la poética de la firmeza que rige la obra de Valcárcel Medina he escogido estas tres por la importancia de su componente verbal y porque sirven para lanzar una mirada descreída y lúdica ante las pretensiones utópicas que tenían los proyectos de integración social de la poesía tardofranquista. No han sido pocos quienes han defendido la figura de Valcárcel Medina como poeta (Pujals Gesalí «La medida de lo posible 41; Salgado, *El momento analirico*; Canteli 273) y de hecho este último ha puesto de manifiesto las resistencias del espacio poético para identificar a Valcárcel Medina como poeta. Dice Canteli:

Su resistencia frente al espacio poético es doble: resiste el diseño de sí mismo en cuanto que no interpela la institución poética, rompiendo con un entendimiento disciplinar (casi estoy tentado a decir que también disciplinante) de la poesía,<sup>8</sup> pero resiste también el llamado al consenso en torno a la idea de la poesía como expresión de una subjetividad que, como se ha visto, parece constituir un verdadero techo de cristal en cuanto a qué es y no es aceptable a nivel de una oficialidad poética no solo española, sino también mundial. (280)

No es el propósito de este texto hacer una defensa explícita de la obra verbal de Valcárcel Medina como una obra poética, aunque las múltiples concomitancias y similitudes que presenta con otras obras tratadas en esta tesis y el diálogo, que espero haber reconstruido con la claridad suficiente, que establece con algunas de ellas no hace sino posicionarse implícitamente en favor de la postura defendida tanto por Pujals Gesalí como por Salgado y Canteli.

Este diálogo se hace patente en el contraste de *La Chuleta* con los manifiestos concretos o a través de las diferencias entre un poema público como *A Madrid* y los *Hombres-anuncio*. La obra verbal de Valcárcel Medina preserva el impulso de integrar poesía en la vida sin esperar, sin embargo, que dicha integración suponga una transformación radical de la sociedad, sino únicamente una intensificación de la experiencia que queda iluminada a través de las intervenciones del artista. Y este impulso por hacer del arte y la poesía una experiencia vital, necesariamente arraigada en un contexto concreto y, en muchos casos, indisociable de la ocasión que la motiva —como es bien sabido, de muchas de las obras de Valcárcel Medina no queda registro más allá del recuerdo del autor— se torna doblemente valioso en el contexto de una España democrática donde el arte se convierte en un bien especulativo de primer orden. En ese sentido, Alberto López Cuenca destaca el importante papel que ha jugado una feria como ARCO:

Es crucial reparar en el ámbito de influencia de ARCO porque su importancia se halla en que, a pesar de que el modelo que ha promovido, aquel que presenta el arte como un bien de consumo, no acaba de arraigar en España (algo que reitera la propia directora de la feria, y que la lleva a “importar” coleccionistas extranjeros), sí lo ha hecho su visión mercantilista y espectacular del arte. La preeminencia que los medios de comunicación españoles han dado a ARCO (y la habilidad de la feria para lograr dicha preeminencia) es, en parte, responsable de que la actitud generalizada ante el arte sea la de tratarlo como un objeto de consumo, bien como un producto de coleccionismo, bien como parte de la industria del ocio. (López Cuenca 101)

La obra de Valcárcel Medina posterior a los Encuentros de Pamplona echa sus raíces en un contexto político radicalmente distinto al que vio nacer los proyectos de integración social de la poesía, pero también se inscribe en un contexto institucional y artístico que se ha transformado significativamente. Si en los capítulos previos, las instituciones protagonistas eran organismos internacionales —Instituto Alemán, Juventudes Musicales— que se acogían a su protección diplomática para organizar encuentros artísticos altamente cargados de una significación política, tras la muerte de Franco la imagen social del arte se irá asociando progresivamente al coleccionismo y a la industria del ocio. La clara significación política que los proyectos de integración social de la poesía tenían estaba, en ese sentido, motivada por un contexto político e institucional concreto. La desaparición de dicho contexto institucional reviste a la obra de Valcárcel Medina de un mayor valor ejemplar por cuanto siempre se mantuvo firme en la crítica y desactivación de aquella actitud que terminó por hacer del arte un producto de coleccionismo y ocio. La obra de Valcárcel Medina es un caso ejemplar de integración sin pretensiones, aunque dicha integración siempre estuvo firmemente anclada en la resistencia a hacer de sus obras bienes coleccionables.

# VI. CONCLUSIONES

## (ESP/ENG)

## VI. CONCLUSIONES

Si hubiera de mencionar una obra clave para la estructura teórica de esta tesis sería el texto de Jean-Marie Schaeffer *El arte de la edad moderna. La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Si bien es cierto que los proyectos de integración social de la poesía que analizo se definen conceptualmente a partir de la comprensión materialista de las vanguardias que ofrece Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*, la caracterización de la función sagrada de la poesía, que constituye la contracara de esta tesis, es deudora de la obra de Schaeffer; no solamente de la monumental *El arte de la edad moderna*, sino también de un conjunto de ensayos menores en los que Schaeffer trata de rearticular la concepción romántica de la relación estética para reinscribirla en la vida práctica, exenta ya de la significación extática o reveladora que tuvo durante el Romanticismo.

Podría parecer que la investigación de Schaeffer está desvinculada del campo poético español de mediados del siglo XX, tanto cronológicamente como geográficamente —pues buena parte del libro está dedicado al Romanticismo alemán y a su recepción en la obra de Nietzsche, Schopenhauer o Heidegger— aunque las ideas románticas, vestidas con otros ropajes, recorren la historia de la poesía española tardofranquista y articulan el marco oposicional a través del cual se ha relatado una fase de su evolución. El conflicto entre poesía como comunicación y poesía como conocimiento, que define buena parte de los relatos de la poesía española del siglo XX, no es sino una variación de la escisión que la concepción sagrada de la poesía establece entre la tradición popular y la tradición culta. Mientras que la poesía de la comunicación estaría destinada a la mimesis del habla popular y cotidiana, a la poesía como conocimiento le correspondería la indagación en las propiedades esenciales del lenguaje. Pese a su pretendido rupturismo vanguardista, la generación novísima sigue atrapada en este conflicto de estirpe romántica y la mayor parte de los poetas incluidos en la antología de Castellet se mantienen fieles a la tradición del lirismo y al principio de la autonomía de las artes.

En este sentido, sirviéndome del trabajo de Schaeffer, esta tesis pretende ofrecer una crítica de los presupuestos filosóficos que subyacen al marco oposicional que ha regido algunos de los estudios sobre poesía española de la segunda mitad del siglo XX. Al mismo tiempo, aspira a plantear una comprensión alternativa del lenguaje poético que restañe la escisión entre poesía popular y poesía culta, entre poesía de la comunicación y poesía del conocimiento, bajo la presuposición de que la poesía no es la esencia de la lengua sino, simplemente, uno más de los usos intencionales que podemos hacer de ella, plenamente inscrito en los intercambios sociales cotidianos pero capaz de intensificar nuestra experiencia del lenguaje y de la vida. La crítica de este marco oposicional se realiza a través del análisis de un conjunto de manifestaciones poéticas de finales del franquismo que han recibido múltiples y contradictorias etiquetas. Eludiendo conscientemente la discusión terminológica, analizo algunas de las manifestaciones referidas como experimentales junto con otras que, coetáneas, no han sido acogidas bajo esa denominación. Es el caso de los poemas publicitarios de Manuel Vázquez Montalbán, que son interpretadas en relación



con la obra de autores que sí han sido considerados como poetas experimentales: Justo Alejo y Alfonso López Gradolí.

