

Félix

MORALES PRADO

Félix Morales Prado (Sevilla, 1952). Trabajó como periodista entre las décadas de los setenta y los ochenta. Licenciado en Filología Hispánica. Profesor de Literatura Española. Asesor técnico en el área de lengua y literatura española en la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía. En este puesto forma parte del equipo que crea y diseña los proyectos «Poetas en el Aula», «Teatro en el Aula», «Narradores en el Aula» y «Nuestros clásicos», donde elabora gran parte de los materiales didácticos, así como las antologías poéticas utilizados y los carteles anunciadores, que conforman una pequeña colección de poemas visuales. Funda y dirige varias revistas: *Rasputín* (en colaboración con el filósofo y poeta José Antonio Antón), *Con Dados de Niebla*, donde fue redactor jefe y *El fantasma de la glorieta* de la que, tras pasar por varias etapas impresas en papel, creó una versión electrónica en internet: www.elfantasmadelaglorieta.es

Además de diversas colaboraciones en revistas, prensa diaria y antologías, ha publicado: *Manifiesto de la inocencia herida* (CAA, col. Libros del Mar), *Maldevo* (Diputación de Huelva), *Ciclos* (Ed. Fundación V Centenario), *El sabio burro* (Arrayán), *Le chasseur et autre poèmes* (trad. de Carmen Malpartida), *La belleza es el ángel del misterio* (Corona del Sur), *El mar tiene hoy color de estar pensándose* (Devenir), *Haikus de la lluvia y otros poemas breves* (Círculo de Estudios Bibliográficos y Exlibrísticos, col. Las patitas de la sombra), *Circe* (Alfar), *Solipsignos* (EH Editores), *Guía de lectura de la novela El infierno y la brisa, de José M^a. Vaz de Soto* (CECJA), *Poesía experimental española (1963-2004)*. *Antología* (Marenostrium).

Poética

Todo es misterio oculto por la costumbre. Cada cosa que existe, aún la más heteróclita, irá perdiendo su poder de maravillarnos a través de la repetición. Porque lo que nos maravilla de las cosas, lo que tienen de misterioso, es que son. Y siendo el ser, común a todo, el único misterio y lo único que es todo lo que es, al dejar de maravillarnos ante las cosas que son dejamos de ver lo que son y solo vemos su fantasmagórico no-ser, su forma que, cuando deja de mostrarnos el misterio del ser para ocultarlo, les arrebatada su sentido y las vuelve dolorosas, pesadas, «necesarias». Por eso buscamos lo extraño, lo pintoresco, para reencontrar el misterio del Ser en esas formas nuevas que nos sacuden la conciencia y nos recuerdan que el Ser misterioso (es decir, el misterio del ser) sigue ahí. Cuando lo olvidamos, solo vemos en las cosas su mortalidad, sus cadáveres; se vacían de sentido.

De pronto, las cosas se destacan sobre sí mismas y adquieren una intensidad y un brillo inauditos; cobran sentido por sí mismas, al margen de cualquier función o cualquier referencia práctica. El árbol es hermoso porque se impone con la extrañeza de una creación recién nacida. La luz resbala por las nubes, las acaricia voluptuosamente y llueve sobre los ojos asombrados. La belleza es la relación entre el mundo y una percepción virgen e inocente. El secreto de la estética está en ver las cosas siempre por primera vez, aunque las hayamos visto millones de veces. Acostumbrarse a la percepción de las cosas conlleva la percepción no de la cosa en sí sino del concepto consuetudinario de la cosa y su confusión con la cosa misma. En la disciplina de resistirse a la acomodación perceptiva de la tribu radica la clave de la sensibilidad artística, de la sensibilidad poética.

