

Anatomía de la experimentación

Victoria

PINEDA

For apprentices, all work is experimental, as in another sense it is even for seasoned professionals [...] Passion and virtuosity are what matter; where they are, they will shine through any aesthetics.

John Barth

Ainsi, des deux côtés [les linguistes et l'opinion commune], l'analogie [image/langage] est sentie comme un sens pauvre: les uns pensent que l'image est un système très rudimentaire par rapport à la langue, et les autres que la signification ne peut épuisir la richesse inefable de l'image.

Roland Barthes

Con cierto atrevimiento les pedimos a los autores representados en este volumen que contestaran a una serie de preguntas que indagaban sobre su quehacer artístico y más en general sobre el papel del experimentalismo en la sociedad en que nos movemos. Con cierto atrevimiento, digo, porque reclamar especulación y teorización de quien no se dedica a ellas obliga a un esfuerzo añadido que no debemos dar necesariamente por descontado (y quizá sea esa la razón por la que alguno de nuestros autores ha preferido dar respuestas, también ellas, «experimentales»). Por eso, pero sobre todo por la riqueza de las conclusiones que revelan los comentarios de los autores, debemos agradecer doblemente ese esfuerzo. Como los lectores habrán comprobado, las respuestas al cuestionario dejan en evidencia ciertas conclusiones generales, y a priori quizá evidentes: en algunos temas hay mayor acuerdo que en otros, es posible distinguir líneas de pensamiento definidas dentro del grupo, las diferencias que se vislumbran son menores que las semejan-

zas... Pero a la vista de cómo cada quién se ha ido definiendo a través de su escritura digamos «teórica», dichas respuestas ofrecen también interesantes matizaciones no ya para la caracterización de cada autor en concreto ni para la descripción del panorama de la poesía visual en España en la actualidad, sino incluso para la propia delimitación e interpretación del experimentalismo. Los autores mismos han trazado, pues, lo que podríamos considerar una gramática de la poesía experimental, de sus límites, sus métodos, sus temas, su público.

El cuestionario se estructuraba en una serie de diez preguntas cuyo recorrido obedecía a unos pocos puntos centrales organizados en sucesión: cómo se inicia uno en la poesía experimental, cómo se aprende, transmite y desarrolla, cómo se dialoga con los colegas y con los lectores/espectadores, qué lugar ocupa el experimentalismo en el sistema cultural y qué nos espera en el futuro, todo ello desde el punto de vista tanto general como personal. La premisa que subyacía a las preguntas —y posiblemente a la mayoría de las respuestas— era la consciencia de que al llamado «giro lingüístico», que gobernó no solo la filosofía sino también las disciplinas humanísticas durante las últimas décadas del siglo XX, se le vino a superponer, a caballo entre el XX y el XXI, un nuevo «giro visual». Lo que los especialistas conocen desde hace unos años como *cultura visual*, fenómeno que se extiende por todo el globo¹ y que afecta a casi todas las parcelas de la actividad humana, condiciona necesariamente el acercamiento a las formas experimentales del arte. La hibridación de las técnicas y las disciplinas en la actualidad invita a una percepción acorde con el mundo que nos rodea, en el que, no obstante (o gracias a) la presencia continua de estímulos visuales, los artistas siguen buscando formas renovadas de expresión. Algo parecido sostienen, por ejemplo, Francisco Peralto («Hoy todo es visual y [...] es poema visual todo aquello que su hacer así lo califica») y José Luis Campal («La poesía experimental, antes que ser una renuncia al encaje discursivo, es su culminación [...] La poesía experimental [es] la manifestación gráfica más acorde con los tiempos que vivimos»).

En los párrafos que siguen intentaré trazar las líneas que dibujan esa gramática de la experimentación surgida de las respuestas de nuestros autores.

EN EL PRINCIPIO ERA EL VERBO

Las primeras preguntas del cuestionario tenían que ver con los modos de aprendizaje de la poesía visual. Frente a una minoría de respuestas, que expresan que la poesía visual no se aprende, sino que se siente y se vive como un proceso natural —en lo que podría interpretarse casi como una nueva versión del *furor* platónico—, la mayoría reconoce que el aprendizaje constituye un proceso nece-

¹ Véase simplemente el volumen de artículos reunidos en James Elkins, *Visual Cultures*, Intellect, Bristol y Chicago, 2010.

sario, un *iter* lento pero continuo, cuyas etapas irían desde la formación reglada en los varios niveles de enseñanza general, y en particular en la educación artística, hasta la imitación de otros autores, el contacto con diversas disciplinas o la absorción de las posibilidades de las tecnologías del momento. Se va forjando con todo ello una poética propia de lo visual, o, dicho en palabras de Josep Sou, «la poesía experimental utiliza su propia retórica, no demasiado alejada de la [de la poesía discursiva], para reducir la complejidad de las imágenes que se presentan».