El trabajo de archivo y recuperación de la tradición de la poesía experimental que se ha venido realizando desde el año 2000 a partir de exposiciones, reediciones de obras y estudios teóricos y críticos que culminan en la tesis de María Salgado defendida en 2014 sienta las bases para un estudio como el realizado en esta tesis, de cariz más filosófico. De hecho, este trabajo de recuperación historiográfica es la condición de posibilidad de esta tesis: un estudio teórico sobre la significación conceptual que la poesía experimental tuvo en el contexto de la historia de la poesía española. Una vez realizada la labor historiográfica de recuperación y archivo y completada la tarea de interpretación poética de los textos, se daban las condiciones para el estudio del cambio conceptual en la función de la poesía que supuso la poesía experimental española. Este cambio conceptual tenía en las querellas sobre la vanguardia que se dieron en la España de los años 60 uno de sus ejes de fuerza principales. Frente al vanguardismo formalista defendido por Castellet —en su célebre antología— y por Tàpies —en su conflicto con el Grup de Treball—, los proyectos de integración social de la poesía que analizo recuperaban el impulso utópico que tuvo la vanguardia de principios de siglo: trataron de devolver la experiencia estética a la vida práctica, trataron de hacer de la poesía una actividad inserta en los intercambios sociales cotidianos.

De tal forma, esta tesis espera haber contribuido a mejorar la comprensión de la poesía experimental española, ofreciendo una descripción conceptual de su impulso vanguardista y contextualizándola en la crisis del horizonte ideológico de la lírica. Sin embargo, también aspira a ofrecer un relato crítico de la historia de la poesía española del tardofranquismo, especialmente en lo que concierne a las implicaciones político-culturales del carácter hegemónico de la lírica, las defensas vehementes de una vanguardia formalista y la escisión entre tradición popular y tradición culta. Como ya señalaron muchos de los poetas críticos con la antología de Castellet, así como el Grup de Treball en su polémica con Antoni Tàpies, la defensa de una vanguardia formalista resultaba un oxímoron, por cuanto devolvía la experiencia estética a una esfera autónoma, desconectada de los conflictos sociales y políticos de la sociedad del momento, y presentaba como trasgresiones rupturistas piruetas formales o íconos de la cultura popular. Quizá esta sea una de las vías de exploración a las que merezca dedicarle una mayor atención: cómo, en un contexto políticamente convulso donde España empezaba a participar de ciertas características de una sociedad de mercado, se ofrecieron desde las distintas artes —poesía, pintura y música— defensas de una vanguardia formalista. Ha habido estudios que han ofrecido una descripción de esta tendencia en alguna de las artes, especialmente en la pintura, pero no hay una monografía que haya ofrecido una panorámica de esta constante en las diferentes artes.

Si hubiera de buscarse una razón para la entronización vanguardista de formas poéticas plenamente insertas en la tradición del lirismo, habría de buscarse en el estrecho alcance del concepto de poesía que se ha manejado desde las instituciones literarias. Ha sido este concepto, que hacía a la poesía

un equivalente de la lírica, el que ha propiciado la condena al ostracismo de unas obras que, por su carácter mestizo, ilegible o ajeno a la tradición literaria, han sido excluidas de los relatos de la poesía española del siglo XX. El movimiento de esta tesis es, por tanto, doble: por una parte, pretende poner de manifiesto las constantes estéticas que han definido el concepto de poesía, haciéndolo sinónimo de «expresión de subjetividad y humanidad» (Canteli 280) en un marco formal lírico, y que han establecido los límites de entrada en los relatos de historia literaria y, por otra, pretende poner en relación las obras de poesía experimental con los conflictos, discusiones y constantes estéticas de la poesía española tardofranquista para ampliar el alcance del concepto de poesía, no solo por el margen de su material —haciendo de la poesía un medio que trasciende la forma verbal—, no solo por el margen de su forma pragmática —haciendo de la poesía algo más que un soliloquio introspectivo que escuchamos a trasmano— sino especialmente por el margen de su función y legitimidad —haciendo de la poesía un discurso inserto en las relaciones sociales cotidianas que no extrae su legitimidad de la revelación de un saber discursivamente incognoscible—.

Si algo no se puede concluir de esta tesis es que los proyectos de integración social de la poesía constituyen un nuevo canon poético o un tesoro de los principios estéticos que habrían de definir a la poesía tras el ocaso de la lírica. Como espero haber mostrado a través del último capítulo, dedicado a la obra de Isidoro Valcárcel Medina, el carácter utópico de los proyectos de integración social de la poesía es necesariamente circunstancial y, de tal forma, solo adquiere sentido en su relación con la particular situación política vivida en la España de los últimos años del franquismo. Las altas esperanzas depositadas en la poesía como un medio de transformación social únicamente son inteligibles en su relación con la sociedad tardofranquista. Se hacía depositaria a la poesía de tal potencial de transformación utópica por cuanto en ella se compensaban los sinsabores y los desencantos de la vida real. En los Encuentros de Pamplona dichos ideales se materializaron en el lapso de cortos días, aunque dicha consumación también supuso la constatación de su inviabilidad, lo que marcó el final de su impulso utópico y de los ideales colectivos que la animaban. Los proyectos de integración social de la poesía son, por tanto, necesariamente dependientes de unas condiciones políticas concretas y el final de esas condiciones no puede sino llevarnos a una constatación alegre y resignada del final de esa utopía. La Transición nunca llegó a materializarla, aunque alguna de las anticipaciones democráticas que se ensayaron en los años utópicos sí llegaron a realizarse.

La progresiva asimilación de la sociedad española a una sociedad global capitalista tras la muerte de Franco supuso la definitiva conversión del arte en un bien de mercado que orbita en torno a la esfera del entretenimiento y el coleccionismo. Ese parece seguir siendo, a día de hoy, el determinante distintivo de la situación de las artes en nuestra sociedad, desaparecidas ya las condiciones que podían hacer de ellas un arsenal para transformación global de la sociedad. La obra de Isidoro Valcárcel Medina es la que menos nostálgicamente heredó la experiencia de los Encuentros de Pamplona y la que, a partir de entonces, ha sabido perpetuar, de la forma más oportuna y pertinente, la integración del arte en la vida cotidiana renunciando a su capacidad de

transformación utópica de la sociedad, pero conservando su potencial para hacer de nuestras vidas unas vidas examinadas, conscientes.

En definitiva, esta tesis pretende haber ofrecido un marco conceptual a través del cual analizar con más finura unas manifestaciones poéticas abigarradas y heterogéneas que ponen en duda la identificación de la poesía con la lírica y, al mismo tiempo, mediante este análisis, pretende cuestionar un cierto relato de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX, constreñido por la escisión entre tradición popular y tradición culta y limitado por la entronización de una vanguardia formalista. El éxito de sus empeños y la fortuna de sus propósitos habrán de ser enjuiciados por sus hipotéticos lectores.

## CONCLUSIONS

If I had to mention a keyword behind the structure of my dissertation it would be Jean Marie-Schaeffer's *El arte de la edad moderna. La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Even though «the projects towards the social integration of poetry» examined here are defined upon Bürger's *Theory of the Avant-Garde*, the reverse of this dissertation, i.e.: the characterization of the sacred function of poetry, is deeply indebted to Schaeffer's work; not only to the monumental *El arte de la edad moderna*, but also to a group of short essays in which the French philosopher reconsiders the romantic conception of the aesthetic relation to reinsert it in practical life, free of the ecstatic signification that Romanticism assigned to it.

