

Ciclo cerrado:

LA POESÍA EXPERIMENTAL EN ESPAÑA (1964-2004)

Antonio

ORIHUELA

**EL ROSTRO QUE NO SE PUEDE VER:
ARTE, TECNOLOGÍA, PRODUCCIÓN INDUSTRIAL
Y MERCADO DE MASAS EN EL CAPITALISMO**

La práctica totalidad de los objetos que nos rodean están directamente influenciados por el arte; nuestras viviendas, nuestras ciudades y hasta nuestros comportamientos se han vuelto en el transcurso del siglo XX, artísticos. El desarrollo tecnológico, aplicado a la producción y a unas cada vez más coercitivas y globales formas de trabajo (fordismo, taylorismo, toyotismo...), ha configurado un universo de objetos e imágenes con los que, finalmente, hemos terminado dando forma a nuestras vidas y creyendo que la verdadera vida es lo que los medios de formación de masas dicen que es.

Si hasta el siglo XIX no se supo que era la explotación, desde los años sesenta del siglo XX nos hemos olvidado de ella. Viviendo sumidos cuando no directamente abstraídos en ese universo de objetos e imágenes que han sustituido a la verdadera vida nos hemos entregado al capital que, travestido de imágenes es, todavía hoy, el rostro que, a pesar de estar en todas partes y de organizar en torno a sí todos los medios de vida y todas las ilusiones, no puede verse.

Bastó que en occidente, a partir de los años cincuenta, se consiguiera alcanzar el grado de acumulación suficiente como para que el capital se convirtiera definitivamente en imagen, para que comenzara entonces la sociedad del espectáculo, el tiempo en el que los individuos serían vividos por las imágenes; la época en la que

al trabajador se le exigirá una colaboración adicional para ser explotado también como consumidor (ser consumidor terminará convirtiéndose en la exigencia para que el trabajo exista), y que, en tanto consumidor, olvide el origen de su explotación y aprenda a vivirla como un fenómeno desgajado de sí a cambio de poder sentirse partícipe de la cultura y la sociedad burguesa que lo disolvió como clase y transformó el proletariado en la actual sociedad de masas donde los individuos desclasados, aislados y amedrantados, son incapaces de pensar otras formas de relacionarse y otra vida que no sea la que se les ofrece mediada por la propaganda o el espectáculo. Las mejoras en su nivel de vida lejos de traer el socialismo desarrollaron una sociedad consumista y represiva.

Para completar este trabajo de dominación, la sociedad industrial dictó qué tipo de estética sería la que animaría nuestro modelo social. Vanguardia y producción industrial comenzaron a andar juntas a mediados del siglo XIX y ya no se separarán. Atraviesan las Exposiciones Universales, la cadena de montaje fordista, llega hasta el romanticismo de acero del Tercer Reich, a los realismos socialista y capitalista, y continúan en los tiempos del Imperio.

La relación entre cultura y economía, entre los que fabrican la realidad y los que controlan su producción, entre quienes ejercen el poder y quienes proporcionan ilusiones, entre quienes generan imágenes y quienes las reproducen industrialmente, conformará una nueva sociedad, la del consumo de masas, y un nuevo Arte, el arte para las masas. La obra de arte abandona su unicidad y se verifica a través de su reproducción masiva; el *pop* glorifica el reino de la abundancia. La iconografía de la vida cotidiana, sus objetos domésticos, las imágenes de los tebeos y películas, los envases de productos alimenticios, las prendas de vestir, etc. Todo lo que había sido exaltado y revalorizado por la publicidad y los medios masivos de comunicación, encuentra también un lugar en el mundo del arte y, de pronto, la fanfarria de la cacharrería hace retroceder la solemnidad historicista del canon. **(Figura 1)**

Y mientras tanto. ¿Qué hacen los artistas? Pues se limitan a constatar la fragmentación cultural de la sociedad y a ritualizar lo que, en el mercado de lo masivo, no es más que producción industrial y expansión tecnológica sobre la vida social y colectiva. Hasta los materiales con los que podrá contar en cada momento el nuevo artista serán definidos por la producción industrial.

La producción industrial transforma los hábitos, y las capacidades cognitivas se reeducan hacia una percepción dinámica e instantánea fundada sobre la sensación de inmediatez y simultaneidad que encuentra su versión condensada en la publicidad, ella es la que crea y configura la experiencia estética contemporánea como ninguna otra técnica. La belleza es la velocidad, afirmarán los futuristas, y siguiendo esta estela encontramos que es en el acontecimiento, el happening, el suceso, la acción y el espectáculo donde se concentra hoy la fuerza del arte. No en sus realizaciones sino en sus procesos, en cosificar lo transitorio y afirmar la transitoriedad de la propia obra de arte. No es que ya no sea posible expresar lo nuevo sino que lo nuevo se convierte en un momento de lo fugaz y lo precario.

Espantados comprobamos que, como los productos industriales, también las producciones artísticas de la sociedad industrial tienen fecha de caducidad y, desde finales del siglo XIX, los *ismos* se sucederán.

Hablar de cultura visual de masas, no significa que la cultura ha sido apropiada por las masas, sino que la cultura ha sido destruida para engendrar en su lugar el ocio, es decir, el consumo organizado por el mercado de las unidades de tiempo libre. Este es el fenómeno más representativo del Arte de nuestro siglo, su ligazón absoluta a los intereses económicos de las empresas que producen cultura de masas y que, de paso, deja definitivamente libre al artista, responsable de naufragar en sus propios criterios o bien convertirse en un apéndice de la mercadotecnia.

(Figura 2)

Si hubo pues alguna revolución en el mundo del arte del siglo XX esta no se dio, desde luego, en lo que formalmente reconocemos como Arte, sino que fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas para producir y consumir imágenes y objetos culturales de todo el mundo, eso sí, en forma de puré predigerido para un público infantilizado e incapaz de elaborar para sí mismo acontecimientos sociales relevantes.

LA POESÍA Y LOS NUEVOS LENGUAJES VISUALES

Durante el siglo XX, la necesidad de ampliar los mercados y estimular la demanda de productos transformó los lenguajes visuales, en principio con la ayuda de las técnicas cromolitográficas origen del cartel, después gracias al offset, la helioscopia, la fotocopia o la serigrafía hasta llegar al video y las técnicas digitales. Dinamismo, tintas planas, disposición e invención de tipografías específicas y composición espacial se convierten en los caballos de batalla del diseño empresarial durante gran parte del siglo. Catálogos, carteles, vallas publicitarias, señales de tráfico, postales, pegatinas, calendarios, periódicos, revistas, libros, tejidos, etc. serán sus encarnaciones ya dispuestas para dar forma y sentido a nuestras vidas.

(Figura 4)

Es por esto por lo que, cada vez más, se tiende a comprender los denominados movimientos de vanguardia no como los compartimentos estancos que la historiografía tradicional defiende sino como planteamientos distintos en torno a una misma problemática que atraviesa el siglo: La disyuntiva que se le ofrece al artista de aceptar su proletarización o desertar del ejército productivo al servicio del capital e intentar, a la desesperada, liberar espacios y tiempos, construir acontecimientos que sean materia prima para otros acontecimientos, producir libre sociabilidad frente a la alineación de los modelos productivos que han convertido al hombre en una máquina.

Así, frente a la razón instrumental del capital y la lógica del mercado, también nos es posible rastrear los vestigios de estas beligerantes deserciones en pro de

la imagen liberadora a través de un lenguaje interceptado, descoyuntado, incoherente, inconsciente, descontrolado, fragmentado, mezclado y desmontado que se formalizará como poesía escénica, caligrama, collage dadaísta, poesía cubista, frottage, cadáveres exquisitos, fotomontaje, ready made, poligrafía, dripping, letrismo, concretismo, decollage, conceptualismo, tergiversación, distanciamiento, camuflaje, graffitis, assemblages, etc. para recomponer, con sentido crítico, un ataque a las leyes asociativas de lo lógico y lo normal. Lenguajes y formalizaciones icónicas que, desgraciadamente, verían como simultáneamente a su producción también eran fagocitados por el mismo modelo productivo al que atacaban. Lenguajes sintéticos e ideográficos que no cambiaron el mundo pero que sirvieron para que otros imaginarios se inscribieran en el mundo y para que cambiara, eso sí, la misma idea del Arte y nuestra forma de relacionarnos con él y pensar nuestras vidas de otra forma, al margen de la versión oficial de los hechos. (Figura 4)