ACENTUADA LLUVIA



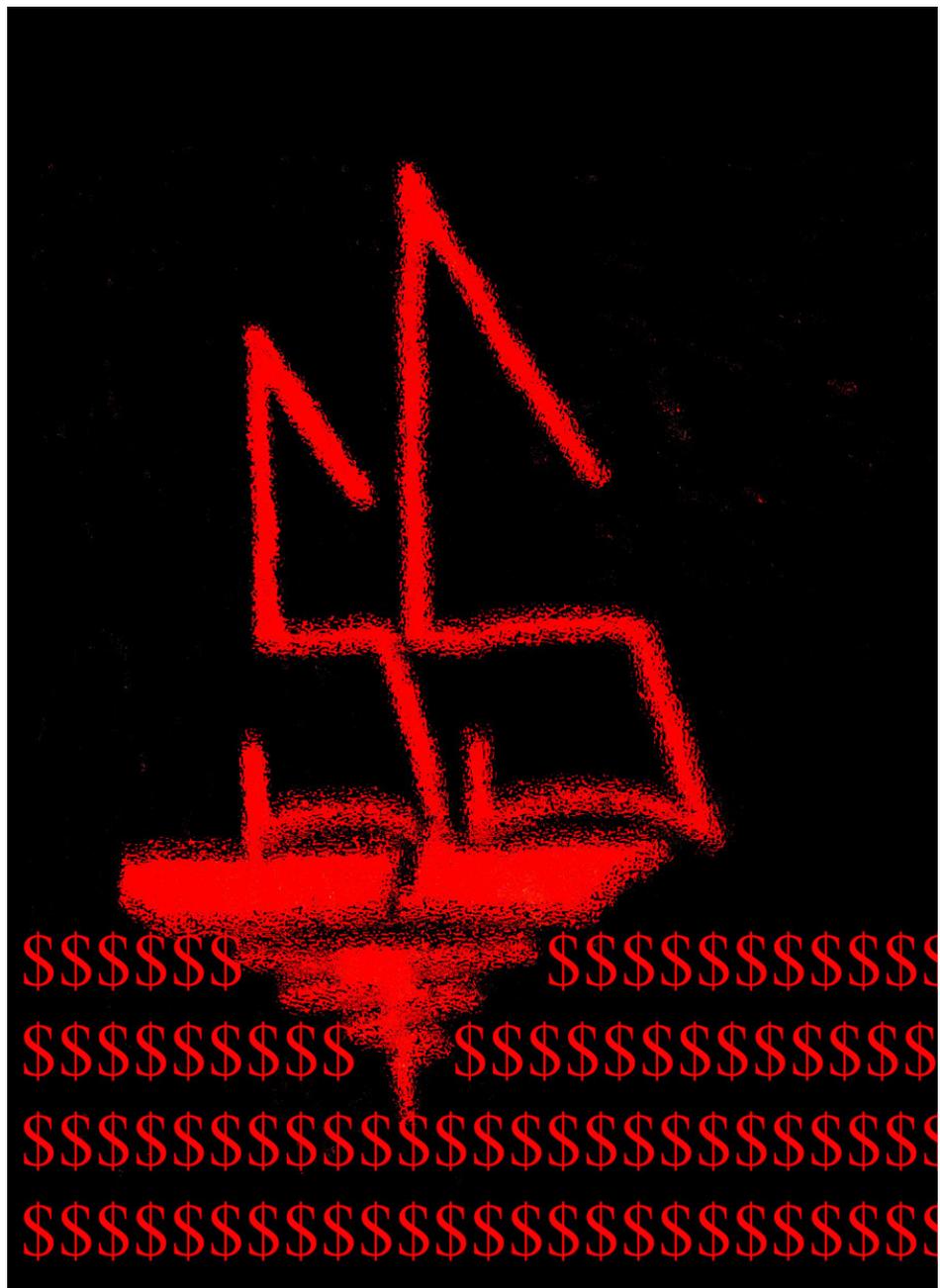
Acentuada lluvia

OTRA VUELTA DE TUERCA

Homenaje a Magritte



Otra vuelta de tuerca



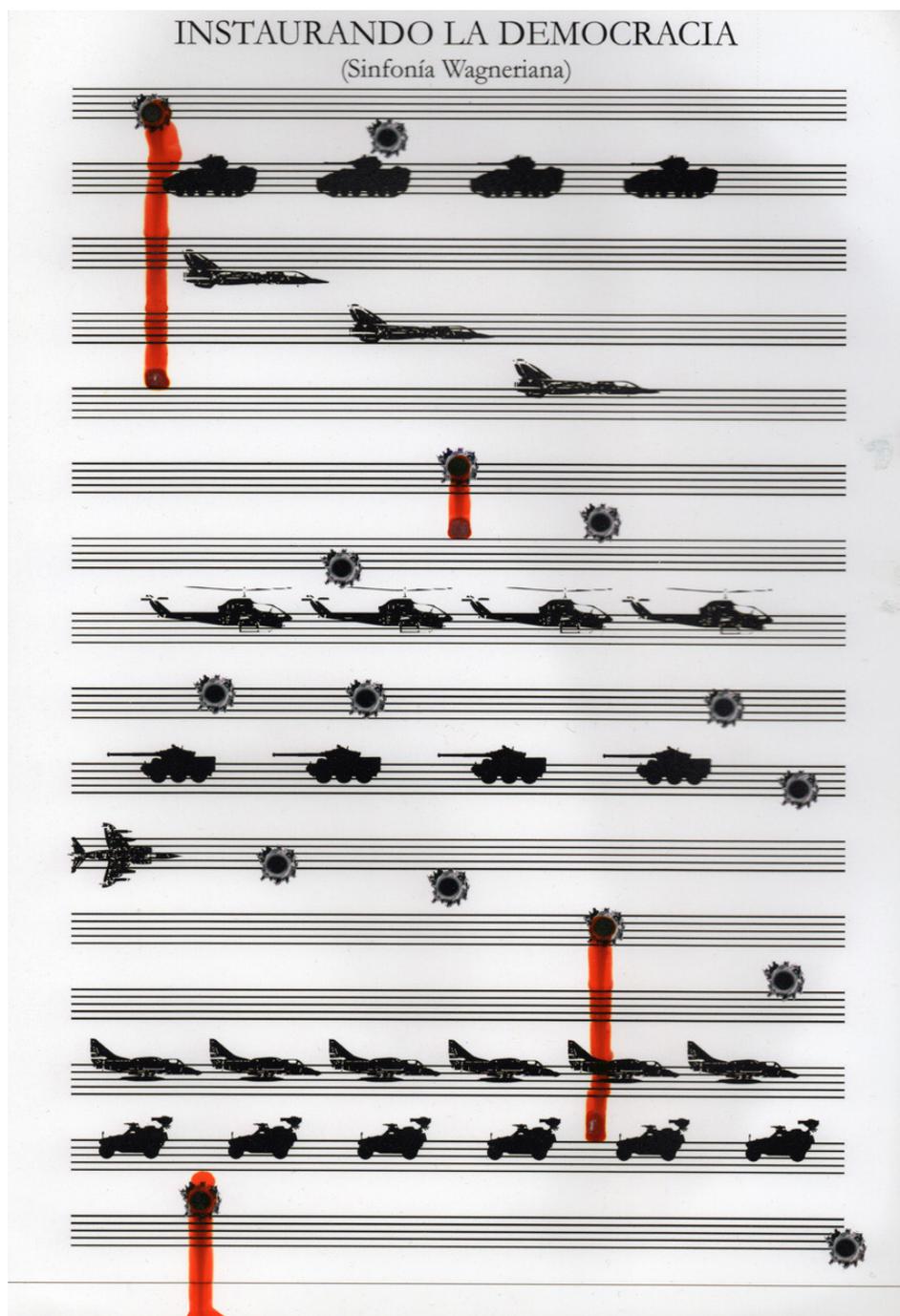
Singladura siniestra (INÉDITO)

EL MAR

(Homenaje a Debussy)

The image displays a musical score for 'El Mar' (Homenaje a Debussy). It consists of ten horizontal staves. The notation is minimalist, using blue hand-drawn lines for notes and stems. Small, square images of a sea with a white bird in flight are interspersed between the staves. The overall aesthetic is artistic and evocative, reflecting the Impressionist style of Debussy.