It might be argued that Schaeffer's studies are too detached from the Spanish poetical field of the second half of the 20<sup>th</sup> century, both chronologically and geographically —as far as the main part of his book is devoted to German Romanticism and its reception by Nietzsche, Schopenhauer or Heidegger—. However, Romantic ideas, in disguise, play a fundamental role in the oppositional frame through which late Francoist Spanish poetry has been conceptualized. The conflict between poetry as communication and poetry as knowledge, which defines many of the histories of late Francoist Spanish poetry, is but a variation on the split between popular tradition and high culture tradition established by the sacred conception of poetry. While poetry as communication is destined to mimic popular speech, poetry as knowledge is devoted to exploring the essential properties of language. Despite its pretended radicalism, the *novísimos* are still trapped in this romantic conflict and most of the poets included in Castellet's anthology remain attached to the lyrical tradition and the principle of the autonomy of the arts.

In this light, drawing on Schaeffer's work, this dissertation aims to offer a critique of the philosophical presuppositions that underlie the oppositional framework which have determined some of the studies on late Francoist Spanish poetry. Likewise, it proposes an alternative conception of poetical language which overcomes the gap between popular poetry and high culture poetry, between poetry as communication and poetry as knowledge, under the assumption that poetry is not the essence of language but, simply, one of the intentional uses we assign to common language. The critique of the oppositional frame is done through the study of a set of poetical works which have received multiple and contradictory labels. Skipping the terminological debate, I examine some of the works labeled as experimental next to some coetaneous poems which have not been included under the same definition. It's the case of the advertising poems by Manuel Vázquez Montalbán, which I examined in relation to the work of some authors which have been considered experimental: Justo Alejo y Alfonso López Gradolí.

The endeavors to archive and restore the tradition of experimental poetry that has been done since 2000, from exhibitions, reprints to critical and theoretical studies— the most relevante of these being María Salgado's dissertation— sets the ground for the philosophical study I carry out in this text. In fact, the restoration work done in the last years is the condition of possibility of my dissertation: a

theoretical study on the conceptual significance of experimental poetry for the history of late Francoist poetry. Once the historiographical necessities were covered and given the thorough poetical interpretation done by María Salgado, it was the time to study the conceptual changes on the function of poetry intended by Spanish experimental poets. This conceptual change on the function of poetry was connected with the quarrels over the concept of the avant-garde in the Spain in the 60's. Against formalist avant-gardism defended by Castellet—in his famous anthology—and by Tàpies—in his polemic with the Grup de Treball—, the projects towards the social integration of poetry I examine tried to reestablish the utopian impulse that define the early avant-garde: they aspired to give aesthetic experience back to practical life, they tried to make of poetry an activity integrated in the social intercourses.

The objective of this dissertation is to improve the comprehension of Spanish experimental poetry, offering a conceptual description of its avant-garde impulse and contextualizing it within the crisis of the ideological horizon of lyrical poetry. Nevertheless, it also aims to offer a critique of the history of late Francoist Spanish poetry, especially that which concerns the cultural politics of the hegemonical character of the lyrical poetry, the fiery defense of a formalist avant-garde and the split between popular and high culture poetry. As the critics of Castellet's anthology pointed out, the defense of a formal avant-garde was an oxymoron, as far it confines the aesthetic experience to an autonomous sphere, disconnected from the social and political conflicts of the moment. Perhaps this is one of the threads that deserves more attention in the future: how defenses of a formalist avant-garde art were made from the different arts—poetry, painting and music—, in a politically convulse moment, where Spain started to participate in some of the features of capitalist societies, defenses of a formalist avant-garde art were made from the different arts—poetry, painting and music—. There have been studies that examined this tendency but, to the best of my knowledge, none of them have given an overview of the tendency in the different arts.

To this point, one of the most fundamental conclusions that can be drawn from this dissertation is the short scope of the concept of poetry that literary institutions had been using, which has promoted both the exaltation of poetical forms clearly ascribed to the tradition of lyrical poetry as avant-garde and the condemnation to ostracism to some poetical works that, because of their hybridity or illegibility, have been excluded from the histories of Spanish poetry of the second half of the 20th century. The goal of this dissertation is double: on the one hand, it exposes the aesthetic principles which have defined the concept of poetry, making it synonymous with «expresión de subjetividad y humanidad» (Canteli 280) in a lyrical framework and that have established the criteria for the recognition of poetry. On the other hand, it connects experimental poetry with the aesthetic discussions of late Francoist poetry with the aim of expanding the scope of the concept of poetry, not only by the margin of its material—making poetry a medium that transcends the verbal form—, not only by the margin of its pragmatism—making poetry something more than a soliloquy overheard—but mainly by the margin of its function and legitimacy—making poetry a discourse integrated in everyday life's exchanges that does not obtain its legitimacy from the revelation of a spiritual truth—.

If a conclusion should not be deduced from this dissertation is that the projects towards the social integration of poetry constitute a new poetry canon or a treasure of the aesthetical principles that should define poetry after the dawn of the lyric. I hope I have shown in the last chapter, devoted to Valcárcel Medina's verbal work, that the utopian character of the projects towards the social integration of poetry is necessarily circumstantial, hence, it is only meaningful in its relation to the political situation of late Francoist Spain. The great expectations placed in the political potential of poetry are only meaningful if related to late Francoist society. Such a utopian mission was conferred to poetry only if the disenchantments and the disappointments of real life were compensated. In the Encuentros de Pamplona these ideals were realized in the lapse of a few days, even though that consummation implied the certainty of their actual impossibility, which mark the end of its utopian impulse and the collective ideals that encourage it. The projects towards the social integration of poetry are, therefore, dependent on a specific political situation and changes in the historical situation can only lead us to acknowledge with happiness and resignation the end of the utopia. The Transition never realized the utopian anticipations of a democratic society imagined in late Francoist Spain, even though some of the less radical ideas conceived in the utopian years got incorporated into Spanish democracy.

Spain's progressive assimilation into the capitalist global order after Franco's death meant art's definitive commodification. This seems to be, nowadays, the main determinant of art's situation in our societies. Valcárcel Medina's work is the one that less nostalgically inherited the experience of the Encuentros de Pamplona and the one that, since then, has conserved, in the most appropriate and convenient way, the project of integrating art in everyday life. However, there's no trace of any utopian impulse for the transformation of society in Medina's work but there's still a brilliant vindication of its potential to examine our lives.

In short, this dissertation offers a conceptual framework through which analyze more precisely some poems that put into questions the identification of poetry and lyric and, at the same time, through this analysis, it aspires to question certain history of Spanish poetry in the second half of the 20<sup>th</sup> century, constrained by the split between a popular tradition and a high culture tradition and limited by the exaltation of a formalist avant-garde. The success of its endeavors and the fortune of its purposes must be judged by its hypothetical readers.

## VII. BIBLIOGRAFÍA

## VII. BIBLIOGRAFÍA

### 1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA. CORPUS DE TEXTOS

LA INTEGRACIÓN TECNOFETICHISTA.