POESÍA, POP, MAXIMALISMO

Las poéticas de la cultura de masas se rastrean en las revistas y en sus ilustraciones, en los cómics, los discos, los objetos cotidianos, las películas, el brillante y monumental Cinemascope. Se colocan al servicio de la publicidad y se adaptan a todo tipo de soportes: vallas, octavillas, folletos, neones, bolsas, tejidos, escaparates, pantallas extraplanas generosamente distribuidas por la ciudad, sms, twits, etc. nos recubren de tal forma que se constituyen en nuestra única experiencia de la vida (Figura 5). A la vez que nos impide ver el mundo real lo destruye, así que es únicamente a través de las imágenes de la cultura de masas como nos reconocemos con toda la *objetividad* que nos es posible. (Figura 6)

Las poéticas de la cultura de masas utilizarán un lenguaje coloquial, directo, sintético, sencillamente porque ese era el lenguaje de la ciudad, de la prisa y la fugacidad en la que transcurren las relaciones humanas que se dan en ella y ese es el lenguaje que habla el reino del consumo. Este lenguaje que hasta entonces había sido indigno del arte fue el lenguaje del pop, un lenguaje que se globalizará antes incluso de que sea una realidad la inmersión industrializadora de las sociedades atrasadas que, gracias a las imágenes que desde el cine mostraban el estilo de vida americano, asimilan virtualmente un mundo al que aún no tenían acceso pero que las imágenes permitían imaginar y, sobre todo, imitar con los escasos recursos que una atrasada economía como la española a comienzos de los años sesenta permitía. (Figura 7)

La falta de una sociedad terciarizada y la lentitud con que se expandían los vehículos de la sociedad espectacular (televisión, medios de comunicación, tecnología, infraestructuras de ocio y consumo cultural, etc.) explica, en parte, la tardía incorporación de artistas españoles no ya a los lenguajes experimentales, sino que la propia escualidez de la institución arte servía como principal elemento disuasor

para aquellos tentados por desarrollar cualquier tipo de proyecto cultural o artístico, sobre todo si además se carecía de medios económicos porque, sencillamente, el mercado para estas producciones no existía.

Tampoco ayudaba a la promoción de la poesía experimental en España la propia estructura universitaria y museográfica, ajena por completo a unos lenguajes que la intelectualidad orgánica salida del régimen franquista había despreciado y que, al quedar fuera de su programa ideológico, habían desaparecido de estudios, revistas, investigaciones, etc. como bien se refleja en las revistas culturales, literarias o de investigación de la época.

Todos estos factores explican el hecho de que los primeros contactos y las primeras evidencias de lo que hoy se aglutina bajo el epígrafe de nuevos comportamientos artísticos (poesía de acción, performance, happening, libro objeto, intervenciones, etc.) vayan a tener como protagonistas y primeros impulsores a artistas y estudiosos no españoles, caso de Alberto Greco (**Figura 8**) o Julio Campal (**Figura 9**), y que sus primeros practicantes nativos sean estudiantes universitarios, jóvenes inquietos proveniente, en su mayoría, de una clase acomodada que les ha permitido viajar o al menos estar en contacto con lo que se está haciendo más allá de nuestras fronteras.

ESPAÑA ESTÁ MUERTA

En plena Guerra Fría, cuando corría el año 1953, los Estados Unidos se deciden por la colonización de una pequeña provincia de su imperio llamada España, en ese año se firma un tratado por el que se autoriza a aquel país a instalar determinadas bases y efectivos militares a cambio de una dudosa ayuda económica, el año antes se había suprimido la cartilla de racionamiento, en vigor desde la Guerra Civil dado el problema general de suministros que, casi veinte años después del golpe militar, sufría aún el país. En 1959, con unos niveles consumo y renta similares a los de 1936, el presidente Eisenhower visita España. Mrs. Marshall, con sus tractores, sus coches y sus frigoríficos, aún se retrasará unos años.

La década 1963-1973 representan para España una época de euforia económica y rápido crecimiento, los hábitos y conductas del modelo consumista occidental se insertan de lleno en la sociedad española a través de los medios de comunicación de masas (verdaderos protagonistas del intenso proceso de iconización al que, desde entonces, estamos sometidos), se importan modas en un afán de saciar las carencias provocadas por el aislamiento y los años de autarquía y, en general, no sin recelos oficiales, se saluda con fervor todo lo que de «moderno» se copia aquí o llega de Europa mientras no huela a comunismo.

En la España de 1964, los jóvenes se disfrazan de Beatles y al esclerotizado mundo de las artes hispanas llegan, casi en tropel, mientras el régimen se lava la cara fuera de casa con las tendencias informalistas, el Pop Art, el Op Art y los «happe-

nings», movimientos que tanto en Europa como USA ya van de resea, sustituidos por el «minimal», el «povera» o el «land art». (Figura 10)

Será en este tiempo, en esta sociedad en crisis en la que unos pocos se plantearán la crisis del lenguaje, y no solo poético en sentido estricto, sino fundamentalmente visual, pues son las iconografías de lo masivo las que ejercen un dominio totalitario sobre la configuración de los lenguajes hasta el punto de estar ordenando y transformando, como en ningún otro momento de la historia, la cultura popular y la relación de los ciudadanos con su entorno y entre sí.

Así veremos cómo se articula, a la necesidad de abordar la imagen como un objeto significativo que hay que leer atentamente para desentrañar los códigos ideológicos, culturales y políticos que se incrustan en su estructura y la modelan, la necesidad de buscar otras formas para lo poético y de ahí la aparición de una contestación plural que además de querer comprender la realidad, comienza a considerar que un poema puede no someterse a los mecanismos convencionales del discurso lingüístico, que la escritura —sean palabras, simples letras o signos de puntuación— puede trabajarse como si de corpúsculos energéticos se tratara, puede ser un objeto en donde se unifican múltiples elementos signícos; que puede haber escritura sin sintaxis y sin discurso lingüístico o que la escritura puede ser un gesto sin lenguaje, una forma otra de intervención y contestación a las aparentemente inicuas construcciones culturales convertidas en poderosos instrumentos de apropiación y configuración del mundo.

De ese aglomerado de experiencias heterogéneas que convergen, desde el campo de las artes visuales, la música y la literatura, surgirán no solo unas propuestas de desciframiento e intervención sobre las iconografías de masas para alterar tanto su significado como su significante, también unas prácticas contra normativas que, ante su rechazo del mercado o bien la ausencia de él y la indiferencia de la Academia han hecho posible aventuras como la que emprende la experimentación poética en España a partir de 1964.

Pero este no someterse no sucede en el vacío. Sucede en un tiempo y una coyuntura concretas, un contexto que las hace posible, de ahí que, en España, estas actividades de insumisión y de rebeldía contra la norma literaria, comiencen a vislumbrarse factibles a la vez que se ponen en marcha todas las demás prácticas sociales antagónicas que se alían contra la dictadura. Prácticas que comienzan a ser posibles a la vez que empiezan a abrirse grietas y fisuras dentro de los aparatos de poder franquista por las cuales, entre otras muchas cosas, también comienzan a infiltrarse los movimientos de contestación a la norma literaria.

En este contexto, se celebra en la «Galería Grises» de San Sebastián una «Exposición de Poesía Espacial: Fónica, Visual y Concreta» coordinada por Ángel Crespo, Julio Campal y Enrique Uribe. La noticia, aparecida en *El Correo Español-El pueblo Vasco*, cinco días antes de la inauguración, decía bien, afirmando que esta era la primera vez en España que tenía lugar un hecho semejante (y dadas las características del material expuesto, el periodista que cubre la noticia se pregunta si no será

la primera vez que algo así tiene lugar «en el mundo»); y es que, en efecto, rotas las ligaduras con las corrientes de vanguardia de entreguerras, desaparecidos o exiliados sus practicantes, y amordazados por el silencio y la imposición oficialista de unas prácticas artísticas tradicionales y hasta reaccionarias frente al rico mosaico creativo de la España de los años veinte-treinta, nuestro país languidece, también en el campo de la creación poética, sin más alternativa al garcilacismo que la poesía social entonces en boga, y sin que, los pocos practicantes del reciclado surrealismo representen algo más que un testimonio asilado de la persistencia de algunos modos de la vanguardia en medio del aislamiento y la pobreza generales.

Ángel Crespo era por aquel entonces un activo poeta que, desde la *Revista de Cultura Brasileña*, que editaba la embajada de Brasil en España, llevaba unos años ofreciendo noticias de la poesía concreta brasileña, y del famoso grupo *Noigandres*. **(Figura 11)**

Enrique Uribe era también, por aquel entonces, un poeta que, gracias a sus viajes, había tomado contacto en París con Pierre Garnier y la corriente poética espacialista, y ya en Madrid, con un personaje singular que apenas acaba de recalcar en Madrid por aquellos años, el uruguayo Julio Campal, quien gracias a su sorprendente vitalismo y su portentosa habilidad, había puesto en marcha unos coloquios llamados *Problemática 63* con la intención de servir de cauce a la documentación y difusión de la vanguardia poética experimental en España. Todo ello, unido a la buena disposición de algunos espacios culturales interesados en dar cauce a estas inquietudes, están en la génesis del despertar de algunos grupos experimentales dispuestos a sacudirse el mortecino ambiente de la poesía y de las artes españolas, comenzando entonces una intensa y fecunda actividad de la que aquí esbozaremos algunos de sus principales jalones.