El mar (INÉDITO)



Instaurando la democracia (INÉDITO)

CUESTIONARIO
de Victoria PINEDA
•
Félix MORALES PRADO

1. ¿Cómo se aprende a hacer poesía experimental?, ¿en qué medida es necesaria —o interviene— una relación previa o simultánea con la poesía discursiva?, ¿y con la pintura?, ¿o debemos pensar en otros compañeros de viaje, mirando, por ejemplo, al diseño gráfico, la fotografía, la publicidad y otras disciplinas en auge?

Deberían preguntarme, tal vez, en primer lugar, cómo se aprende a hacer poesía y, previamente, qué es poesía; pues ¿podríamos hacerla sin saber qué es? Veamos. Para descubrir la esencia de la poesía no sé si sea lo más adecuado preguntarle a un poeta. Si le preguntamos a Antonio Machado, este nos dirá en su Juan de Mairena: «No hay mejor definición de la poesía que ésta: “*poesía es algo de lo que hacen los poetas*”. Qué sea este algo no debéis preguntarlo al poeta. Porque no será nunca el poeta quien os conteste». Si le preguntásemos a García Lorca, tal vez nos respondería: «Pero ¿qué voy a decir yo de la Poesía? ¿Qué voy a decir de esas nubes, de ese cielo? Mirar, mirar, mirarlas, mirarle, y nada más. Comprenderás que un poeta no puede decir nada de la Poesía. Eso déjasele a los críticos y profesores. Pero ni tú ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es la Poesía». Así que la cosa no parece fácil si le preguntamos a un poeta. Las respuestas, de dárnoslas, serán casi siempre, por no decir siempre, poéticas; del tipo: «La poesía es un juego en el que baja a jugar lo divino con lo humano» (Juan Ramón Jiménez), «La poesía es un artefacto artístico, es una máquina de fabricar emoción» (Juan Larrea), «La poesía es un modo de orar: un sistema luminoso

de señales» (León Felipe). Si preguntamos a los críticos obtendremos tantas y tan variadas contestaciones que nos quedaremos igual que antes de formular la pregunta. Así que yo propondría que para saber lo que es la poesía eligiésemos, más allá de las definiciones, el método de un constante contacto con ella. Leer, ver, poesía, sea discursiva o visual. Por otra parte, tal distinción entre una y otra resulta, para mí al menos, improcedente en estos tiempos. Juan Eduardo Cirlot decía que tan válido era el soneto como una variación fonovisual a la hora del procedimiento poético. Y el mismo método que para conocer la poesía sugiero para hacerla: frecuentarla. Para escribir hay que leer, para crear hay que contemplar creaciones. Sólo así y con la práctica va adquiriendo uno la técnica necesaria. Técnica y alma son los pilares de la creación. El alma se adquiere con la experiencia vital.

No es necesaria una relación con la poesía discursiva para hacer poesía visual. Ambas son poesía. La visual lo único que hace es ampliar las posibilidades expresivas, incluir otros códigos. En cuanto a si es necesario saber pintar o hacer diseño gráfico, fotografía, etc, tampoco. Hay poetas que cultivan esta variedad y no saben nada de eso, como el citado Cirlot, por ejemplo, y muchos otros. Cada poeta adapta la realización de la obra a su carácter y necesidades. Su caja de herramientas es el mundo que, en palabras de Salustio, es un objeto simbólico.

2. En su caso concreto, ¿cómo se inició en este campo?, ¿cómo fue el aprendizaje?, ¿se planteó

unas metas específicas?, ¿cómo integra la creación experimental en su actividad profesional o intelectual?

Me inicié en la poesía visual (o, mejor, incorporé la poesía visual a mi práctica) siendo muy joven, en la época en la que entré en auge, allá hacia finales de los años sesenta y en los setenta. Pero entonces no publiqué nada de estas características. Y todo lo que hice se perdió en un accidente. Mi aprendizaje fue justamente el que he propuesto: contemplación, contacto con la obra de otros poetas, y práctica. Y no me planteé ninguna meta diferente a las que me planteaba con la poesía discursiva a la hora de hacer poesía experimental, que no es más que otra faceta de mi obra.