- Arias-Misson. *A Madrid*. 1967, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Asins, Elena. *Cantos de Orfeo*. Ediciones La Bahía, 2013.
- . «El canto de los pájaros.» *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)*. Ediciones La Bahía, 2009, p.
- Bense, Max. «Concrete poetry (I).» *Concrete Poetry: A World View*, Indiana University Press, 1968, pp. 3.
- . «Concrete Poetry (II).» *Concrete Poetry: A World View*, Indiana University Press, 1968, pp. 4.
- Boso, Felipe. *Poemas Concretos*. La Fábrica, 1994.
- Castillejo, José Luis. *Actualidad y Participación. Una Filosofía Contemporánea*. Tecnos, 1968.
- . «La Escritura no Escrita.» *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)*. Ediciones La Bahía, 2009, pp. 92-101.
- . «La escritura que yo busco es la que se libera de la marca, la que no siempre está escrita.» *Sin título*, nº2, 1995, pp. 107-128.
- . «La nueva escritura.» *Tropos*, nº 5, 1972.
- . «Cartones, libros y poética ZAJ.» *Concreta*, vol. 7, 2016, pp. 110-121
- . *The Book of i's*. Konstanz, 1969.
- Crespo, Ángel, y Pilar Gómez Bedate. *Situación de la Poesía Concreta y Otros Ensayos de Poesía Brasileña*. Libros de la Resistencia, 2013.
- De Campos, Haroldo. *Novas. Selected Writings*, editado por Antonio Sergio Bessa y Odile Cisneros, Northwestern University Press, 2007.
- Ellen Solt, Mary. *Concrete Poetry: A World View*. Indiana University Press, 1968.
- Equipo Noigandres. «Plan piloto para la poesía concreta.» *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)*. Ediciones La Bahía, 2009, pp. 54-56.
- Gómez de Liaño, Ignacio. *En la Red del Tiempo 1972-1977. Diario Personal*. Siruela, 2013.
- . *Jardín gramatical*. 1972, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Gomringer, Eugen. «Concrete Poetry.» *Concrete Poetry: A World View*, Indiana University Press, 1968, pp. 2.
- . «From line to constellation.» *Concrete Poetry: A World View*, Indiana University Press, 1968, pp. 1.
- Grupo N.O.. *Carta mayo 1968. Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)*. Ediciones La Bahía, 2009, pp. 77-78.



- Inhatowicz, Edward. *Portrait of the Artist as an Engineer*. No publicado. Se puede consultar en: [https://monoskop.org/images/f/f5/Inhatowicz\\_Edward\\_1980s\\_-\\_Portrait\\_of\\_the\\_Artist\\_as\\_an\\_Engineer.pdf](https://monoskop.org/images/f/f5/Inhatowicz_Edward_1980s_-_Portrait_of_the_Artist_as_an_Engineer.pdf)
- Millán, Fernando. *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)*. Ediciones La Bahía, 2009.
- . *La Depresión en España*. Ediciones la Bahía, 2012.
- . «La poesía experimental y su método.» *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)*. Ediciones La Bahía, 2009, pp. 87-89.
- . «La poesía y la comunicación de masas.» *La poesía experimental en España. Datos teóricos, críticos e históricos*.
- . *Poemas N.O.* Universidad de León, 2016.
- . «Tachar o tener.» Epílogo a *La depresión en España*. Ediciones la Bahía, 2012, pp. 127-130.
- . *Textos y Antitextos*. Parnaso, 1970.
- . «Una progresión negativa: nueve razones entre otras.» *Textos y Antitextos*. Parnaso, 1970
- . *Vanguardias y Vanguardismos ante el Siglo XX*. Ardora Ediciones, 1998.
- Millán, Fernando y Jesús García Sánchez, editores. *La Escritura en Libertad. Antología de la Poesía Experimental*. Visor, 2005.
- Molero, Herminio. *Pájaro*. 1967, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Plaza, Julio. *Manifiesto Pro-integración*. En línea: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110751#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-3413%2C-246%2C10124%2C5666>. Último acceso el 17-mayo-2021.
- Quejido, Manolo. *Manuel Quejido, 1964 1975*. Centro de Arte M-11, 1975.
- Ramón Millán, Amado. *NNNNO*. Madrid, Grupo N.O., 1970.
- Sempere, Eusebio. *Eusebio Sempere: Una Antología 1953-1981*. Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González, 1998.
- . «Notas de Eusebio Sempere.» *Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*, nº 16, 1971, pp.58-59.
- Sempere, Pedro. *Los Muros del Posfranquismo*. Castellote, 1977.
- Uribe Valdivielso, Enrique. *Concretos Uno*. Grupo N.O., 1969.
- . «Notas de Enrique Uribe Valdivielso.» *Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*, nº 16, 1971, pp. 59-62.

#### LA INTEGRACIÓN COTIDIANA

- ALEA. *Encuentros de Pamplona 1972*. Madrid, Alea, 1972, catálogo original de los encuentros.
- Alejo, Justo. *Poesía. Vol. I*. Fundación Jorge Guillén, 1997.
- Amestoy, Ignacio. «Notas a ZAJ.» *Periódico Navarro de Información*, 30 de junio de 1972.

- Bonet, Juan Manuel. «Equipo Crónica: poema público y provocación.» *Diario de Navarra*, 29 de junio de 1972, p. 23.
- Brossa, Joan. *Pluja*. Carles Ameller Ferretjans, Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart,
- Castillejo, José Luis. *La Política*. Madrid, ZAJ, 1968.
- Camps i Mundó, Carles. *Trilogia del Tret*. Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí, 1972.
- . *Sis Trets*. Carles Ameller Ferretjans, Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Martí, Francesc Torres Iturrioz, 1973.
- De Treball, Grup. «Documento respuesta a Tapiès.» *Nueva Lente*, vol. 21, noviembre de 1973, pp. 22-23.
- . *Anunciamos*. 1973, Barcelona, MACBA, Barcelona.
- Filare. «Concierto Zaj.» *Pensamiento navarro*, 29 de junio de 1972, p. 14.
- Gimferrer, Pere. «Implicacions d'un Debat». *Serra d'Or*, vol. 165, n.º XV, 1973, p. 41.
- Hidalgo, Juan. *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo (1961-1991)*. Pre-textos, 1990.
- J. M. E. Crónica del 1 de julio de 1972. *Diario de Navarra*, 1 de julio de 1972, p. 28.
- Jerez, Concha. *Fusilados esta Mañana (Recuperación de una Noticia)*. 1975, Archivo Lafuente, Santander.
- . *Seguimiento de una Noticia*. 1977, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- López Gradolí, Alfonso. *Quizá Brigitte Venga a Tomar una Copa esta Noche*. Libros del Aire, 2013.
- Núñez, Aníbal. «Aníbal Núñez o la fértil ambigüedad.» *Triunfo*, vol. 507, 1972, pp. 45-46.
- . *Poesía Reunida (1967-1987)*. Calambur Editorial, 2015.
- Pablo Grau, Jordi. *Apunts per a l'estudi de les Deformacions*. Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Mart, 1972.
- Pau, Santi. *Els Jardins de Kronenburg*. Llibres del Mal, 1975.
- Pino, Francisco. *Distinto y Junto. Poesía Completa. Vol. VI*. Junta de Castilla y León, 1990.
- Portabella, Pere. Carta al director. «Arte conceptual y Antoni Tàpies.» *La Vanguardia Española*, 19 de mayo de 1973, pp.13.
- Puig, Toni. «Nos encantan las paredes pintarrajeadas.» *Ajoblanco*, nº 18, enero 1977, p. 12.
- Quiñonero, J. P. «ZAJ: Una ruina.» *Informaciones*, 6 de junio de 1972.
- Ruíz, Javier y Fernando Huici. *La Comedia del Arte. En torno a los Encuentros de Pamplona de 1972*. Editora Nacional, 1974.

- Torres, Francesc. *Ombra, Oscuritat Relativa*. Carles Camps i Mundó, Xavier Franquesa Llopart, Jordi Pablo Grau, Santi Pau Bertrán, Salvador Saura Mart, 1972.
- Ullán, José Miguel. *Ardicia (Antología Poética 1964-1994)*, editado por Miguel Casado. Cátedra, 1995.
- Valcárcel Medina, Isidoro. *3 ó 4 conferencias*. Universidad de León. 2002.
- . Entrevista «La memoria propia, es la mejor fuente de documentación.» *Sin Título*, nº1, 1994, pp. 31-42.
- . *La Chuleta*. 1991, MACBA, Barcelona.
- . *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Fundació Antoni Tàpies, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales Diputación de Granada, 2002.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Una educación Sentimental. Praga*, editado por Manuel Rico, Cátedra, 2001.
- . *Memoria y Deseo. Obra poética 1963-1990*. Random House Mondadori, 2000.