Entre ellos cabría citar la galería Juana Mordó de Madrid, donde había expuesto Alberto Greco en 1963, a su llegada a España **(Figura 12)**; o la galería Edurne, también en Madrid, donde Alberto Greco repite en una colectiva donde también está presente el grupo ZAJ **(Figura 13)**. El grupo ZAJ, fundado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce articulará su trabajo en torno a la música, los conciertos, las acciones, el arte postal y la escritura experimental con el objetivo de promover un arte colectivo de acción y participación muy en línea del grupo Fluxus **(Figura 14)**. En 1967 Juan Hidalgo publica su primer libro experimental, *Viaje a Argel*. Esther Ferrer y José Luis Castillejo, se adherirán a ZAJ unos años después, desplegando este último una fértil actividad creativa también en torno al libro desde propuestas conceptuales y minimalistas tal y como se puede apreciar en los volúmenes *La caída del avión en terreno baldío* (1967) o *La política* (1968). **(Figura 15)**

Y en esta misma línea de agitación cultural encontramos también a *Problemática 63*, grupo de información y debate sobre el arte de vanguardia fundado por Julio Campal. De *Problemática 63* se alejará pronto uno de sus integrantes, Ignacio Gómez de Liaño, que ávido por dotar a su trabajo experimental de una práctica más incardinada con la transformación de la vida cotidiana, decide montar en 1967

la *Cooperativa de Producción Artística y Artesana* con la ayuda de Herminio Mole-ro, entre otros, diversificando sus actividades hacia los happenings, la poesía de acción, el teatro o la música. Entre los que pasaron por la *Cooperativa* sumándose a este empeño de Gómez de Liaño de avanzar hacia un arte total, de naturaleza político subversiva, integrador de géneros, cabe destacar a Francisco Pino, Pedro Almodóvar o Alain Arias Misson, que hasta entonces había estado muy vinculado a ZAJ y con el que realizará sus famosos poemas públicos (**Figura 16**), entre ellos *A Madrid*, en el que siete personas recorrieron el trayecto que hiciera en 1936 la Columna Durruti atravesando Madrid hasta la ciudad universitaria portando letras de tamaño humano con las que iban componiendo palabras según el lugar ante el que pasaban: DADA delante del Café Gijón, MARÍA en la Plaza Cibeles, MAR frente al Ministerio de Marina, ARMA frente a las Cortes, etc. hasta que la policía intervi-no poniendo fin a la acción. (**Figura 17**)

Entre 1967 y 1968, la *Cooperativa de Producción Artística y Artesana* entrará en franca competencia con el grupo de Julio Campal, que prácticamente desaparece de la escena entonces, ensombrecido por Gómez de Liaño en la organización de exposiciones y en la difusión de la poesía experimental por toda España gracias a las ayudas institucionales conseguidas del Ministerio de Información y Turismo. Así Madrid, Valladolid, San Sebastián, Cuenca, Córdoba y Sevilla conocerán gracias a la *Cooperativa* las poéticas experimentales entonces en boga.

Menos conocida es la labor de difusión y exhibición que entre 1968 y 1973 se llevará a cabo en diversas instituciones, tales como las Juventudes Musicales, las Facultades de Filosofía y Letras y la Escuela de Arquitectura de la Universidad Complutense, el Instituto Alemán o los cinco seminarios dedicados a Lingüística Matemática y Arte Cibernético conocidos bajo el epígrafe: «Generación automática de formas plásticas», realizados en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. Otros nombres muy vinculados con la experimentación poética de aquellos años, como Elena Asins, Enrique Uribe y Francisco Zabala, se incorporan a los mismos en el curso 1970-71. Al año siguiente, durante los encuentros de Pamplona (**Figura 18**), se podrá ver una muestra de estos trabajos realizados por ordenador gracias a una terminal de rayos catódicos que se colocará en la cúpula neumática donde se desarrollaron parte de los encuentros.

Son los citados, espacios de confluencias para la joven progresía universitaria madrileña, lugares donde es posible la experimentación vanguardista y el ensayo de nuevos comportamientos procedentes de la escena internacional que serán puestos a prueba por el grupo de Gómez de Liaño, asimilados por Alberto Corazón o Tino Calabuig o teorizados por Simón Marchan, entre otros muchos que se reúnen en torno a esos ambientes de exhibición y reflexión sobre el arte como un campo donde también proponer dinámicas de ruptura lingüística e ideológica.

Mientras, de otra parte, es también reseñable el entusiasmo de algunas individualidades asentadas en Cataluña como Guillem Viladot, que ya había publicado en 1964 *Estrips*, o Joan Brossa, que al año siguiente publicará junto con Antoni

Tapies *Novel.la.*; y el grupo catalán *Tarot*, fundado en 1966 de forma independiente y sin relación con los activistas madrileños, que comienzan también a organizar una serie de exposiciones de poesía visual. Vic o Granada serán algunas de las ciudades donde expondrán durante 1967. Sin olvidar tampoco la labor en solitario de Francisco Pino (*Textos económicos*, 1969) o Isidoro Valcárcel Medina que también ese año da a la imprenta *Secuencia*, un libro experimental de hondo sabor constructivista.

Tras la muerte de Julio Campal (1968), algunos discípulos y amigos deciden dar continuidad a su proyecto fundando el grupo *N.O.*, integrado, en principio, por Juan Carlos J. de Aberasturi (que firma también como J. Ocarte) (**Figura 19**), Jokín Díez, Jesús García Sánchez, Fernando Millán (**Figura 20**) y Enrique Uribe (**Figura 21**).

Con ellos se cierra la nómina de los que serán los protagonistas de la difusión, a través de exposiciones, conferencias, manifiestos, acciones, revistas, catálogos, publicaciones de libros, artículos en prensa, etc. del mensaje y definitivo enraizamiento de la vanguardia experimental en España.

Lo que no deja de ser sorprendente que tan pocos grupos e individualidades no fueran capaces de unificar esfuerzos, planteando un frente único de acción, por el contrario, su actitud ante la experimentación poética les hace divergir hasta convertirse en completos ignorantes unos de otros. Pero, a pesar de esto, ¿qué es lo que pretenden?

Parece que dos presupuestos básicos orbitan los manifiestos y programas de acción de los operadores españoles del momento. Primero, utilizar los contenidos extraídos de las imágenes y hábitos visuales promocionados por los *mass media*, y segundo, conseguir —sin éxito— la difusión popular de estos productos y propuestas alternativas, críticas con la realidad cosificada que trataban de desvelar, denunciar y transformar. A la avalancha de imágenes que conforman las conductas, los deseos y las subjetividades además de dirigir el consumo y favorecer la docilidad del receptor, ellos contestarán con un programa que, básicamente, pretende descodificar los modelos de la iconografía de masas para difundir valores de emancipación social y liberación personal.

DE LA POESÍA NUNCA OLIDA AL CONTROL INSTITUCIONAL

Entre 1968 y 1970 podemos observar al grupo *N.O.*, el más activo en sus pronunciamientos y actividades, desarrollando un interesante corpus teórico a base de manifiestos y proclamas donde subrayan su enfrentamiento a la imagen publicitaria capitalista, sus esfuerzos por hacer un arte acorde con su tiempo, su ideología progresista y su fondo utopista.

Sin embargo, a finales de 1970, son las tensiones, dentro del grupo *N.O.* las que dominan el lenguaje de sus miembros. El liderazgo de Fernando Millán está siendo discutido y cuestionado a causa de las alianzas que este comienza a tejer con otros

jóvenes poetas, asociados a la revista *Poliedros*, e ideológicamente antagónicos, y el apoyo económico que estos son capaces de conseguir para publicar sus propios libros (y los de Millán y Campal). La actitud de algunos miembros de *N.O.*, entre ellos Ruiz, Zabala y Uribe, totalmente en contra de que el grupo sea relacionado con la gente de *Poliedros*, terminará por hacer imposible la convivencia dentro de los *N.O.*, dando al traste con el grupo.