Pueden apreciarse sobre todo tres criterios fundamentales que los artistas aplican en su análisis del proceso de aprendizaje, y en los tres casos esos criterios apuntan a actitudes de apertura, de conexión, de relación, las cuales dan lugar a unas modalidades de aprendizaje muy determinadas: a) el aprendizaje a través de todos los componentes de la cultura, de todos los lenguajes que existen a nuestro alrededor; b) vinculado con el anterior, el aprendizaje ligado específicamente a la poesía discursiva; y c) el aprendizaje como sinónimo de búsqueda o como plasmación de la necesidad de comunicación.

Dejando aparte el último, con ese componente psicológico, casi de supervivencia vital, que está presente de una manera o de otra en casi todos los encuestados, pero que queda fuera del ámbito de nuestra reflexión, podemos centrarnos brevemente en los otros. Las respuestas de los autores en ese sentido revelan dos ideas que considero fundamentales. La primera tiene que ver con el concepto de cultura y especialmente con el de «sistema cultural». Atendiendo a la conocida definición de cultura de los antropólogos Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn, podríamos enlazar la posición de nuestros artistas con las propias palabras de Kroeber y Kluckhohn: «Los sistemas culturales pueden ser considerados, por una parte, como productos de la acción, y, por otra, como elementos condicionales de acciones futuras»². El concepto de «sistema» es pertinente aquí: la poesía experimental se produce —y también se aprende— dentro de un conjunto de elementos gracias a la interacción de todos ellos, lo que equivale a decir que la poesía experimental es uno de los agentes que a su vez ayudan a que se elaboren otros elementos, agentes que a su modo impulsan la creación de otros productos culturales —a los que alimentan y de los que se alimentan— y modifican el sistema en general.

La segunda conclusión apunta a que las formas experimentales siguen percibiéndose como «poesía», y en ese sentido las respuestas de nuestros autores dejan al descubierto una estrecha ligazón con la poesía discursiva, la cual, según confiesan muchos de ellos, está en el origen de su actividad artística. Aquí las razones históricas (a lo largo de los siglos la poesía visual se ha considerado y se ha transmitido como poesía *tout court* —piénsese en la inclusión de los *carmina figurata* de la *Antología griega* al lado de poemas discursivos, y sin especial distinción con respecto a ellos—) complementan la experiencia personal de los entrevistados, quienes, en su faceta de creadores pero también en su faceta como

² *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, Vintage Books, Nueva York, 1952, p. 181, traducción mía.

receptores, reconocen en la poesía discursiva un vínculo con la visual, y no siempre en términos positivos de relación causa-efecto, sino, en ocasiones, también como confrontación (pues la «investigación experimentalista» puede partir «de la impotencia y limitaciones del discurso poético», según sostiene Gustavo Vega, o de la «decantación o superación de las meras expectativas textuales», en palabras de José Luis Campal); o bien como manifestaciones ambas de un mismo proceso de «percepción en sensibilidad» o «percepción poética» (Julia Otxoa), pues al fin y al cabo «toda la poesía, desde los comienzos del género, es experimental» (Julio Reija); o bien, en fin, como incluso un binomio en el que la poesía discursiva sería «un complemento o una deriva» de la visual (Carlos de Gredos, cuyos poemas confirman esta afirmación).

ARS LONGA, VITA BREVIS

Establecidas las bases sobre las que, según los autores, se sustenta el proceso de aprendizaje de las formas experimentales en general, les hemos preguntado por su actividad personal y por sus referentes culturales e intelectuales. Las respuestas permiten bosquejar algunas nociones básicas para examinar cómo se conjugan proyecto vital y actividad artística, y para determinar cuáles son las fuentes de las que surge el experimentalismo español actual. Nuestro artista-tipo se inició en el experimentalismo en una temprana juventud gracias al destello que le produjo un libro, una exposición, el conocimiento de algún artista, incluso la formación en una técnica determinada. Esos estímulos abonaron una actitud de curiosidad intelectual que muy pronto se tradujo en el empeño por adentrarse también en la práctica de algunas de esas formas sin una meta definida o predeterminada, sino tan solo por el gusto personal de la creación, por la pasión que produce el ser capaz de ver algo con ojos distintos y comunicarlo a los demás. De esta forma, entre el aprendizaje reglado, o más frecuentemente autodidacta, la contemplación y la intuición, el arte se fue entrelazando con la vida de forma casi indisoluble (no «como un fin, sino como una práctica que sucede, que impregna la vida y que se extiende sobre ella con voluntad generativa», dice Antonio Orihuela), en un constante proceso de formación y evolución, de «trabajar y trabajar» hasta «conseguir una obra que mereciera ese nombre» (Francisco Peralto). En ese camino de exploración personal no se ha perseguido la adscripción a ninguna corriente artística o literaria concreta, aunque el tiempo y algunos críticos han acabado por reconocer afinidades y establecer clasificaciones.