## 2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

### CONTEXTO HISTÓRICO, CRÍTICO Y LITERARIO DE LA ESPAÑA TARDOFRANQUISTA

- Ardanáz Yunta, Natalia. *El Cine del Destape: un Análisis desde la Perspectiva de Género*. 2018, Universitat de Barcelona, tesis doctoral.
- Asins, Elena. «Pasado / Futuro / Algunos comentarios / Estructuras.» *Elena Asins. Fragmentos de la Memoria*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, pp. 209-214.
- Bagué Quílez, Luis y José Ángel Baños Saldaña. «¿Cargada del futuro? Del manifiesto al eslogan.» *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 5, nº 2, verano 2017, pp. 317-335.
- Barber, Llorenç. *ZAJ. Historia y Valoración Crítica*. CENDEAC, 2019
- Barragán, José Pablo. «"Isla Tortuga en venta": el desenmascaramiento de la publicidad en la generación de 1968.» *Cosas que el dinero puede comprar: del eslogan al poema*, editado por Luis Bagué Quílez, Iberoamericana Vervuert, 2018, pp. 151-173.
- Barreiro López, Paula. «Tránsitos concretos: de la pintura a la poesía en la España franquista.» *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 95, n.º 9, 2018, pp. 977-98.
- Benítez, Rosa María. «¿Algo nuevo con los novísimos?» *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 92, n.º 15, 2015, pp. 551-66.
- . «La experiencia estética de Isidoro Valcárcel Medina: discurso vital y producción artística en el último cuarto del siglo XX.» *Artigrama*, nº 26, 2011, pp. 769-779.

- . «Poesía como conocimiento frente a poesía como comunicación: una querrela de largo recorrido.» *RILCE Revista de Filología Hispánica*, Vol. 35, 2019, pp. 347-370.
- . *Por una Estética de lo Inestable*. Iberoamericana Vervuert, 2019
- Bergamín, José. «La decadencia del analfabetismo.» *La importancia del demonio. La decadencia del analfabetismo*. Siruela, 2006, pp. 59-94.
- Blesa, Túa. *Logofagias. Los Trazos del Silencio*. Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 1998.
- Bousoño, Carlos. Estudio introductorio. «La poesía de Guillermo Carnero.» *Ensayo de una Teoría de la Visión (Poesía 1966-1977)* de Guillermo Carnero. Hiperión, 1979.
- . *Teoría de la expresión poética*. Gredos, 1963.
- Cáceres Cantero, Luis. «Desplazamientos del modernismo: Greenberg en el pensamiento artístico de José Luis Castillejo.» *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del arte*, vol. 31, 2019, pp. 57-74.
- Campal, José Luis. «Noticia de Julio Campal en el XXX aniversario de su muerte.»
- Comunicación de José Luis Campal, presentada en el V Encuentro Internacional de Editores Independientes (Punta Umbría, 7-9 de mayo de 1998). En merzmail. URL: <http://www.merzmail.net/jucampal.html>
- Canteli Vigón, Marcos. «La forma de no estar: resistencias de Isidoro Valcárcel Medina.» *Poesía Española en el Mundo: Procesos de Filtrado, Selección y Canonización*, editado por Jorge J. Locane y Gesine Müller, Iberoamericana Vervuert, 2017, pp. 273-287.
- Carrillo, Jesús, Ignacio Estella Noriega y Lidia García-Merás, editores. *Desacuerdos 3. Sobre Arte, Políticas y Espacio Público en el Estado Español*. Barcelona: Arteleku, Diputación de Granada, MACBA, UNIA, 2005.
- Casado, Miguel. Introducción a *Ardicia (Antología poética 1964-1994)* de José Miguel Ullán. *Ardicia*. Cátedra, 1995.
- Castaños Alés, Enrique. *Los Orígenes del Arte Cibernético en España. El Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)*. 2000, Universidad de Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, tesis doctoral.
- Castellet, Josep Maria. *Nueve Novísimos Poetas Españoles*. Península, 2018.
- Carnero, Guillermo. «Cuatro formas de culturalismo.» *Laurel*, 1, 2000. También en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuatro-formas-de-culturalismo-0/html/0029352c-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#l\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuatro-formas-de-culturalismo-0/html/0029352c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_0)
- Celaya, Gabriel. *Cantos Íberos*. Aguilar, 1969.
- Chirbes, Rafael. *La Larga Marcha*. Anagrama, 2019.
- Cuyás, José Díaz. «El arte de figurar el tiempo.» *Ir y Venir de Valcárcel Medina*. Fundació Antoni Tàpies, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia,

- Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales Diputación de Granada, 2002, pp. 14-33.
- . «Literalismo y carnavalización en la última vanguardia.» *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, editado por José Díaz Cuyás, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, pp. 16-37.
- . Editor, *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, editado por José Díaz Cuyás, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.
- Dal Pozzo, Nataly. *La polémica Tàpies y el conceptualismo catalán. 1975-1983*. 2017. Universidad de Vic, tesis doctoral.
- E. Miranda, Julio. «Poesía concreta española: jalones de una aventura.» *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 273, marzo 1973, pp. 512-533.
- Estella, Iñaki. «Problemática 63 y la revista *Aulas: educación y cultura*. Estrategias del experimentalismo tras el silencio», en Albarrán, Juan y Benítez, Rosa. *Ensayo/error. Arte y escrituras Experimentales en España 1960-1980. Hispanic Issues Online*. 12, 2018, pp. 74-97.
- F. Jensen, Max. «‘nunca esfacil’: Heterographic Experimental Poetry in Late Franco Era Spain.» *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 96, n.º 3, 2019, pp. 289-308.
- Fernández Buey, Francisco y Jordi Mir García. «Apropiación del futuro: revuelta estudiantil y autogestión durante el tardo-franquismo y la transición». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 6, p. 161.
- Fernández López, Jorge y Ricardo Mora Frutos. «Las dos caras de Orfeo en la poesía española reciente: Antonio Colinas y Guillermo Carnero». *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVII, pp. 101-109.
- Fernández Serrato, Juan Carlos. *¿Cómo Se Lee un Poema Visual? Retórica y Poética del Experimentalismo Español (1975-1980)*. Ediciones Alfar, 2003.
- Fontalva Platero, Francisco Javier. «Breves notas sobre el erotismo en la publicidad de TV.» *Baética: Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, nº 6, 1983, pp. 83-94.
- González, Ángel. *Muestra, Corregida y Aumentada de algunos Procedimientos Narrativos y de las Actitudes Sentimentales que Habitualmente Comportan*. Ediciones Turner, 1977.
- Hinojosa, Lola, editora. *Ignacio Gómez de Liaño. Abandonar la escritura*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020.
- . «Ignacio Gómez de Liaño. La vida como texto poético.» *Ignacio Gómez de Liaño. Abandonar la escritura*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020, pp. 9-40.
- Jerez, Concha. Entrevista con Javier Díaz Guardiola. ABC, 21 de Julio de 2014, <https://www.abc.es/cultura/cultural/20140721/abci-entrevista-concha-jerez-musac->

[201407211407.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com](https://www.google.com). Último acceso el 17-mayo-2021.