En 1971 el grupo *N.O.* se disuelve. Zabala, Uribe, Amado Ramón Millán y Ruiz, contactan entonces con Ignacio Gómez de Liaño que había liquidado la *Cooperativa...* en 1968, y deciden dar a luz a un nuevo proyecto, las «*Experimenta*», exposiciones de poesía visual y concreta de las cuales se celebrarán dos, una en 1972 y otra al año siguiente. Tras la primera, Gómez de Liaño anuncia la muerte de la poesía visual y concreta.

Comienza un nuevo periodo para Fernando Millán, vinculado ahora al grupo *Poliedros*, encabezado por José M^a. de Montells, y las prometidas publicaciones se suceden durante los dos años siguientes. De Julio Campal se publica póstumamente *Poemas*. Fernando Millán publica *Textos y antitextos*, Leandro Antonio Bouza *Luzbel se refugió en mi verso y ya no puedo arrancármelo*, José María de Montells *La cabellera de Berenice y*, por último, una de las obras maestras de la poesía visual, hecha desde el tercermundismo tecnológico, llena de encanto y atrevimiento formal y lingüístico, el libro de Alfonso López Gradolí, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, único libro de poesía experimental que ha conseguido una segunda edición en una editorial masiva, Anthropos, en Barcelona, con prólogo de Francisco Umbral (**Figura 22**).

La crisis dentro de los *N.O.* lleva a Fernando Millán, a partir de 1971, a intentar asegurarse la complicidad, para con sus proyectos, de los escasos rastros de vanguardismo acaecidos en nuestro país reivindicando las actitudes surrealistas del movimiento postista (Ory, Labordeta, etc.) o intentando integrar a sus propios presupuestos las experiencias particulares de Joan Brossa (**Figura 23**), Francisco Pino, Valcárcel Medina, Juan Eduardo Cirlot, Felipe Boso (**Figura 24**), José M^a. Iglesias del Marquet (**Figura 25**), Guilem Viladot, José Miguel Ullán, José Luis Castillejo, etc.

Pero también, la férrea ortodoxia experimental termina por hacer que muchos practicantes renuncien a sus posibilidades expresivas: «es una obra fabulosa, pero encerrada en camarillas. Un arte para artistas. Ellos mismos lo producen y lo consumen», dirá Herminio Molero en un texto de 1970.

En cualquier caso, lo interesante de estas ambiguas relaciones entre unos y otros es que toda esta actividad desarrollada por los más jóvenes servirá, a la larga, para afianzar las trayectorias de los más veteranos y proyectar un interés hasta entonces desconocido hacia las creaciones de los autores citados, y muy especialmente en los casos de Brossa, Pino o Valcárcel Medina.

Entre 1971 y 1975, unos y otros continúan dando a luz nuevos proyectos, exposiciones, textos, carteles, libros, etc. Ignacio Gómez de Liaño coordina el apartado de poesía experimental de los Encuentros de Pamplona en 1972 (**Figura 26**). Liaño llega-

rá a decir que Pamplona había sido tomada por los poetas dispuestos a alterar la vida de la ciudad (**Figura 27**), y se aventura a presentar obra de los principales operadores nacionales e internacionales, celebrar sesiones de poesía fonética (a cargo de Uribe, Lorenzo, Ruíz y Delgado), poesía hecha por ordenador (a cargo de Elena Asíns y Manolo Quejido), y realizando él mismo algunos poemas públicos con Herminio Molero, Fernando Huici, etc. (suelta de globos negros, letras pintadas en el cielo, pegatinas de *se vende o me vendo*) que inundaron la ciudad como una crítica al carácter mercantil de la vida moderna (**Figura 28**); además de los realizados por Carlos Ginzburg (Montaña) o Arias Misson, que recorrió las calles transportando signos de puntuación con los que señalaba objetos, edificios y monumentos escogidos por él, y otros tantos proyectos que fueron rechazados o no se llegaron a exhibir por razones políticas. (**Figuras 29 y 30**)

El proyecto de Gómez de Liaño de hacer que la poesía libere los sentidos y las conductas, que sea no una representación del mundo sino un hacer el mundo, donde lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo llegaron a encontrarse alcanza con los encuentros de Pamplona su cenit. El derroche de energías liberadas, la incompreensión general de sus propuestas utópicas y lo adverso del contexto histórico llevarán a Gómez de Liaño a apartarse progresivamente de la vida pública hasta abandonar definitivamente toda actividad experimental.

Mayor resistencia encontramos en Fernando Millán, al menos hasta la primera mitad de los años setenta, cuando transita por diferentes puntos de la geografía española ofreciendo conferencias y exhibiendo un amplio muestrario de trabajos experimentales de operadores internacionales, dando lugar a que, prácticamente por donde van pasando (Zaragoza, Granada, Burgos, Cádiz, Logroño, Alicante, Ciudad Real, Durango, etc.) van dejando la semilla que florece al poco en un nuevo grupo de experimentalistas poéticos, así el caso del *Grupo de Cuenca*, formado por Carlos de la Rica, Luis Muro, Antonio Gómez y Jesús Antonio Rojas; los poetas del entorno de la revista *Artesa* de Burgos (Antonio L. Bouza, Luis Conde, Jaime L. Valdivieso, Martín Abad, etc.); el grupo *Base 6* de Salamanca (coordinado por Mari Carmen de Celis); el movimiento *Liteformista* de Soria dirigido por Víctor Pozanco, con su revista *LIT*; el grupo *Imago Poética* de Logroño compuesto por Mariano Casanova, Javier Pérez Escotado y Aurelio Sainz que investigaron la integración de la fotografía en el poema o el grupo de Cádiz *Marejada* integrado por Rafael de Cózar, Jesús Fernández Palacios y José Ramón Ripoll. (**Figuras 31, 32 y 33**)

Asimismo, sin terminar de configurar grupo alguno, también es necesario resaltar las individualidades de los andaluces Pepe Bornoy que edita en 1973 el sorprendente libro *004 y medio IBM & Compañía* que avizora ya entonces las posibilidades de un arte digital (**Figuras 34 y 35**), Francisco Peralto con *El Nudo de la sierpe* (1978) (**Figuras 36 y 37**) y Pablo del Barco con *Versouniverso* (1978), adalides de la experimentación andaluza y entusiastas editores y promotores de estas manifestaciones, ambos con una obra ingente donde se dan cita los mejores hallazgos de la experimentación con lo popular y lo moderno o el veterano Juan de Loxa (**Figura**

38) con sus revistas *Poesía 70* (1977-1982) y *El Despeñaperro Andaluz* (1978), que desde Granada, intentará mantener una pequeña industria editorial a contracorriente (Figura 39).

Algunos destacados experimentalistas de hoy inician entonces su particular aventura poética experimental, como José Miguel Ullán, que edita en 1974 su libro *Frases*, utilizando en él la apropiación y la tachadura; y poco después *Alarma* (Figuras 40 y 41), con el que continúa investigando en las formas experimentales. También Eduardo Scala publica en 1974 su primer libro, *Geometría del éxtasis*, donde las técnicas tipográficas, combinatorias y cabalísticas se ponen al servicio de de propuestas simbólicas cercanas a las de Cirlot.

Otros, o bien mantendrán una fugaz pero interesante relación con la experimentación aunque terminarán abandonándola como Arsenio Ruiz, J. A. García o el vasco José Antonio Arce que, desde Usurbil, dará lugar a algunos de los libros más impactantes del momento (*Isturitzetik tolosan barru*, 1969), o bien, como comentábamos permanecerán casi secretos como el cántabro Antonio Montesino, el extremeño José Antonio Cáceres o los catalanes Santi Pau, Josep M^a Iglesias del Marquet, J. M. Figueres (Figura 42), Ricardo Naise, Jordi Vallés (Figura 43), etc.

Otro aspecto de lo más interesante en estos primeros años setenta, sobre todo visto el escaso interés que la prensa actual tiene por estas manifestaciones, es la gran atención que no solo revistas especializadas como *Orgón*, *Neon de Suro* (Figura 44), *Operador*, *Artesa* (Figura 45), *El Urogallo*, *Arbor*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Avanzada*, *Poesía Hispánica*, *Camp de l'arpa* (Figuras 46 y 47), etc. les dedican, sino que en la misma medida el fenómeno experimental se deja sentir en artículos, periódicos y radios que se hacen eco de estas producciones (Madrid, Informaciones, Pueblo, Arriba, Patria, etc.)