Nuestros autores, aun reconociendo el lugar de su obra en el contexto social y político, y sabiéndose eslabón de ciertas actitudes de progreso, prefieren no ahondar en sus referentes políticos concretos (son excepciones Julia Otxoa, que habla de su familia republicana en la época de la represión franquista, y Antonio Orihuela, para quien «el poeta experimental [...] es siempre un anticapitalista»), pero

sí citan fenómenos más amplios, como ciertas tendencias «de fuerte contenido político-social» (Ferran Fernández) o de «libertades sociales y culturales» (Francesc Xavier Forés), Mayo del 68 (Félix Morales Prado, Julián Alonso), «los movimientos 'contraculturales' de la primera transición política española» (Julián Alonso), o el teatro comprometido de los años sesenta y la literatura del absurdo (Josep Sou). No solo por lo que dicen, sino sobre todo por lo que hacen, es fácil ver el compromiso de la mayoría de nuestros autores con la realidad social, la denuncia, el impulso del cambio: varios de los poemas de Francisco Peralto, Antonio Gómez, Josep Sou, Félix Morales Prado, Julia Otxoa, Julián Alonso, Ferran Fernández, Francesc Xavier Forés, Francisco Aliseda, Antonio Orihuela o Carmen Peralto incluidos en este volumen son emblemáticos al respecto.

Todos, en cambio, identifican con nitidez sus referentes de tipo cultural, sobre todo literario (con menciones de novelistas, poetas o ensayistas), visual y, menos frecuentemente, musical. Las vanguardias históricas y sus formulaciones surrealistas, dadaístas, ultraístas o futuristas parecen ocupar el primer puesto en la lista de preferencias, seguidas de las diversas modalidades poéticas experimentales, y en especial la poesía concreta, con alusión expresa a los nombres «clásicos» del concretismo (Eugen Gomringer, los hermanos De Campos). Aparte de dichas figuras, nuestros autores, que en sus gustos literarios generales muestran predilección por las letras europeas y en alguna ocasión también universales, se ciñen, sin embargo, a la hora de reconocer referentes inmediatos dentro del campo de la poesía visual, a unos cuantos nombres de artistas españoles, con Joan Brossa por encima de todos, seguido por Felipe Boso o Francisco Pino, en lo que supone, a mi modo de ver, un fuerte elemento de cohesión para todo el grupo, que se suma al que forman las corrientes arriba mencionadas. Además, el hecho de que los nombres de algunos de nuestros entrevistados (Chema Madoz, Antonio Gómez, J. M. Calleja) aparezcan en las respuestas de otros afianza todavía más esa cohesión. Lo expresa con claridad Félix Morales Prado: «siempre somos hijos de la tradición y diversos elementos se dan cita en nuestras obras; tal vez sea por esto precisamente, aparte del amor por la creación que se nos supone a todos, lo que nos acomuna».

Sobre las peculiaridades específicas de cada uno, resulta interesante (¿paradójico?) encontrar en las respuestas ideas poco dispares entre ellas, entre las cuales podrían destacarse la conciencia de no pertenecer a ningún grupo y optar por la libertad creativa, el no preocuparse por la supuesta especificidad individual, el no buscar distinguirse, el identificarse con la pluralidad o el eclecticismo de formas y tendencias, el proyectar una mirada irónica y ejercer una capacidad crítica sobre la realidad, o, del lado de las técnicas, el conseguir la conjugación simbiótica de texto e imagen o el perseguir la pulcritud y sencillez de la ejecución. Hay, sí, quien se define más específicamente como «letrista» (Ricardo Ugarte), como «minimalista» (Gustavo Vega) o como «barroco» (J. Seafree), quien siente que trabaja «en la periferia, en el silencio» (Francesc Xavier Forés), quien busca «la palabra en la naturaleza» (Carlos de Gredos), quien se mueve «en un universo que tiene apa-

riencia de ser muy limitado pero que está en continua expansión» (Chema Madoz) y quien simplemente proclama: «yo no soy artista» (Antonio Orihuela).

PRODUCCIÓN

El siguiente paso, una vez consideradas las cuestiones de «filosofía de vida» o «filosofía del arte», es la de asomarnos al taller del artista: el proceso creativo reclama nuestra atención, nos interesa saber cómo trabajan los autores, cómo organizan la fase conceptual y la material, de qué técnicas se sirven, cómo hacen que la idea se plasme en poema. La dualidad idea-materia como eje del proceso de creación puede configurarse de formas distintas, con peso relativo diferente de uno u otro elemento, y de manera síncrona o asíncrona. Observamos de nuevo en este punto líneas que trazan varias tendencias dentro de nuestro grupo de autores. Para empezar, están quienes distinguen una clara preponderancia de uno de los dos términos de la pareja (que en todos los casos es el conceptual). Para Francisco Peralto y Ricardo Ugarte, por ejemplo, el pensamiento lo es todo, y a él están subordinados los aspectos materiales del proceso creativo, mientras que para J. M. Calleja, aunque se trate de fases complementarias, «casi siempre» la idea domina sobre los materiales, igual que para Agustín Calvo Galán, quien considera que, si bien «la forma y el fondo trabajan en equilibrio de fuerzas», lo fundamental es la idea, la cual acaba plasmándose en forma material gracias a unos conocimientos técnicos que a veces se llevan al límite.