- Jordà, Joaquim. *Numax presenta*. Asamblea de Trabajadores de Numax, 1980.
- . *Joaquim Jordà entrevistado por Carles Guerra*. septiembre de 2004, <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/jorda-joaquim/numax-presenta>. Último acceso el 17-mayo-2021.
- Labrador, Germán. *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Akal, 2017.
- . «El franquismo contra la pared. Poética y ciudadanía en las pintadas de la transición española.» *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 7, 2020, pp. 437-463.
- Lanz Rivera, Juan José. «El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX.» *Revista Izquierdas*, nº 9, abril 2011, pp. 47-66.
- . *Introducción al estudio de la generación poética de 1968*. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.
- . «La poesía experimental en España: historia y reflexión teórica». *Iberoamericana (1977-2000)*, vol. 16, n.º 1 (45), 1992, pp. 52-70.
- López Cuenca, Alberto. «Arco y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta». *Desacuerdos. Sobre Arte, Políticas y Esfera Pública en el Estado Español*, vol. 1, 2004, pp. 83-111.
- López Gradolí, Alfonso. *La Escritura Mirada. Una Aproximación a la Poesía Experimental Española*. Calambur, 2008.
- Luis Mora, Vicente. *El lectoespectador*. Seix Barral, 2011.
- . «Retórica textovisual y persuasión publicitaria en la poesía española actual.» *Cosas que el Dinero Puede comprar: del Eslogan al Poema*, editado por Luis Bagué Quílez, Iberoamericana Vervuert, 2018, pp. 301-324.
- Luján Atienza, Ángel Luis. «Eslogan, estribillo y epifonema. Qué poesía vendemos». *Cosas que el Dinero Puede comprar: del Eslogan al Poema*, editado por Luis Bagué Quílez, Iberoamericana Vervuert, 2018, pp. 325-350.
- Luna, Diego. *ZAJ. Arte y Política en la Estética de lo Cotidiano*. Athenaica, 2015.
- Maderuelo, Javier. *Escritura Experimental en España 1963-1983*. Ediciones La Bahía, 2014.
- . «The book of l's: una interpretación.» *José Luis Castillejo y la Escritura Moderna*, La Bahía, 2018, pp. 97-114.
- Marchán Fiz, Simón. «Arte conceptual en España, 1969-1975.» *Marchán/Quevedo*. Centro de Documentación del MNCARS, Caja 7, carpeta 9, 1976.
- . *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Akal, 2012.
- . «La "estética científica" de Bense.» *Introducción a la Estética Teórico-Informacional. Fundamentación y Aplicación a la Teoría del Texto*, Alberto Corazón, 1972.
- . «Las dos caras de Jano: entre la estética del caos y la sublimación del orden.» *Dada y Constructivismo*, 1989, pp. 25-39.

- Méndez Rubio, Antonio. *Poesía 68. Para una Historia Imposible.: Escritura y Sociedad (1968-1978)*. Biblioteca Nueva, 2004.
- Muriel, Felipe, editor. *La Poesía Visual en España. Siglos X-XX (Antología)*. Ediciones Almar, 2000.
- Núñez, Aníbal y Julián Chamorro Gay. «Cultura e industria.» *Nueve Novísimos Poetas Españoles*, editado por Josep María Castellet, Península, 2018, pp. 257.
- Orihuela, Antonio. «Ciclo cerrado: la poesía experimental en España (1964-2004).» *Experimental. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, editado por Maria Rosa Scaramuzza Vidoni y Raúl Díaz Rosales, vol. 3, 2013, pp. 57-111.
- Ohlenschläger, Karin. «Media\_mutaciones.» *Concha Jerez, José Iges. Media\_mutaciones*. Tabacalera Promoción del Arte, 2015, pp. 15-67.
- Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s) Poéticos, Políticos y Periféricos. En torno al Arte Conceptual en España 1964-1980*. Akal, 2007.
- Pardellas Velay, Rosamna. *El Arte como Obsesión. La Obra Poética de Aníbal Núñez en el Contexto de la Poesía Española de los Años 70 y 80*. Verbum, 2009.
- Pardo Salgado, Carmen. «La aventura del arte: en torno a la música.» *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, editado por José Díaz Cuyás, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, pp. 86-107.
- Parra Pérez, Carolina. «Arte contra el sistema.» *Imafronte*, nº15, 2000, pp. 225-236.
- Pérez, Julio. *Juan Hidalgo: Poética/Política de la Indeterminación*. 2016, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.
- Ponce Cárdenas, Jesús. «Poesía y publicidad en España: notas de asedio.» *Ticonre. Teoría, Testo, Traduzione*, vol. 5, pp. 227-84.
- Prat, Ignacio. «La página negra (Notas para el final de una década).» *Poesía*, vol. 15, 1982, pp. 115-22.
- Pujals Gesalí, Estebán. «Lo suizo y lo sucio: la poesía concreta en perspectiva». *Concreta*, vol. 1, 2013, pp. 38-49.
- . «Huésped y anfitrión: la poesía y el arte moderno.» *Ensayo/error. Arte y escrituras Experimentales en España 1960-1980. Hispanic Issues Online*, vol. 21, 2018, pp. 30-44.
- . «Isidoro Valcárcel Medina's Constellations». *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, vol. 26, Spring de 2011, pp. 61-67.
- . «La medida de lo posible: arte y vida de Valcárcel Medina.» *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Fundació Antoni Tàpies, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales Diputación de Granada, 2002, pp. 34-51.
- . «Poesía visual y fonética en la cúpula desaparecida». *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, editado por José Díaz Cuyás, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, pp. 306-323.

- Ribes, Francisco, editor. *Antología Consultada de la Joven Poesía Española*. Valencia, Prometeo, 1982.
- Rivière, Henar. «José Luis Castillejo y la escritura moderna.» *José Luis Castillejo y la Escritura Moderna*, La Bahía, 2018, pp. 43-96.
- . «Papeles para la historia de Fluxus y ZAJ: entre el documento y la práctica artística.» *Anales de Historia del arte*, Volumen extraordinario, 2011, pp. 421-436.
- Robles, Rocío. «El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo.» *Desacuerdos. Sobre Arte, Políticas y Esfera Pública en el Estado Español*, Vol. 8., editado por Jesús Carrilo y Jaime Vindel, 2014, pp. 46-81.
- Rodríguez Mateos, Araceli. «La función de la publicidad televisiva en la consolidación de la sociedad de consumo en España durante el régimen de Franco (1956–1975).» *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 16, n.º 3, 2015, pp. 155-273.
- Salgado, María. *El Momento Analítico. Poéticas Constructivistas en España desde 1964*. 2014. Universidad Autónoma de Madrid, tesis doctoral.
- . «La poesía visual no es visual. El artificio poético del siglo XX a partir del problema de poesía visual.» *Ensayo/error. Arte y escrituras Experimentales en España 1960-1980. Hispanic Issues Online*, vol. 21, 2018, pp. 45-73.
- Santana, Sandra. «¿Cómo se lee una “i”? Las imágenes de la escritura en la obra de José Luis Castillejo,» *Ensayo/error. Arte y escrituras Experimentales en España 1960-1980. Hispanic Issues Online*, vol. 21, 2018, pp. 169-82.
- . «La enunciación inexacta. Filmaciones, transparencias y ondulaciones de la escritura en España.» *Cinco itinerarios con un punto de vista*. MUSAC, 2020, pp. 139-145.
- . «José Luis Castillejo: la escritura que se dibuja a sí misma.» *Concreta*, vol. 7, 2016, pp. 105-109.
- Sarmiento, José Antonio. *La Otra Escritura. La Poesía Experimental Española, 1960-1973*. Universidad de Castilla La Mancha, 1990.
- Siles, Jaime. «De estética novísima y novísimos, I: la tradición como ruptura. La ruptura como tradición.» *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº505, 1989, pp. 9-11.
- Talens, Jenaro. «De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970.» *Del Franquismo a la Posmodernidad. Cultura Española 1975-1990*, coordinado por José B. Monleón, Akal, 1995, pp. 57-84
- VV.AA. *Del Cálculo Numérico a la Creatividad Abierta*, editado por Aramis López Juan, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- VV.AA. *ZAJ. Colección Archivo Conz*. Círculo de Bellas Artes, 2009.
- Villar, Arturo. «La poesía experimental española.» *Arbor*, nº. 330, 1973, pp. 43-64.