3. ¿Cuáles son los referentes literarios, visuales, culturales, políticos... que nos ayudarían a situar su obra?, ¿se reconoce en alguna tendencia u orientación específica?, ¿con quién dialoga más a gusto?

Es muy difícil responder a esta pregunta. Para hacerlo exhaustivamente tendríamos que sumergirnos juntos en mi vida, casi hacerme un psicoanálisis. Sí puedo citar nombres, obras, acontecimientos, de manera un tanto parcial y caótica: mayo del 68, prerrafaelistas, Cirlot, Rilke, surrealismo, beatniks, simbología, Corbin, Eliade, el mar, anarquismo, romanticismo, Valle Inclán, infancia...

No me reconozco en ninguna orientación en concreto aunque, naturalmente, habrá ingredientes procedentes de varias en mi guiso. Todo lo que no es tradición es plagio, que decía D'Ors creo.

Dialogo a gusto con mis amigos. Y, en general, con gente no dogmática.

4. ¿Qué lo distingue y lo singulariza a usted con respecto a otros artistas?, ¿qué lo acomuna con ellos?

Sin falsas modestias, no creo que yo tenga nada de singular. O bien, todos y cada uno de los artistas lo tienen. Pero es complicado decir qué en cada caso porque, como he dicho

antes, siempre somos hijos de la tradición y diversos elementos se dan cita en nuestras obras. Tal vez sea esto precisamente, aparte del amor por la creación que se nos supone a todos, lo que nos acomuna.

5. ¿Cómo podría describir su proceso creativo tanto en la vertiente conceptual como en la material?, ¿cómo maneja las ideas y hace que se plasmen en objetos?, ¿qué importancia relativa le da a cada una de las dos fases?

En mi interior hay siempre calada una red de pescar ideas, que pueden surgir al contacto con cualquier estímulo, esté compuesto de sueños, imágenes, palabras..., ya sea una puesta de sol, una música, una noticia... La materialización es trabajo y toma cuerpo a través de la destreza técnica adquirida. Las ideas no se manejan, nos iluminan y, ayudadas por nosotros, se embuten en un traje de palabras y de formas que serán su apariencia, su manera de expresarse. Ambas fases son igualmente importantes. Sin idea no hay poema. Y tampoco sin palabras y/o imágenes, sonidos, formas, etc.

6. ¿Cuál cree que es el mejor medio de difusión de la poesía experimental?, ¿cómo se llega al público interesado?, ¿qué papel cumplen las instituciones en este sentido?, ¿cómo cree que debe hacerse la crítica de las formas experimentales?

La poesía experimental lo ha tenido muy difícil para difundirse. Las editoriales no han querido saber nada del asunto. Y las publicaciones casi siempre han corrido a cuenta de los autores. Su marginalidad, mayor que la de otras expresiones literarias y artísticas, conllevaba esto. Llegar al público interesado será una cuestión de tiempo y trabajo. Es como si se me pregunta cómo se consigue aumentar los índices de lectura en la sociedad. Debe haber una voluntad política, se deben incluir estas manifestaciones en los planes culturales y educativos. Y los intelectuales y los creadores deben trabajar y colaborar en esto.

Por otro lado, la implantación de internet facilita mucho la difusión de este tipo de creaciones, dado su alcance tanto geográfi-

co como social y el abaratamiento de costes que supone.

La crítica de las formas experimentales debe ser hecha por profesionales familiarizados con ellas. La mayoría de los críticos literarios al uso niegan a la poesía experimental toda validez, aunque eso va cambiando poco a poco, cuando no se limitan a burlarse simple y llanamente. Con esa actitud es imposible emitir un juicio serio. ¿Cómo podrían hablar de lo que desprecian e ignoran? Yo espero que esto vaya cambiando con el tiempo.