Otros autores, en cambio, no creen poder distinguir con nitidez un componente dominante o precedente al otro, sino que sienten que «a veces el objeto crea ideas» y otras veces son las ideas las que dan lugar a objetos (Francesc Xavier Forés), o, dicho con Carmen Peralto, en ocasiones la materia determina la obra por su forma o su textura, pero en otras ocasiones llega antes la idea. Parecida opinión sostienen Gustavo Vega, Julia Otxoa (que proclama que ante todo está la «capacidad de imaginar»), Julián Alonso, Carlos de Gredos («cada obra requiere su medio»), o J. Seafree, quien confiesa que, según su experiencia, a veces la obra parte de una idea, tema o intención que lleva a buscar los materiales, mientras que en otras ocasiones «rodearse de las herramientas y los materiales» lleva a descubrir asociaciones que desembocan en la obra, o, lo que es lo mismo, «a veces el soporte acaba definiendo la idea» (Josep Sou).

Yendo un paso más allá, finalmente, un tercer grupo de autores ve unidad indisoluble entre idea y materia ya desde su génesis: la idea nace unida a un determinado formato, nos dice Sofía Rhei, o ideas y materia conviven al mismo tiempo, sostiene J. Seafree. El artista, entonces, vendría a ser un intermediario de ese complejo proceso en que lo conceptual y lo material van a la par (Carlos de Gredos), pues «no considero más importante la plasmación que lo que la irriga» (José Luis Campal), proceso en el que el tiempo, la constancia y el trabajo paciente se revelan

cruciales. Francisco Peralto, Rafael de Cózar, Josep Sou, Ferran Fernández, Carlos de Gredos y Eddie Bermúdez están entre quienes reflexionan explícitamente sobre el aspecto temporal de la creación, sobre la sedimentación que va produciendo el acto creativo, y que podríamos resumir en una ecuación que se desprende de las respuestas de Bartolomé Ferrando: la creación de la poesía visual es igual a idea plástica más idea lingüística más tiempo.

Tomar conciencia del componente temporal de la producción artística invita, por una parte, a preguntarse por las etapas del proceso, y, a la vez, a considerar los posibles cambios en el estado mental requerido para llevar el proceso a buen término. Las respuestas de los autores en este punto nos ofrecen una fascinante gama de matices, reveladores de una elaboración mental profunda sobre la naturaleza del acto creativo. Leemos términos cargados de significados complejos, tales como «reflexión», «experiencia», «destreza», «representación», «elaboración», «azar»..., que tendrán un mayor o menor peso relativo dependiendo de si se habla de, como dice Antonio Gómez, «poemas ideados» o «poemas encontrados». En cualquier caso, resulta revelador el hincapié que se hace en varias respuestas sobre el estado de «alerta» del artista, sobre el que insisten, por ejemplo, Antonio Gómez, Chema Madoz, J. Seafree o —indirectamente— Julio Reija. A modo de resumen, y quizá representación de un sentir mayoritario, podríamos mencionar los testimonios —muy cercanos entre sí— de Francisco Aliseda (quien dice mirar las imágenes «como si fueran palabras» y partir de unas «ideas matrices» de base: libertad, conciencia, conocimiento, naturaleza, violencia, poder, autocrítica, muerte..., que de alguna manera se abren paso y encuentran un lugar para su representación), Chema Madoz (quien parte asimismo de unas «ideas, cuestiones [o] intereses» básicos que son los que ayudan a mantener la alerta, la cual facilita a su vez la toma de conciencia de los objetos, «su forma, su simbolismo», para volver de nuevo «a la esfera de las ideas») y Julio Reija (para quien el proceso surge de un estado «infantil» de observación, percepción y pensamiento, «en que los prejuicios y preconceptos se suspenden o se debilitan», dando lugar así a que el lenguaje consiga «una síntesis» con la que despertar en el receptor la vivencia experimentada antes por el artista). «Técnica y alma», podríamos concluir con Félix Morales Prado, «son los pilares de la creación».

TRANSMISIÓN

La cuestión de cómo se transmite la poesía visual se manifiesta en tres factores: el medio de difusión considerado por los autores más adecuado para su obra, el papel de las instituciones en el proceso de transmisión y la función de la crítica. Con respecto al medio de difusión, el conjunto de respuestas brinda un completo arco de posibilidades, pues como dice Félix Morales Prado, «cualquiera es bueno». Ese abanico engloba desde los medios de comunicación de masa habituales,