También en esos años, con voluntad de agitación performática, inician su obra crítica y conceptual Concha Jerez con sus textos ilegibles, Pere Noguera con sus fotocopias, Joan Rabascall (Figura 48), con sus instalaciones y collages *Spain is Different* (1975) (Figura 49) o *El desfile de los negocios* (1977) (Figura 50), el Grup de Treball (Carles Santos, Carlos Pazos, etc.) (Figura 51), el Atelier Bonanova (José Luis Mata) ganado desde sus inicios por el constructivismo y el situacionismo (Figura 52), extremos desde los que ha articulado un discurso poético marcadamente crítico y combativo, y el colectivo La Familia Lavapiés (Figura 53), un grupo maoísta con acusada tendencia a la acción callejera (Figura 54). En todos ellos es palpable su actitud inconformista, crítica contra el mercado y el arte, radicalmente enfrentados con el poder político y económico y, en los casos más extremos, practicantes de unas formas intermedias que pretenden no adornar el negocio y la miseria como viene ocurriendo hasta entonces, sino destruirlas.

1975 iba a suponer para las prácticas experimentales un gran año gracias a la antología *La escritura en Libertad* que Fernando Millán y Jesús García Sánchez acababan de editar en Alianza Tres sobre la poesía experimental. Lejos ya de las

intenciones programáticas inaugurales, en su prólogo, los autores abogan por la intención totalizadora de la poesía y su capacidad para integrar otros géneros.

Pero a partir de aquí lo que encontramos será la progresiva extinción de la euforia inicial por las prácticas poético-experimentales en muchos de sus operadores y la proyección de aquellos que no ardieron en la animación y el optimismo primero, como son los casos de Joan Brossa, José Luis Castillejo, Viladot, Pino, Valcárcel Medina, Scala o Ullán.

Entre 1976 y 1982 nos encontramos ante la expansión y relativa normalización de las propuestas visuales-experimentales en España. Madrid, centro neurálgico de la actividad poético experimental de los primeros años setenta cede su lugar a la periferia, donde las conferencias, artículos en revistas, periódicos y exposiciones se multiplican (Barcelona, Granollers, Santander, Palma de Mallorca, Cádiz, Sevilla, Málaga, Segovia, Bilbao, Girona, Mérida, Zafra, Montijo, Vilafranca del Penedés, Manresa, Mataró, Sabadell, Reus, Palma del Río, Cadaqués, Avilés, Martorell, Lérida, Valencia, etc.) mientras, en parte, también asistimos a la institucionalización de determinados practicantes, caso de Joan Brossa en Cataluña, que conocerá, desde finales de los setenta, el lanzamiento, hasta entonces insólito, de un poeta visual a las cimas del éxito público y el reconocimiento tanto del mercado del arte como del mundo literario.

A mediados de los setenta se incorporan Bartolomé Ferrando (**Figura 55**), David Pérez y Rosa Sanz (que formarán el grupo Texto Poético) (**Figuras 56 y 57**); José Antonio Sarmiento (**Figura 58**), Gustavo Vega y J. M. Calleja, agitadores y animadores del fenómeno poético visual como pocos y aún en activo, que valorizan la semántica de una tipografía destruida si bien su actividad experimental ha abarcado casi todos los campos (mail art, video, performance, fotografía, etc.). También en estos mismos años comienzan a aparecer las primeras obras de Xavier Canals (**Figuras 59 y 60**), que reivindica las relaciones de la poesía con la fotografía y Paco Señor (**Figura 61**), intermitente experimentalista que sabrá aglutinar en su obra los juegos de palabras, la sátira mordaz y el buen hacer técnico en pro de una feroz crítica del sistema.

A principios de los años ochenta se suman a esta lista de autores Xavier Seoane, Josep Sou, Miester Minio y el Grupo SIEP (sepas y entiendas producciones), especializándose estos últimos en mail art y otras formas de activismo crítico.

La poesía visual entra en estos años, aunque muy tímidamente, en la Universidad y en los Museos (Vostell-Malpartida de Cáceres, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Museo de Mataró, Fundación Miró, MNCARS, etc.), y nuevos nombres se van incorporando a la nómina poético-experimental, caso de Ángel Cosmos, Juan José Espinosa, José María de la Pezuela, Ángel Sánchez, Corpá, etc. ellos serán los grandes impulsores, durante la década siguiente, de la poesía visual.

En 1981, en su número once, la prestigiosa revista *POESÍA*, editada por el Ministerio de Cultura, recoge un estudio de Felipe Boso y una selección que este hace de 22 autores, intentando conciliar a los integrantes de la vanguardia de finales de

los sesenta y principios de los setenta con los recién llegados. Los talleres sobre experimentación poética se suceden, sobre todo en Cataluña, de la mano de Gustavo Vega, Jordi Vallés o Ramón Salvó. Curiosamente, analizadas las creaciones de los nuevo y viejos activistas, es fácil observar que las opciones formales no han variado desde los comienzos del fenómeno hasta nuestros días. Lo único que ha desaparecido han sido los discursos programáticos iniciales. No quiere decir esto que los poetas visuales carezcan de una poética, pero cuando esta se enuncia, en la mayoría de los casos, los vemos caer en contradicciones fragantes en relación a lo que se quiere, aún hoy, como una opción radicalmente enfrentada, siquiera, a la norma literaria. Pareciera así que, a estas alturas, de la poesía visual solo nos quedara ya un discurso estético.

En 1983 lo que parecía cada vez más una práctica relativamente encauzada hacia su aparición y control en determinados medios (periódicos, revistas más o menos institucionales, exposiciones en galerías privadas y salas públicas, museos, etc.), normalizada alrededor de unas formas de hacer y una nómina de nombres más o menos constante, se desborda ante un fenómeno nuevo: el fanzine; que, para muchos, tiene bastante que ver con la facilidad para la difusión que las publicaciones marginales o alternativas empezaron a encontrar gracias al abaratamiento de las técnicas de impresión y reproducción entonces al uso (serigrafías, fotocopias, offset, etc.), además de los bajos precios que ofertaba el servicio postal de correos a los envíos masivos. Hacer prensa marginal dejó de ser un delito y se convirtió en un medio de dar expresión para quienes se encontraron, a partir de 1975, bajo una dictadura aún más feroz que la franquista, la que acabarán imponiendo el mercado y la publicidad.

DE LA GALERÍA AL ZINE, LA RECUPERACIÓN DE ALGUNOS MODOS DE VANGUARDIA

A partir de 1983 la fotocopia se convierte en la principal arma faneditora, sustituyendo el ciclostil o la vietnamita, estamos en las puertas de lo que van a ser, durante los noventa, las nuevas formas de producción cultural, centradas en la construcción de sus propias estructuras, espacios y publicaciones y las nuevas formas de producción de sentido, que intentaron superar la escisión arte/vida.

El fanzine abrió así unas expectativas de creación y producción experimentales hasta entonces desconocidas, pero seguía planteando el problema de su difusión más allá del círculo que lo producía.

Habrà que esperar hasta finales de los años ochenta para que sean las prácticas mailartisticas las que den el definitivo espaldarazo a los mismos. Ahora, gracias a esta filosofía del intercambio creativo, inherente a su práctica y lo económico de la difusión postal a través del organismo de Correos, el fanzine de poesía visual y experimental encuentra un eco y una proyección geográfica hasta entonces inau-

ditada. La creación poético-visual halla en el fanzine y el medio postal unos soportes nuevos, por primera vez ajenos y alejados de la tradición y la pared de la sala de exposiciones. Todo parece poder convertirse en un contenedor de poesía y la difusión de estas producciones comienza a realizarse por cauces no frecuentados por otras poéticas, tales como tarjetas postales, cajas, botellas, latas, y objetos diversos que son enviados por correos a suscriptores, amigos, artistas, desconocidos, etc.

En medio de la euforia, el círculo de los entendidos y los mandarinatos estalla hecho añicos. Por muy poco dinero cualquier interesado se convierte en editor alternativo y promotor de poesía visual sin tener que pedir permiso. Muy pocos poetas se resistieron a su utilización y a su participación más o menos activa en los que poco a poco, irían saliendo a la luz: *Caps.a.* (1982) (**Figura 62**); *Veneno* (1983); *Hojas de Alcandoria* (1984); *Menú* (1986); *L'avioneta* (1987); *Warietees* (1987); *Traç* (1987); *P.O.E.M.A.S.* (1988); *Texturas* (1989); *El nudo de la sierpe* (1989); *El Paraíso* (1990); *Vertex* (1990); *Píntalo de Verde* (1991); *La Nevera* (1992); *Aire* (1992); *10x15* (1992); *Mondragón* (1993); *Infrutescencia* (1993); *Koiné* (1993); *La+Bella* (1993) (**Figura 63**); *P.O. Box* (1994) (**Figura 64**); *Full* (1994); *Fuera de Banda* (1994); *Amano* (1994); *Caja de Truenos* (1994); *Inia Kelma* (1994); *Delta Nueve* (1994); *S.L.* (1995); *Grafe Koiné* (1995); *A.M.A.E* (1995); *La voz de mi madre* (1995); *S/T Libro objeto* (1995); *Turungalia* (1995); *Yanyau* (1996); *Visual* (1997); *Phayum* (1997); *Enderezo* (1997); *7 formas* (1998); *Vertex* (1998); etc. y nuevos nombres se suman a la nómina poético experimental con sus libros, entre ellos, Nel Amaro (**Figuras 65 y 66**), Antonio Orihuela, Juan Manuel Barrado, Rodolfo Franco (**Figuras 67**), Raúl Gálvez, Molero Prior, Juan Orozco Ocaña, Ibirico, César Reglero, Joaquín Gómez, Rogelio López Cuenca (**Figuras 68 y 69**), Raúl Valerio (**Figuras 70 y 71**), Josep Sou, Julián Alonso, José Luis Campal, Ángel Sanz, Diego J. González, Ángela Serna, Eddie (J. Bermúdez), José Carlos Beltrán, Ferrán Fernández (**Figuras 72 y 73**), Pedro G. Romero (**Figura 74**), Guillermo Marín, Carmen Peralto, Rafael Peralto, Francisco Aliseda, Sergi Quiñonero, Corporación Semiótica Gallega, Juan Rosco, Lois Gil Magariños, Joan Casellas, Javier Seco, Rodolfo Farona, Agustín Calvo Galán, etc.