Vilarós, Teresa. *El Mono del Desencanto. Una Crítica Cultural de la Transición Española (1973-1993)*. Siglo XXI, 1998.

#### CONTEXTO TEÓRICO, CRÍTICO Y LITERARIO INTERNACIONAL

Adorno, Theodor W. *Notas sobre Literatura*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz, Akal, 2003.

Agamben, Giorgio. *El Lenguaje y la Muerte. Un Seminario sobre el Lugar de la Negatividad*. Traducido por Tomás Segovia, Pre-Textos, 2008.

---. «Las lenguas y los pueblos». *Medios sin fin. Notas sobre la Política*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspinera, Pre-Textos, 2010.

---. *Profanaciones*. Traducido por Edgardo Dobry, Anagrama, 2005.

Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista*. Beatriz Viterbo, 2003.

Alegre Zahonero, Luis. *El lugar de los Poetas*. Akal, 2017.

Aarseth, Espen J.. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. John Hopkins university Press, 1997.

Barthes, Roland. «El mensaje publicitario.» *La Aventura Semiológica*. Traducido por Ramón Alcalde, Paidós, 1990, pp. 239-243.

---. *Mitologías*. Traducido por Héctor Schmucler, Siglo XXI Editores, 2012.

Baudelaire, Charles. *Las Flores del Mal*. Traducido por Luis Martínez de Merlo. Madrid, Cátedra, 2006.

---. «Puisque réalisme il y a.» *Oeuvres Complètes. II*. Éditions Conard, 1939, pp. 299.

Beauvoir, Simone. *Brigitte Bardot and the Lolyta Syndrome*. Traducido por Bernard Fretchman, Four Square Editions, 1962.

Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.» *Obras Completas. Vol. 2*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz, Abada, 2012.

---. «Sobre algunos motivos en Baudelaire.» *Obras completas. Vol. 2*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz Abada, 2012.

---. *Calle de Dirección Única*. Traducido por Jorge Navarro Pérez, Abada, 2011.

Bernabé, Alberto. «Orfeo, una «biografía» compleja.» *Orfeo y la Tradición Órfica. Un Reencuentro*, coordinado por Alberto Bernabé y Francesc Casadesús. Akal, 2008, pp. 15-32.

Bernstein, Charles. *Attack of the Difficult Poems: Essays and Inventions*. University of Chicago Press, 2011.

Betts, Pauls. *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industry Design*. University of California Press, 2004.

Bishop, Claire. *Infiernos Artificiales. Arte Participativo y Políticas de la Espectaduría*. Traducido por Israel García Vaca, Taller de Ediciones Económicas, 2016.

Blumenberg, Hans. *La Legibilidad del Mundo*. Traducido por Pedro Madrigal Devesa, Paidós, 2000.

- Bolter, Jay David, y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press, 2000.
- Brito, Ronaldo. «Neo-concretism, apex and rupture of the constructive project.» *October*, vol. 161, Summer 2017, pp. 89-142.
- Buchloch, Benjamin. «Theorizing the Avant-Garde.» *Art in America*, vol. 72, nº 10, noviembre de 1984, pp. 19-21.
- Büch-Morss, Susan. «Aesthetics and anaesthetics. Walter Benjamin's Artwork Essay reconsidered.» *October*, vol. 62, autumn de 1992, pp. 3-41.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-garde*. Minnesota University Press, 1987.
- Burroughs, William. *La Revolución Electrónica*. Traducido por Mariano Dupont, Caja Negra Editora, 2013.
- Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Traducido por María Teresa Gallego Urrutia, Fundación Helga de Alvear, This Side Up, 2013.
- Caws, Mary Ann. *Manifesto. A Century of Isms*. University of Nebraska Press, 2001.
- Combe, Dominique. «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía.» *Teorías de la Lírica*, editado por Fernando Cabo Aseguinolaza, Arco Libros, 1999, pp. 127-153
- Crow, Thomas. *Modern Art in the Common Culture*. Yale University Press, 1996.
- Culler, Jonathan. «Lyric, history, and genre.» *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, editado por Virginia Jackson y Yopie Prins, John Hopkins University Press, 2014, pp. 63-77.
- Danto, Arthur. *La Transfiguración del Lugar Común*. Traducido por Ángel y Aurora Mollá Román Paidós, 2011.
- Debord, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. Traducido por José Luis Pardo, Pre-Textos, 2012.
- Drucker, Johanna. *The visible word experimental typography and modern art, 1909-1923*. Chicago University Press, 1996.
- . «Experimental, visual, and concrete poetry: A note on Historical Context and Basic Concepts.» *Experimental-visual-concrete: Avant-Garde Poetry since the 1960s*, editado por David k. Jackson, Eric Vos y Johanna Drucker, Rodopi, 1996, pp. 39-61.
- Dworkin, Craig. «Lyric and the hazard of music.» *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, editado por Virginia Jackson y Yopie Prins, John Hopkins University Press, 2014, pp. 499-503.
- . *No Medium*. MIT Press, 2013.
- . «The fate of echo.» *Against expression. An anthology of conceptual writing*, editado por Craig Dworkin y Kenneth Goldsmith, Northwestern University Press, 2011, pp. XXIII-LIV.
- . «To destroy language.» *Textual Practice*, vol. 18, nº 2, 2004, pp. 185-97.
- Emerson, Lori. *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*. University of Minnesota Press, 2014.
- F. Bauzá, Hugo. «El mito de Orfeo y las bases de una metafísica poética: el canto como *incantamentum*.» *Emerita*, vol. 62, 1, 1994, pp. 141-151.

- Feldman, Hannah. «Nuevos sistemas de escritura. Escrituras de nuevos sistemas.» *Espectros de Artaud*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, pp. 117-29.
- Fernández Porta, Eloy. *Emociónese así. Anatomía de la alegría (con publicidad encubierta)*. Anagrama, 2012
- Foster, Hal. *El Retorno de lo Real. La Vanguardia a Finales de Siglo*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz, Akal, 2001.
- Foucault, Michel. *Hermenéutica del Sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*. Traducido por Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Frye, Northrop. «Theory of genres». *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, editado por Virginia Jackson y Yopie Prins, John Hopkins University Press, 2014, pp. 30-40.
- Fried, Michael. «How Modernism Works: A Response to T. J. Clark.» *Critical Inquiry*, vol. 9, nº 1, 1982, pp. 217-34.
- Genette, Gérard. «The Architext.» *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, editado por Virginia Jackson y Yopie Prins, John Hopkins University Press, 2014, pp. 17-30.
- Geoghegan, Bernard Dionysius. «From information theory to french theory. Jakobson, Lévi-Strauss and the cybernetic apparatus.» *Critical Inquiry*, vol. 38, nº 1, Autumn de 2011, pp. 96-126.
- Goldsmith, Kenneth. *Escritura no-creativa*. Traducido por Alan Page, Caja Negra Editora, 2015.
- González, Yanko, y Pedro Araya. *Zurdos y reversas. Última poesía latinoamericana. Antología*. Paraíso Ediciones, 2004.
- Goodman, Nelson. *Los Lenguajes del Arte. Una Aproximación a la Teoría de los Símbolos*. Traducido por Jem Cabanes, Paidós, 2010.
- Greenberg, Clement. «Towards a newer Laocoon.» *The Collected Essays and Criticism, Volume I: Perceptions and Judgments, 1939-1944*. University of Chicago Press, 1988, pp. 23-38.
- H. Abrams, Meyer. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press, 1971.
- Havelock, Eric. *Prefacio a Platón*. Traducción de Ramón Buenaventura, Antonio Machado Libros, 2002.
- . *La Musa Aprende a Escribir. Reflexiones sobre Oralidad y Escritura desde la Antigüedad hasta el Presente*. Traducido por Antonio Alegre Gorri, Paidós, 2008.
- Hayles, Katherine. *How We Became pPosthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. The University of Chicago Press, 1999.
- Heller-Roazen, Daniel. *Ecolalias. Sobre el Olvido de las Lenguas*. Traducido por Julia Benseñor, Katz Editores, 2008.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture*. Martino Publishing, 2014.
- Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language*. Princeton University Press, 1974.