como la televisión y los periódicos (ver, por ejemplo, las respuestas de Francisco Peralto, Pablo del Barco, Gustavo Vega y Carmen Peralto) hasta, evidentemente, las posibilidades que ofrece internet a través de revistas *online*, ediciones digitales, blogs y redes sociales. Sin embargo, a pesar de que una gran mayoría de respuestas reconocen las posibilidades de difusión que proporcionan los avances tecnológicos, las modalidades digitales (que, por otra parte, algunos autores reconocían como útiles en la fase de producción) no acaban de verse como el único cauce, ni siquiera como el más adecuado, para la poesía visual. De hecho, algunos de nuestros artistas se muestran reticentes ante las tecnologías digitales, bien porque piensan que la difusión del arte «no está sucediendo con naturalidad» (J. Seafree), bien porque se sienten más cómodos con los soportes físicos (Julio Reija), bien incluso porque preferirían que «la calle» le discutiera el protagonismo a la red (Ferran Fernández). En contraste, un alto porcentaje de respuestas alude a medios tan «tradicionales» para la poesía visual y experimental como las exposiciones, los festivales, los congresos, los recitales o las *performances*, formas visuales o audiovisuales que se suman a las también tradicionales ediciones impresas o catálogos. La diversidad de medios de transmisión obedece a la propia naturaleza mixta o híbrida del género, y en este sentido Agustín Calvo Galán señala lo que él considera un «riesgo»: la poesía visual, viene a decir, carece de medio de difusión propio y toma prestado el de otras artes «mejor definidas», como es la exposición, y ello en cierto sentido aleja a la poesía de «su esencia poética originaria». Hay, en fin, entre los autores, quien reclama un mayor contacto directo con el público a fin de despejar las «dudas» y los «recelos» del «consumidor de arte» (José Luis Campal) y quienes, como Gustavo Vega, Julia Otxoa (que pide una «alfabetización estética»), Francesc Xavier Forés o Sofía Rhei, siguen reconociendo la responsabilidad de las instancias educativas. Y esto nos lleva al siguiente apartado.

En segundo lugar, el papel de las instituciones es sopesado y valorado de manera muy diferente, e incluso opuesta, según las distintas sensibilidades y posiblemente también según las respectivas experiencias. En un extremo estarían autores como Gustavo Vega, quien, además de reconocer el papel positivo, pero «poco conocido», que cumplen las instituciones, formula un agradecimiento expreso hacia ellas. Implícitamente también reconocen ese papel Francisco Peralto (que piensa que son «necesarias»), Rafael de Cózar (que menciona en concreto la Biblioteca Nacional y el Museo Reina Sofía además de, en general, las universidades), Antonio Gómez (para quien las instituciones «son fundamentales» al favorecer «el conocimiento y expansión» de las formas experimentales) o Josep Sou (que ve en ellas un agente «esencial»). Más tibios se muestran Julián Alonso (que ve en las instituciones públicas un «complemento» a las iniciativas privadas, pero que en todo caso actúan por propio interés) o Francisco Aliseda (que las reconoce como «importantes» pero «cambiantes» y poco arriesgadas). Otras respuestas no juzgan la labor que desempeñan las instituciones sino el que deberían desempeñar: J. M. Calleja cree que tienen el «deber de apoyar y difundir», Julia Otxoa ve «la respon-

sabilidad y [el] deber» que les atañe, Carlos de Gredos considera de «deben apoyar» y «comprometerse» con la poesía visual, Sofía Rhei opina que «deberían apoyarla más», mientras que Francesc Xavier Forés propone que sean los artistas visuales quienes se acerquen a las instituciones y al público en general «para dejar de ser marginales» (sobre la «marginalidad», ver más abajo). Y finalmente, en el otro extremo del espectro se sitúan quienes desconfían abiertamente de las instituciones porque las ven como un obstáculo (Bartolomé Ferrando), porque consideran que están «guiadas por intereses políticos y electorales, cuando no económicos» (J. Seafree), porque creen que no saben qué hacer con géneros como la poesía visual (Antonio Orihuela), porque sostienen que «la sujeción a lo institucional» merma «la aspiración crítica y la independencia para convertirla en banalidad decorativa» (Agustín Calvo Galán), porque sienten que las instituciones «no ayudan» (Eddie J. Bermúdez), o porque las juzgan «vendidas a las mafias de políticos, autores y editores que manejan los fondos públicos» (Julio Reija).

En tercer y último lugar, nuestros autores parecen concordar más sobre la función de la crítica que sobre el papel de las instituciones. Aunque alguna voz se muestra optimista al constatar que «por suerte, las voces críticas independientes se multiplican en la red» (Julio Reija), la gran mayoría mira con recelo a una crítica que o bien tiene «vicio» de encasillar y bautizar (Francisco Peralto) o bien «se burla» de las formas experimentales (Félix Morales Prado, Francisco Peralto) o bien está atada «por intereses económicos y partidistas» (Julio Reija) o bien no llega a comprender del todo las modalidades poéticas visuales (Sofía Rhei). Los hay que la consideran inexistente (Ricardo Ugarte, Carlos de Gredos) o inútil (Antonio Orihuela) y quien simplemente «no cre[e] en la crítica» (Eddie Bermúdez). Muchos abogan por una crítica hecha con rigor (Gustavo Vega, Josep Sou), con conocimiento de la materia (Juan López de Ael, Félix Morales Prado, Julia Otxoa), con ambos (Julián Alonso), así como también con «investigación» y «dedicación» (J. Seafree), y con seriedad y profundidad (Antonio Gómez, J. M. Calleja). Algunos dan cuenta de cómo el terreno que pisan los críticos de las formas experimentales es un terreno «resbaladizo» (Julián Alonso), y de cómo por ese motivo podría asociarse la crítica de poesía visual a la de pintura abstracta (Rafael de Cózar). Unos cuantos, en fin, reflexionan sobre el papel de los propios poetas en el campo de la crítica, aquí sí con opiniones dispares: Julián Alonso da testimonio de que «muchas veces los los propios poetas» los que ejercen de críticos, y Francisco Aliseda, dando un paso más allá, sostiene que la crítica se hace desde la propia obra; Eddie Bermúdez estima que el ejercicio de la crítica por parte de los poetas es algo positivo, mientras que, en el extremo opuesto, Antonio Gómez habla de cómo su experiencia personal le confirma que no son los que practican la experimentación poética «quienes debe[n] desempeñar su crítica» y defiende con firmeza una crítica basada en el análisis meticuloso de estructuras «de elaboración perfecta» que lo único que hacen es camuflar «la falta de argumentos» y en la creencia de que el «lenguaje sencillo y directo» no está reñido con la profundidad de pensamiento.