7. Imaginemos que alguien que no tiene familiaridad con la poesía visual desea acercarse a la obra no solo suya, sino también a la de sus colegas: ¿tendría a su disposición un método general de descodificación de las modalidades artísticas experimentales equivalente a los códigos lingüísticos y literarios con que los lectores se enfrentan a una novela o a un poema discursivo?, ¿o es más bien la familiaridad con las artes visuales «tradicionales» lo que podría ayudar en esa descodificación?, ¿o acaso debería ponerse en juego estrategias de recepción completamente nuevas?

Me permitiré responder con palabras pertenecientes a unas «Notas para la lectura de los poemas experimentales», que forman parte de la introducción de mi libro *Poesía experimental española (1963-2004)*: «La primera regla para leer un poema experimental es situarse ante él borrando de nuestra mente todos los prejuicios adquiridos acerca de lo que debe ser la poesía. Debemos hacerlo, en suma, como miramos una puesta de sol o a una persona desconocida que se cruza con nosotros por primera vez en nuestra vida.

Una de las ventajas, y de los objetivos perseguidos por los creadores de poesía experimental es que al prescindir en gran medida de las lenguas nacionales sus creaciones se convierten en productos estéticos internacionales, universales, como la música o la pintura, que no requieren el dominio de ningún código concreto para ser leídos.

Ningún tipo de conocimiento teórico previo es necesario tampoco para la recepción, o lectura, de un poema visual, lo mismo que tampoco lo es para la recepción de un

anuncio publicitario, también integrado por diversos códigos. A propósito, una vertiente especialmente propia de esta poesía es la utilización de los recursos publicitarios para hacer una crítica de la misma publicidad. Si bien pronto se producirá el efecto perverso de que la publicidad utilizará en su propio beneficio los recursos utilizados por la poesía experimental.

Al no limitarse a la utilización de códigos semióticos sistematizados ni cerrados, como pueden ser las lenguas naturales o el código de la circulación, los poemas experimentales revisten las características de lo que Umberto Eco definió como obra abierta, están sujetos a tantas interpretaciones como posibles receptores, pues su interpretación depende mucho de la psicología y el bagaje cultural, en un sentido amplio, del lector. Y aunque esto mismo ocurre, en cierta medida, con todas las creaciones, aunque no sean experimentales, en estas adquiere proporciones bastante más significativas.

Así que, como en cualquier otro texto, pero aquí más, la lectura de un poema visual ha de completarse con los datos aportados por el contexto, es decir, por los elementos que rodean al texto, entre los que cuenta el propio lector y su universo privado. De forma que un poema visual no estaría muy lejos de la definición que da en su libro *¿Cómo se lee un poema visual?* el profesor Fernández Serrato: «una producción de sugerencias connotativas». Nos enfrentamos a la recontextualización de una serie de elementos que provocan en nosotros sugerencias estéticas que modifican nuestra visión de las cosas. En definitiva, se trata de la aplicación de la función poética [...], como en cualquier otro tipo de poesía. Los elementos para la conformación de estos textos están tomados, en teoría, de todo el universo posible. «Todo el universo tiene significado para el hombre», dice Fernando Millán. El universo, verso único, como macrotexto que contiene todos los elementos que pueden formar parte de un poema.

En cierto modo es un contrasentido el intento de verbalizar un poema visual, pues anularía la razón de ser de ésta renovación

o revolución del lenguaje poético, que viene de una necesidad expuesta por los concretistas en su momento [...]. Las connotaciones surgidas de esta nueva utilización de las letras, las imágenes o la conjunción de ambas, no son reproducibles en el lenguaje discursivo. Si lo fuesen, el poema visual no sería necesario sino sólo un capricho manierista que dificultaría gratuitamente la lectura».

8. Al estudiar los sistemas culturales, Iuri Lotman identificó algunos rasgos que caracterizan a quienes luchan por desplazarse desde la periferia hacia el centro de una esfera cultural, como la autoconciencia de la diferencia, la elaboración de metalenguajes o gramáticas, o la construcción retrospectiva de un canon propio. Si un movimiento de este tipo ocurriera en el campo de la poesía experimental (y de hecho es posible reconocer síntomas que así lo indican), eso significaría un abandono de la vocación de marginalidad y excepcionalidad que ha caracterizado el género casi desde sus comienzos hace siglos. ¿Cómo ve usted en este momento la relación de fuerzas entre las distintas modalidades literarias o artísticas?