A finales de los años noventa, a medida que se popularizan los programas informáticos de diseño gráfico, composición y edición, y se extienden las posibilidades de conexión vía internet, lo virtual comenzará a ganar terreno a las prácticas fanzineras, muy apegadas a lo matérico, al don y contra don, a la reciprocidad y la ayuda mutua a la hora de confeccionar las revistas y hacerlas circular. Lo mismo ocurre con las innumerables convocatorias expositivas de carácter colectivista que hasta entonces se venían sucediendo por todas partes y que poco a poco empiezan a remitir hasta prácticamente extinguirse. El trasvase a la red se completará a los pocos años, al punto de que para 2004 todo ese mundo sustentado sobre la lógica del don, el intercambio, la cooperación, la libre circulación y la exposición de materiales, que había funcionado a pleno rendimiento durante la década anterior, termina desapareciendo.

No deja de resultar curioso que justo cuando la poesía experimental había conseguido por fin convertirse en materia de estudio en las universidades y centros

de enseñanza secundaria y empieza a ser coleccionada por museos e instituciones culturales que le dedican exposiciones y homenajes, las cuatro generaciones de operadores que habían venido desarrollando su trabajo experimental con mayores o menores altibajos se colapsan, pierden su vitalidad creativa en parte desorientados ante las derivas que la experimentación sufre a manos de las nuevas tecnologías. Otros, directamente desaparecen de una escena que se ha desplazado hacia un espacio, el virtual, por donde el poeta experimental pareciera no transitar a gusto, en el mejor de los casos algunos experimentalistas aceptan el reto, pero se enrocan en desarrollos formales repetitivos y monótonos producto de una creatividad que pareciera agotada o que en el mundo de lo virtual aparece desprovista de la vieja aura de lo objetual y tangible. En cualquier caso el proceso parece imparables y a partir de entonces el formato web y en menor medida los blogs (<http://anablumefanclub.blogspot.com.es>, <http://babilonia56.blogspot.com.es>, <http://bienalexpoesia.blogspot.com.es>, <http://centrodepoesiavisual.blogspot.com.es>) serán los principales vehículos de visibilización de la experimentación y la documentación poético visual española, destacando por sus contenidos la veterana y excelente página del BOEK <http://boek861.blog.com.es> alimentada desde hace quince años por César Reglero, Eduardo Barbero y Jaume Bobet Cortada, entre otros.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Concluimos estas notas apresuradas subrayando la idea de que el trabajo sobre la poesía visual y experimental en España, a pesar de las abundantes hagiografías sobre el tema, no puede ser inscrito dentro de un movimiento de vanguardia. Aquí llegan los ecos de un seísmo al que nuestro país fue ajeno, llegan las sombras difuminadas de un trabajo creativo absolutamente revulsivo que hace tambalear los cimientos del arte occidental pero que sucede lejos de nuestras fronteras y que, aquí, cuando llega, no puede imponerse más que como una confusa moda basada en la alteración de los códigos (lingüísticos, sintácticos) y el campo semántico. A pesar de toda la mitografía desarrollada por algunos de sus protagonistas, ni siquiera se inquietó a la norma literaria, mucho menos preocupó a las fuerzas del régimen que, en cuanto percibió la falta de contenido subversivo que mostraban las herramientas poético visuales en manos de sus practicantes, no dudó en apoyar y promocionar sus exhibiciones públicas.

Bien es verdad que el espectro de la vanguardia, unido al resto de los fantasmas que recorrían Europa en aquellos años, podría haber vuelto a encarnarse aquí, porque la situación histórica daba argumentos para ello, pero todo esto fue desperdiciado por casi todos, dedicados unos a copiar lo que venía de fuera con mejor o peor intuición, o a profundizar otros en el intimismo de sus propios mundos personales. La realidad estaba en el poema, no en la calle. Su confluencia en proyectos y grupos tiene más que ver con la moda, con la expulsión del parnaso ofi-

cial, con la necesidad de intercambio y participación, que con una idea de cambio y transformación profunda de la creación y de la vida social. El conservadurismo ideológico y la imitación formal de lo sancionado por la historiografía constituyen los dos referentes claves de la producción de la mayoría de los poetas visuales. Y, desde esos referentes es, desde luego, imposible pensar en estar participando en un movimiento de vanguardia.

Tan solo en los noventa, gracias al formato mail art y la extensión del fanzine como soporte, cabría hablar de unas actitudes de vanguardia, de algunos modos de hacer característicos de la vanguardia, de un comportamiento que parece alejado del sistema de las artes, basado en el intercambio creativo, una producción enfocada a la reciprocidad y la gratuidad, una actitud generosa para con los recién llegados y una complicidad general sobre lo que significa saberse marginales, alternativos e independientes y además, estar orgulloso de ello. Tampoco entonces la creación poético experimental se libró de los defectos endémicos ya comentados: La constante seducción de lo institucional, la galería, el mercado, la ideología de la imagen burguesa, etc.

No deja de ser paradójico, reiteramos, que el trasvase al mundo de lo virtual también haya terminado suponiendo la práctica extinción de los habituales soportes que hasta ahora venían recogiendo estas manifestaciones, clausurado los espacios habituales de exhibición y diluyendo las prácticas en nuevas dimensiones integradas de la expresión estética contemporánea hasta el punto de que hoy lo que observamos es un panorama terriblemente movedizo donde el poeta, el artista, utiliza la experimentación poética pero sin comprometerse en exclusiva con ella, entendiéndola como un artefacto más, apropiado para las nuevas expresiones de un arte intermedio, pues los artistas actuales contemplan la poesía experimental como un campo más de investigación dentro de sus múltiples intereses por desarrollos técnicos, formales y expresivos de la obra de arte. Es por lo que nos atrevemos a concluir que todo ello bien podrían suponer el final del ciclo abierto hace cuarenta años por los más veteranos experimentalistas, que estemos asistiendo el final de una manera de estar y practicar la experimentación poético visual en la que las nuevas tecnologías y los nuevos comportamientos artísticos ha hecho añicos las expresiones más canónicas del género.

Lejos de pensar en esta situación como una tragedia, tal vez debamos recibirla como la verdadera naturaleza de la poesía, aquella que no tiene historia sino solo presente. No tiene norma sino aspecto polimórfico. No sería un fósil que contemplar o imitar sino un campo de acción donde vivir.