RECEPCIÓN

Y cuando la obra llega al público, ¿qué ocurre? ¿Cómo reciben los lectores / espectadores / usuarios un tipo de producto artístico como la poesía visual?, ¿de qué les sirven los conocimientos previos que tengan de poesía o de pintura o de publicidad o de fotografía o de diseño a la hora de descodificar un objeto que superpone lenguajes diferentes, sistemas de signos distintos? Y, al hilo de estas preguntas surgen otras: ¿cómo se relaciona la poesía experimental con otros modos poéticos y, en general, literarios y culturales?, ¿qué lugar ocupan las formas experimentales en lo que desde Iuri Lotman conocemos como «semiosfera»? Se trata, sin duda, de cuestiones de gran complejidad que solo podemos abordar aquí sobre la base de las respuestas de nuestros poetas. Empecemos por la descodificación de los géneros experimentales, es decir por las estrategias que ayudan a que los receptores aprehendan en toda su extensión las formas poéticas visuales. Las respuestas recibidas indican, en primer lugar, hasta qué punto los autores piensan en el público a la hora de crear y en qué medida esto condiciona la creación. Para alguno de ellos el receptor no es objeto de preocupación, pues dicen trabajar únicamente para sí mismos, con el fin de «explicarse los enigmas» que los azusan (Francisco Peralto, que habla del «público-fiera», o Rafael Cózar, que dice trabajar sobre todo para sí mismo, por su «autosatisfacción creativa»), pero la inmensa mayoría sí intenta explicar cómo se contempla la participación del receptor desde el punto de vista del creador. Es significativo y revelador que muchos autores reconocen que en general no son necesarios mecanismos especiales para la recepción e interpretación de la poesía visual, y que esta opinión crece y es mayoritaria en los autores más jóvenes, que son, por lo tanto, los que han pasado un mayor tiempo de su existencia conviviendo con la «cultura visual» a la que nos referíamos al principio. Así, Julio Reija, nacido en 1977 y el segundo autor más joven del grupo, considera que cualquier persona posee «todas las herramientas necesarias para interpretar un poema visual» (aunque reconoce que la poesía, no solo la visual, necesita una mayor «atención» y «voluntad de interpretación»). Algo parecido piensan Juan López de Ael, Antonio Orihuela, José Luis Campal, Agustín Calvo Galán, Chema Madoz (que habla de la familiaridad del público con los distintos códigos que intervienen en la poesía visual), Ferran Fernández, Julián Alonso (estos dos últimos coinciden en que no es necesario un «manual de instrucciones» para descodificarla) o Antonio Gómez (que estima —como Carmen Peralto— que solo es necesario «ver», y sostiene —como Ricardo Ugarte— que la adquisición constante de los códigos visuales se produce sin que tenga que mediar una formación específica).

Otros han formulado su respuesta desde la consciencia de que un poema visual suele fundir en un mismo objeto elementos provenientes de dos (o tres) códigos —(el lingüístico), el literario y el plástico— y que, por ello, su interpretación alcanza un cierto grado de complejidad. Bartolomé Ferrando, por ejemplo, lanza desde esa consciencia una apelación a alejarse «de la noción de discurso» y centrarse,