- . *The Modernist Papers*. Verso, 2016.
- Janich, Peter. *What is information?* Traducido por Eric Hayot y Lea Pao, Minnesota University Press, 2018.
- Kandinsky, Vassily. *Concerning the Spiritual in the Arts*. Traducido por M. T. H. Sadler, Dover Publications, 1977.
- Kaprow, Allan. *Entre el Arte y la Vida. Ensayos sobre el Happening*. Traducido por Albert Fuentes, Alpha Decay, 2016.
- Keats, John. *Poemas Escogidos. 1795-1821*. Traducido por Juan V. Martínez Luciano, Pedro Nicolás Payá, Pedro Teruel Pozas, Madrid, Cátedra, 1997.
- Kotz, Liz. *Words To Be Looked at. Language in 1960s art*. MIT Press, 2010.
- Krauss, Rosalind E.. *La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*. Alianza, 1985.
- Kristeller, Paul O. «The Modern System of the Arts.» *Problems in Aesthetics. An Introductory Book of Readings*, editado por Morris Weitz, Macmillan Company, 1970, pp. 108-166.
- Lessing, G. E. *Laocoonte*. Traducido por Eustaquio Barjau, Madrid, Tecnos, 2015.
- Lippard, Lucy. *Seis años: la Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972*. Traducido por María Luz Rodríguez Olivares, Akal, 2004.
- Littau, Karin. *Theories of Reading. Books, bodies and bibliomania*. Polity Press, 2006.
- Luhmann, Niklas. *Art as a Social System*. Stanford University Press, 2000.
- Margolis, Joseph. «The ontological peculiarity of Works of art.» *Aesthetics and the Philosophy of art. The Analytic Tradition*. Blackwell publishing, 2004, pp. 73-78.
- McCaffery, Steve. «Politics, Context and The Constellation A Case Study of Eugen Gomringer's 'Silencio'.» *European Journal of English Studies*, vol. 17, n.º 1, 2013, pp. 10-22.
- Molina Moreno Francisco. «La música de Orfeo.» *Orfeo y la Tradición Órfica. Un Reencuentro*, coordinado por Alberto Bernabé y Francesc Casadesús. Akal, 2008, pp. 33-58.
- Moretti, Giampiero. *El Genio*. Traducido por Juan Antonio Méndez, Antonio Machado Libros, 2016.
- Ong, Walter J. *Oralidad y Escritura: Tecnologías de la Palabra*. Traducción de Ángela Scherp, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment*. Chicago University Press, 2003.
- . «Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde.» *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, N.º. 17, 2007, <https://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/perloff.htm>
- Perniola, Mario. *Los Situacionistas. Historia Crítica de la Última Vanguardia del Siglo XX*. Traducido por Álvaro García Ormaechea, Antonio Machado Libros y Acuarela Libros, 2010.
- Platón. *Íón, Timeo, Crítias*. Traducido por José María Pérez Martel, Madrid, Alianza, 2016.

- Pias, Claus. «The age of cybernetics.» *Cybernetics. The Macy Conferences 1946-1953*, editado por Claus Pias, Chicago University Press, 2016, pp. 11-27.
- Portela, Manuel. «Multimodal Editing and Archival Performance: A Diagrammatic Essay on Transcoding Experimental Literature». *Digital Humanities Quarterly*, vol. 8, n.º 1, 2014.
- Preminger, Alex y T. V. F. Brogan. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, 1993.
- Rancière, Jacques. *Mallarmé. The Politics of the Siren*. Continuum, 2011.
- Reckwitz, Andreas. «The status of the material in Theories of Culture: From “Social Structure” to “Artefacts”». *Journal for the Theory of Social Behaviour*, vol. 32:2, 2002, pp. 196-216.
- Robert Curtius, Ernst. *Literatura Europea y Edad Media Latina. Vol I y II*. Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Sarduy, Severo. «Towards concreteness». *Latin American Literary Review*, vol. Vol. 14, n.º No. 27 Brazilian Literature, junio de 1986, pp. 61-69.
- Schaeffer, Jean-Marie. *¿Por qué la ficción?*. Traducido por José Luis Sánchez Silva, Ediciones Lengua de Trapo, 2002.
- . *Adiós a la Estética*. Traducido por Javier Hernández, Antonio Machado Libros, 2005.
- . *El Arte de la Edad Moderna. La Estética y la Filosofía del Arte desde el Siglo XVIII hasta Nuestros Días*. Traducido por Sandra Caula, Monte Ávila, 1999.
- . «La teoría especulativa del arte.» *Arte, Objetos, Ficción, Cuerpo*. Traducido por Ricardo Ibarlucía, Biblos, 2012, pp.19-49.
- . «¿Objetos estéticos?» *Arte, Objetos, Ficción, Cuerpo*. Traducido por Ricardo Ibarlucía, Biblos, 2012, pp. 49-81.
- . «Romanticismo y lenguaje poético». *Teorías de la Lírica*, editado por Fernando Cabo Aseguinolaza, Arco Libros, 1999, pp. 57-85.
- Schulte-Sasse, Johann. «Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde.» *Theory of the Avant-Garde* de Peter Bürger, Minnesota University Press, 1987, pp. VII-XLVII.
- Shinner, Larry. *The Invention of Art. A Cultural History*. Chicago University Press, 2001.
- Sontag, Susan. «Estética del silencio». *Estilos Radicales*. Traducido por Eduardo Goligorsky. Random House Mondadori, 2007, pp. 13-60
- . «Una cultura y una nueva sensibilidad.» *Contra la Interpretación*. Traducido por Horacio Vázquez Rial, Random House Mondadori, 2015, pp.373-386.
- . *Sobre la Fotografía*. Traducido por Aurelio Major, Alfaguara, 2006.
- Voloshinov, Valentin. *Marxism and the Philosophy of Language*. Traducido por Ladislav Mateijka y I. R. Titunik, Seminar Press, 1973.
- Williams, Raymond. *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford University Press, 2015.

---. «Language and the avant-garde». *Politics of Modernism. Against the new conformists*, Verso, 2007.

Wollen, Peter. «Bitter victory: the art and politics of the Situationist International.» *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957–1972*, editado por Elisabeth Sussman, MIT Press, 1989, pp. 20–61.

Yates, Frances A. *El Arte de la Memoria*. Traducido por Ignacio Gómez de Liaño, Siruela, 2011.

Zurita, Raúl. Entrevista de Javier Rodríguez Marcos. *El País*, 12 de marzo de 2015,

[https://elpais.com/cultura/2015/03/11/actualidad/1426101683\\_360476.html](https://elpais.com/cultura/2015/03/11/actualidad/1426101683_360476.html)