ANEXO DOCUMENTAL



Figura 1. Publicidad de HSBC, 2013



Figura 2. Publicidad de HSBC, 2013

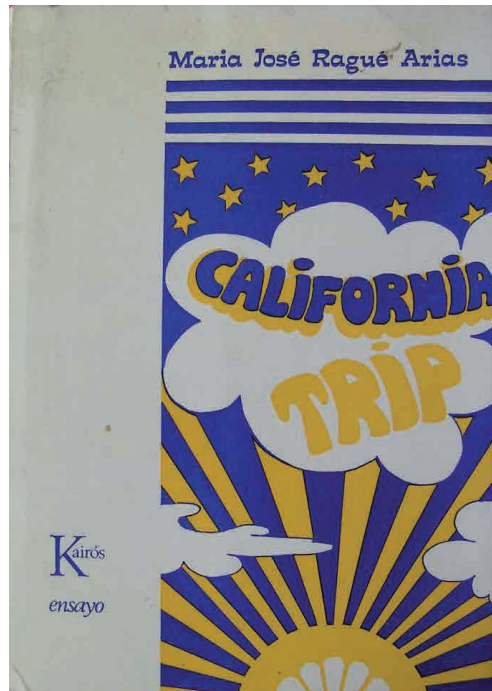


Figura 3. Portada de un libro de 1971

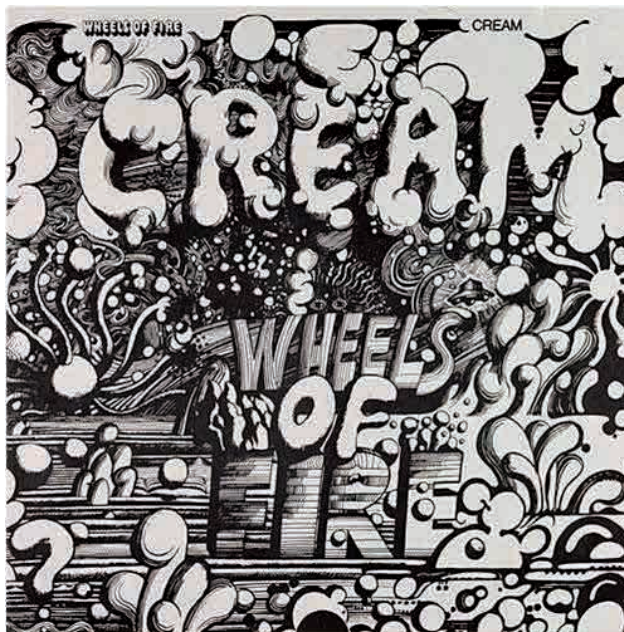


Figura 4. Portada de un disco de Cream, 1968



Figura 5. The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967

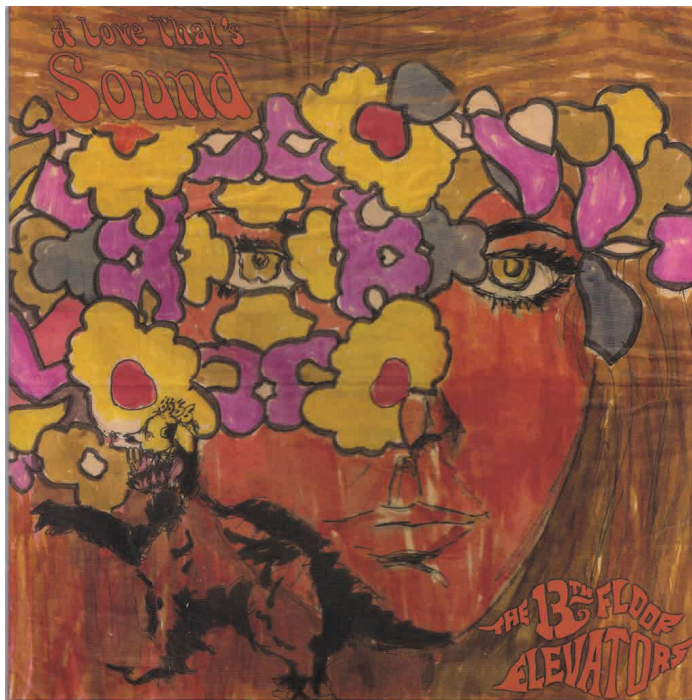


Figura 6. Portada del disco de los 13° Floor Elevators, 1966



Figura 7. Enric Sio, 1968



Figura 8. Alberto Greco, *Claro que me ha conquistado*, 1964



Figura 9. Julio Campal, s. t., 1965



Figura 10. Enric Sio, 1968



Figura 11. Revista de cultura brasileña



Figura 12. Alberto Greco, s.t. , 1963



Figura 13. ZAJ, 1966



Figura 14. Concierto ZAJ en Nueva York, 1973



Figura 15. Libros ZAJ



Figura 16. Arias Misson, hacia 1970



Figura 17. Arias Misson, acción en Madrid, principios de los años setenta



Figura 18. Guillem Viladot en una fotografía de los años setenta



Figura 19. Collage de Juan Carlos de Aberasturi



Figura 20. Poema de Fernando Millán

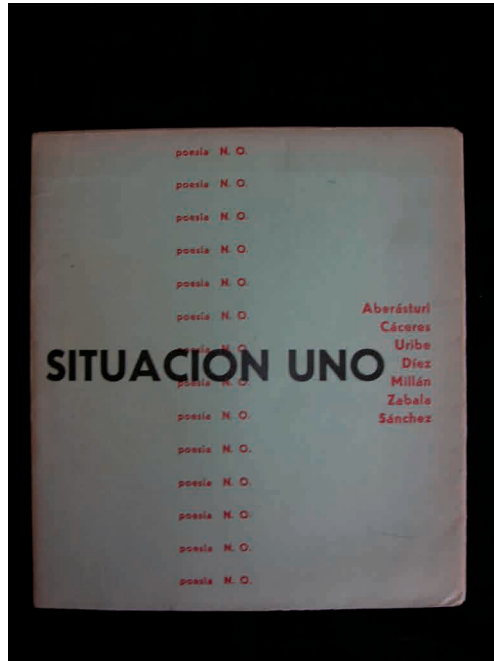


Figura 21. Situación uno, compilación de poesía experimental del grupo N. O., 1969



Figura 22. Alfonso López Gradolí, *Quizas Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, 1971

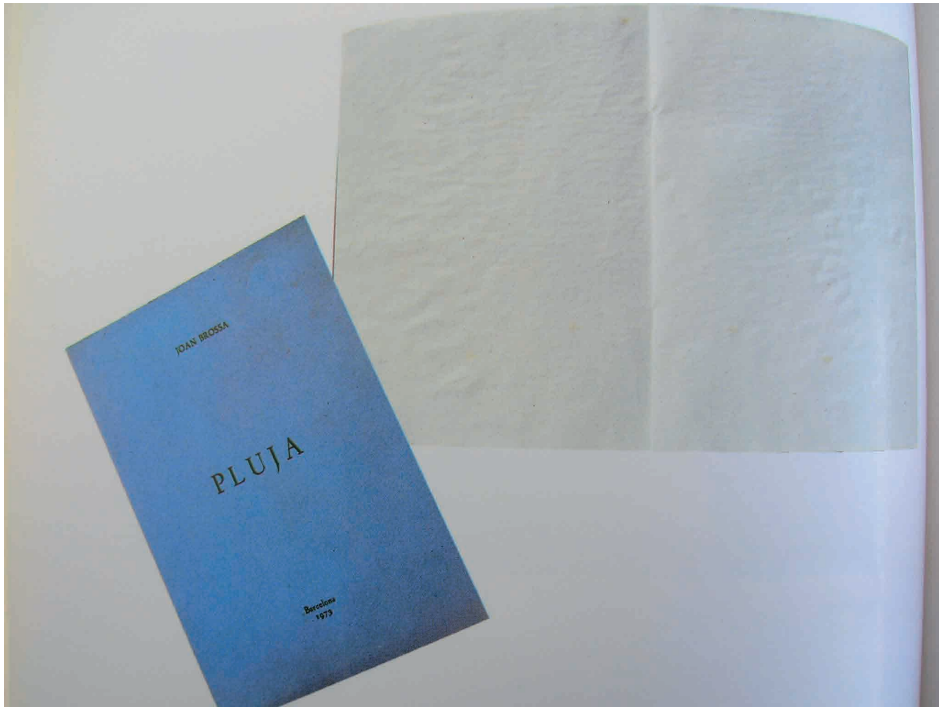


Figura 23. Joan Brossa, *Libro de la lluvia*, 1981

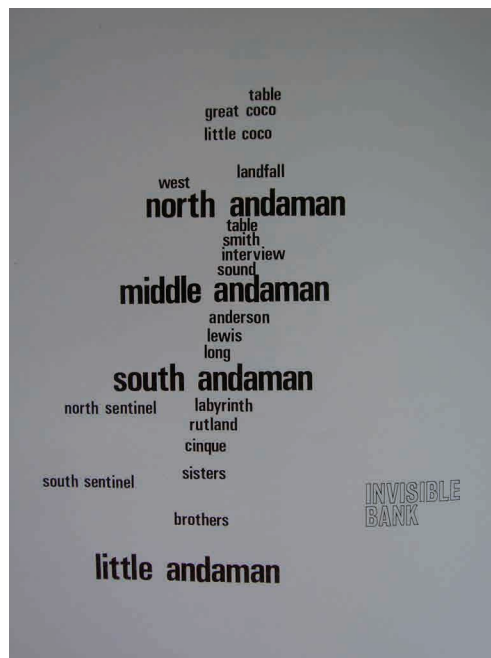


Figura 24. Felipe Boso, *La palabra islas* (Editorial Garsi, Madrid, 1981)



Figura 25. Josep Iglesias dels Marquet, *Birth of a ballet*



Eduardo Momeñe: Fotografía de los Poemas aéreos de Ignacio Gómez de Liaño, Encuentros.