en cambio, «en la percepción del poema visual ligado al instante y, si se quiere, detenido en el instante». El concepto de «discurso» (en su acepción de algo que «discurre») opuesto al del «instante detenido» de la contemplación remite inevitablemente a las teorías que Lessing expuso en el *Laocoön*³ sobre la pintura como arte del espacio y la poesía como arte del tiempo, y nos sugieren una indicación de lectura para la poesía visual en que la esencia poética se apodera de la instantaneidad que se asocia con las creaciones plásticas. Otros autores añaden facetas complementarias. Gustavo Vega aporta la idea de la pertenencia de los poemas a esos grupos de obras que solemos llamar «géneros» como clave de interpretación: cada obra será interpretada y juzgada en relación a un doble referente, el poético, por una parte, y las diferentes modalidades del plástico (diseño gráfico, *performance*, etc.), por otra. En la misma línea, J. M. Calleja habla de la «hibridez» del poema visual y de cómo a veces serán necesarias estrategias interpretativas diferentes a las que nos aportan los códigos pictóricos y los códigos lingüísticos por separado. Dos autores coinciden en que, aunque los lectores no tienen a su alcance un código específico para la poesía experimental, si se acercan a ella con el «equipaje cultural abierto», serán capaces de interrelacionar las distintas disciplinas artísticas para llegar a experimentar en qué consiste la obra poética visual (Julia Otxoa), y serán ellos, los lectores, los que en última instancia completen las distintas interpretaciones a que da lugar una obra, pues —en la poesía visual más que en otros tipos de obras— existen «tantas interpretaciones como posibles receptores» (Félix Morales Prado). Así, la «intervención propia» del receptor, junto con su «capacidad de asombro y de alerta» (Sofía Rhei) —que, por lo que antes dijimos, transportaría al lector hasta la esfera del creador—, son fundamentales en la descodificación de estos géneros. Dicho de otro modo, la lectura literaria y la lectura visual requiere además de un «esfuerzo suplementario» que lleve a los receptores a acercarse a cada obra con la estrategia concreta que dicha obra demande (Carlos de Gredos), pues en las modalidades artísticas experimentales los códigos «no solo se mezclan, sino que ‘mutan’ con rapidez, contaminándose y contaminando», según ha expresado muy gráficamente Francisco Aliseda. Por ello, según Josep Sou, se precisan nuevos códigos para aprender a mirar «de otra manera», pues «la especificidad de las variables poéticas se atiende mejor desde la comprensión de un universo diferencial y que contiene nuevos códigos de comunicación». Sobre dicha «especificidad» volveremos a continuación, al hablar del concepto de canon y periferia cultural.

Vamos, entonces, a la segunda consideración sobre la recepción, la que tiene que ver con el lugar de la poesía visual en la esfera cultural general. ¿Se percibe en algunas de las respuestas una cierta reticencia a abordar las cuestiones planteadas o incluso un rechazo a los supuestos sobre los que se asientan? *Mea culpa*, porque tal vez la pregunta debería haber estado formulada no en términos de «marginalidad» para la poesía visual ni, sobre todo, de «vocación marginal». Reconozco

³ *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, trad. Eustaquio Barjau, Editora Nacional, Madrid, 1977.

que estas palabras pueden haber provocado confusión, ya que, efectivamente, en primer lugar, «no todas las minorías son marginales» (Antonio Gómez), y, en segundo, estar situado en la periferia —o en el margen— no proviene de una «vocación», no depende de la voluntad de los autores, sino que es algo que determina la recepción (dice Gustavo Vega: «es lógico que el experimentalismo se sitúe en los márgenes, no por vocación propia, sino por empuje de lo dominante»). No es de extrañar, por lo tanto, que muchas de las respuestas expresen una protesta o al menos una disconformidad con el concepto, y que los autores no se reconozcan en esa supuesta «vocación de marginalidad». Hay que decir, sin embargo, que a pesar de que ellos no admitan tal marginalidad en lo que atañe a su obra personal, sí la observan en lo que atañe al género globalmente. Valgan algunos testimonios: A la poesía visual «no se la escucha ni se la conoce ni se la estudia» (Bartolomé Ferrando), «el arte siempre ha estado y estará rayando lo marginal» (Juan López de Ael), «no ha tenido nunca un fácil reconocimiento ni ha cobrado éxito en los circuitos de exhibición» (Josep Sou), «es necesario llegar no solo al público interesado, sino a escuelas e instituciones para dejar de ser marginales» (Francesc Xavier Forés), la poesía visual encuentra «difícil difusión por su marginalidad» (Félix Morales Prado), el experimentalismo se debe difundir «en contacto con el público para despejar las dudas del consumidor de arte y despejar sus recelos» (José Luis Campal), «en España la poesía visual interesa a unas 500 personas» (Antonio Orihuela), el público que se acerca a ella «ya está convencido e interesado», porque «se trata de un círculo muy pequeño» (Julio Reija), la experimentación «no entra en los circuitos comerciales» (Agustín Calvo Galán), etc.

No se trata, por tanto, de una marginalidad personal, sino de una ubicación periférica del género con respecto a otros productos culturales. Es un hecho constatado que en momentos históricos concretos un autor, una obra, un género, es mejor aceptado que otros, es más visible, más difundido, más leído, más consumido, y entonces se suele decir que ocupa «el centro» de la esfera cultural, centro del que es desplazado, con mayor o menor facilidad o rapidez, por otros autores, obras o géneros, situados «en la periferia», a través de una serie de factores culturales, sociales, económicos o políticos. O, como lo expone Gustavo Vega, «el centro y la periferia no son estáticos», y, como dibuja en una imagen muy gráfica Julián Alonso, «la literatura y el arte son como un ascensor, unos están arriba [y] otros están abajo». Las preguntas del cuestionario partían, entonces, de un análisis muy simple del horizonte cultural en que nos movemos, que podría resumirse en dos conclusiones que, según creo, todos o la mayoría de los autores (Ferran Fernández ni cree en la marginalidad ni percibe síntomas de abandono de la periferia) no tendrían inconveniente en suscribir: a) la poesía es un género minoritario y la poesía visual es más minoritario todavía, y b) en los últimos tiempos se aprecia un mayor conocimiento o interés por ella por parte del público, la crítica y las instituciones. O, lo que es lo mismo: la poesía visual parecería haber emprendido camino desde la periferia en dirección al centro.