Como respuesta a la primera parte de la cuestión continuaré citando algún párrafo de mi libro aludido: «Desde la última década del siglo pasado hasta la fecha la poesía experimental no ha hecho más que crecer y avanzar hacia su reconocimiento por la crítica oficial y por los medios académicos. Sin que se haya de interpretar esto en un sentido fuerte, es cierto que hay síntomas de que las cosas caminan por ahí. A una notable abundancia de revistas especializadas se suma la dedicación al tema de diversas tesis doctorales o la entronización en foros de prestigio de autores importantes de la poesía visual (Brossa, F. Millán, Antonio Gómez...).

Muchos son los poetas que se han sumado a esta forma de hacer poesía. O, por mejor decir, que han asumido la amplitud de recursos que la poesía experimental viene reivindicando desde su aparición, en la mayoría de las ocasiones sin renunciar a los que ofrece la poesía tradicional [...]

En cuanto a las formas y técnicas de la poesía experimental abordadas por los ope-

radores a estas alturas, todas ellas son utilizadas, desde el letrismo y las fórmulas concretistas hasta la poesía semiótica, la poesía acción, la poesía fonética, el videopoema o la más reciente poesía cibernética. Los poetas experimentales de ahora, salvo excepciones, han adoptado una actitud sincrética que no excluye ninguna posibilidad.

Como contrapartida a esta paulatina aceptación de las formas nuevas, casi como consecuencia o causa de ello, el vanguardismo experimental ya no da la sensación de enfrentamiento al sistema que fue su blasón en los años heroicos. Sencillamente porque el sistema ya no admite enfrentamientos. Simplemente, deglute y adecua a sus intereses todo lo que surge en medio de sus aguas cenagosas. Ninguna provocación le afecta. Sólo hay algo que le resulta indigesto en este orden de cosas. Y es la poesía en sí, esté hecha como esté hecha. Y hacia ahí es a donde se dirigen los poetas experimentales (todo poeta lo es si es poeta, puesto que toda poesía no deja de ser sino un experimento) de ahora: a hacer verdadera poesía, pero ya sin complejos e ignorando todo canon impuesto por los dueños del mercado».

En cuanto a la relación de fuerzas entre las distintas modalidades literarias o artísticas, entiendo, como he dicho antes, que la experimentación o la vanguardia está en indudable desventaja, tanto en el plano de la cantidad de receptores como de creadores, lo cual es, por otra parte, completamente normal. No sé si esto responde a la pregunta.

9. ¿Cómo imagina que será la evolución de su creación personal?, ¿y la de los géneros experimentales de manera global?, ¿qué dificultades cree que se superarán y cuáles no?

No puedo imaginarlo. Mi creación es ecléctica y, en ocasiones, incluso caótica como el flujo de los pensamientos mezclando con las emociones, a los que no siempre puedo (y, a veces, no quiero) domar. Al género experimental en general lo veo aprovechando el crecimiento de la amplitud y las posibilidades comunicativas que conllevará el desarrollo imparables de las nuevas tec-

nologías y de la ciencia. Las dificultades no serán muy diferentes a las que siempre se han producido en la historia del arte: el agotamiento de las fuentes creativas y el acostumbamiento de los receptores que anula la función estética. Pero si nos basamos en lo ocurrido hasta ahora, podemos predecir que estas crisis serán sucedidas por otros tantos renacimientos.

10. ¿Qué rasgos de su poética cree que podrá encontrar el lector en la obra que publica en este número?

No lo sé. No estoy en los zapatos del lector o la lectora. Lo que yo deseo es seguir envolviéndolos en un poco al menos del misterio que debe formar parte de toda creación, que mi obra les transmita algo de ese misterio que induce el despertar y devuelve a una percepción virgen y verdadera de la realidad.