El modelo centro / periferia ha sido bien explicado por los estudiosos de los sistemas culturales, y en especial por Iuri Lotman⁴, quien observa tres fenómenos constantes cuando analiza el abandono de la periferia y el desplazamiento hacia el centro: el primero es un esfuerzo de «reconstrucción» de un canon propio, el deseo de dotarse de un pasado ilustre y de construir de manera retrospectiva ese canon o lista de autores prestigiosos que legitime la propia existencia; el segundo consiste en «la creación de [...] gramáticas»⁵, esto es, de metatextos que contribuyan al intento de abandonar la periferia; el tercero es la toma «de conciencia de sí mismo»⁶, lo cual «significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas». Me parece muy esclarecedor que a lo largo de sus respuestas el conjunto de nuestros autores haya desvelado la existencia de los tres fenómenos en el campo que nos ocupa. Como vimos páginas atrás, los autores trazan con toda nitidez la línea genealógica en la que se sienten insertos (vanguardias históricas, concretismo..., y también poesía discursiva, como muestran, por ejemplo, los poemas de Ricardo Ugarte titulados «Homenaje al poeta Gabriel Aresti», «Homenaje a Miguel Hernández» y «Homenaje a San Juan de la Cruz», el de Gustavo Vega titulado «García Lorca», el de José Luis Campal titulado «Lorquiana», y los de Agustín Calvo Galán englobados bajo el título «Homenajes cardinales»), y a la vez se muestran plenamente conscientes de su «hecho diferencial». No insistiré más en ello. Me detendré en cambio en la producción de metatextos, sobre la que no parece haber un acuerdo universal entre nuestros autores. Con todo, algunos sí reconocen que poco a poco y desde instancias diversas, distintos agentes se están encargando no solo de difundir sino también de reflexionar sobre la producción experimental y, de esta manera, sistematizarla. Esta producción de metatextos queda registrada, por ejemplo, en la respuesta de Félix Morales Prado, quien observa «desde la última década del siglo pasado hasta la fecha» una mayor presencia del experimentalismo en «la crítica oficial, [...] los medios académicos, [...] [las] revistas especializadas [y] [...] diversas tesis doctorales», así como la «entronización en foros de prestigio de autores importantes de la poesía visual», entre los que nombra a Joan Brossa, Fernando Millán y Antonio Gómez. Julia Otxoa, por su parte, reconoce en términos muy parecidos que «desde hace unos años puede observarse en España un vivo resurgir de la poesía experimental [a través de] antologías, [...] exposiciones, [...] publicaciones, [...] editoriales, [...] medios de comunicación», e incluso en el «mundo académico». J. M. Calleja y Francisco Aliseda escriben opiniones parecidas, mientras que Bartolomé Ferrando afirma que la poesía visual posee su propia gramática, «anclada en un sinfín de estudios y trabajos», ya que es natural que, junto al florecimiento de la creación florezca

⁴ «Acerca de la semiosfera», en *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*, trad. de Desiderio Navarro, Universidad de Valencia, 1996, págs. 10-25.

⁵ *Ibidem*, pág. 17.

⁶ *Ibidem*, pág. 15.

también la crítica («Al igual que la poesía visual, que continúa reinventándose año tras año, la crítica de la poesía visual ha experimentado una transformación asombrosa durante las tres últimas décadas», afirma Willard Bohn en su reciente monografía *Reading Visual Poetry*⁷). Sin olvidar que en muchas ocasiones los metatextos se producen en la propia obra, como muestran los poemas de Rafael de Cózar («Sonido»), Bartolomé Ferrando, J. M. Calleja («São Paulo»), Chema Madoz, J. Seafree («Siete palabras»), Eddie Bermúdez, Julio Reija, Sofía Rhei («bestiario microscópico», «El poema perfecto...») que presentamos. Por contraposición, el propio Ferrando encuentra un obstáculo en la universidad, «que impide o no favorece» la difusión de la poesía visual, y José Luis Campal y Agustín Calvo Galán sostienen que el experimentalismo es una forma de suyo marginal, que transita por carreteras secundarias.



La nómina de autores que hemos ofrecido aquí no es, quizá, exhaustiva, pero sí, entiendo, lo suficientemente representativa como para que los lectores lleguen a hacerse una idea cabal del estado del experimentalismo poético en nuestro país a través de dos docenas de autores, nacidos entre 1942 y 1978, dos generaciones que marcan el recorrido de la poesía visual en la España de la segunda mitad del siglo XX y los primeros lustros del XXI.

Nota: por si algún lector se lo preguntara, el orden en que menciono a los autores en las ocasionales enumeraciones que aparecen en estas páginas es, *grosso modo*, el de su fecha de nacimiento, que es el que he utilizado al leer y estudiar las respuestas a los cuestionarios.

⁷ Willard Bohn, *Reading Visual Poetry*, Fairleigh Dickinson University Press, Lanham, 2011, p. 13, traducción mía.