Figura 26. Encuentros de Pamplona, poemas aéreos de Ignacio Gómez de Liaño



Eduardo Momeñe: Acción de poesía pública de Alain Arias-Misson en los Encuentros.

Figura 27. Encuentros de Pamplona, poemas aéreos de Ignacio Gómez de Liaño



Figura 28. Poemas aéreos de Ignacio Gómez de Liaño



Figura 29. Carlos Ginzburg, *Tierra*, 1971



Figura 30. Carlos Ginzburg, *Vivienda otoñal*, 1971



Figura 31. Exposición colectiva de poesía experimental, 1970

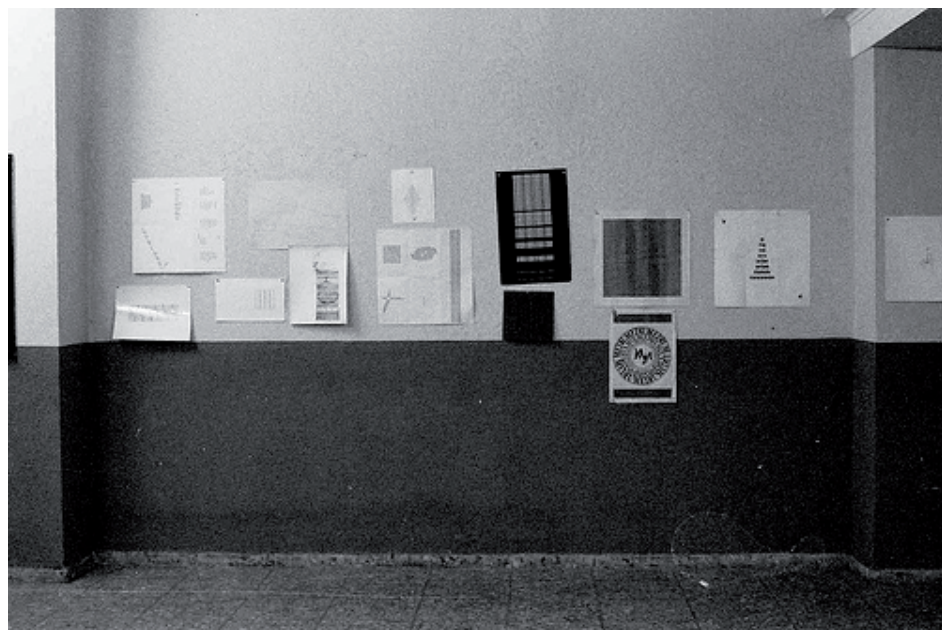


Figura 32. Exposición colectiva de poesía experimental, 1970



Figura 33. Exposición colectiva de poesía experimental, hacia 1970

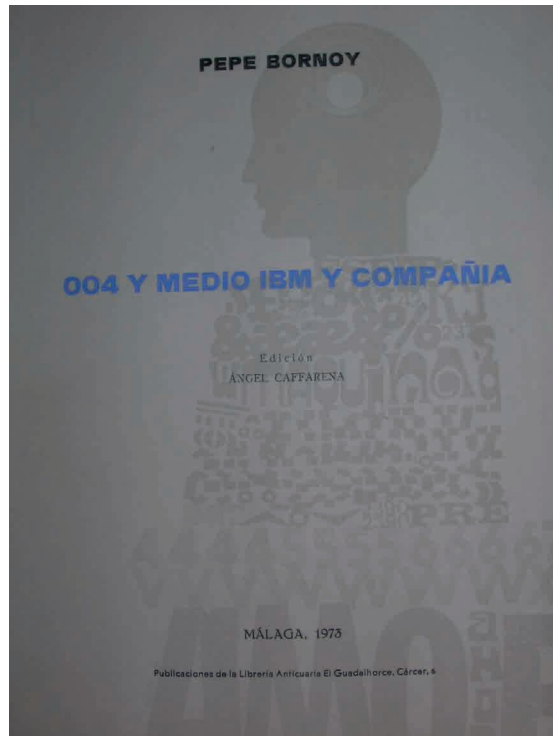


Figura 34. Pepe Borroy, *004 y medio IBM y compañía*, 1973, portada del libro

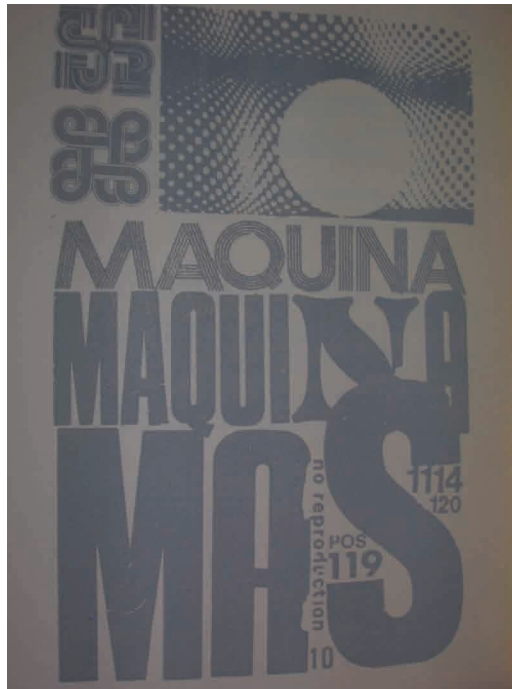


Figura 35. Pepe Borno, *004 y medio IBM & Compañía*, 1973, páginas interiores

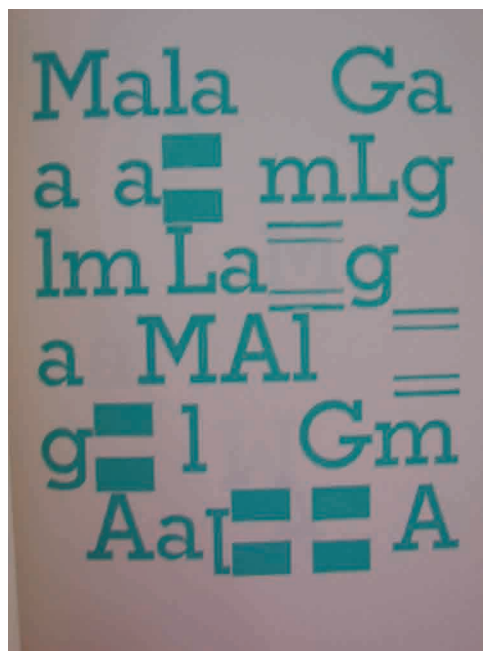


Figura 36. Francisco Peralto, «Infausto homenaje», en *El nudo de la serpiente*, 1979

EL PUDOR CONCEDIDO

el pudor
concedido
Miro la faz de
ciudad humana El alma que ante la aflicción se eleva sufriendo

Ilmo. Señor?

El que suscribe, F. P.

declara bajo como esclavo de la gre-
ba la incompreñión de la
persona vana La sangre

BAJO lo ha impolido en la mañana (de su espíritu)
bajo **BAJO** la muerte que lleva la vida
su ser a prueba y en la firme **BAJO** bajo
apuesta empeñada gana

JURAMENTO

Flota su esencia con rumor de sueño Se propone el arcano

creer cree creer cree

de las fosas con
constancia nocturna del sueño

en Dios y en el

Hombre No le importa la frialdad de las cosas
pues con su humildad consumada es
dueño de las acciones más hermosas.

Figura 37. Francisco Peralto, «El pudor concedido», en *El nudo de la sierpe*, 1979

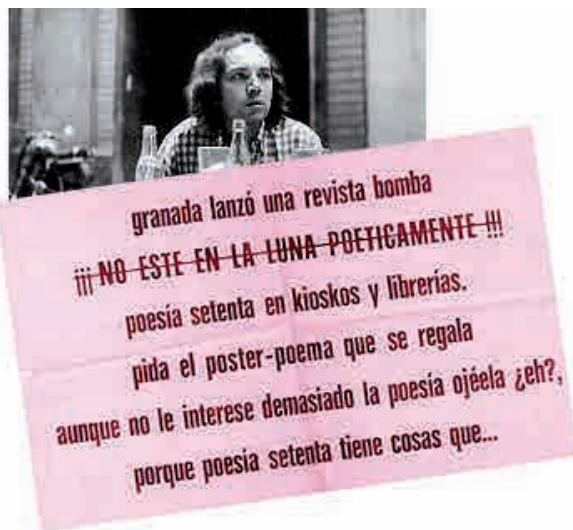


Figura 38. Juan de Loxa, *Poesía 70*



Figura 39. *Poesía 70-pepsi-g*

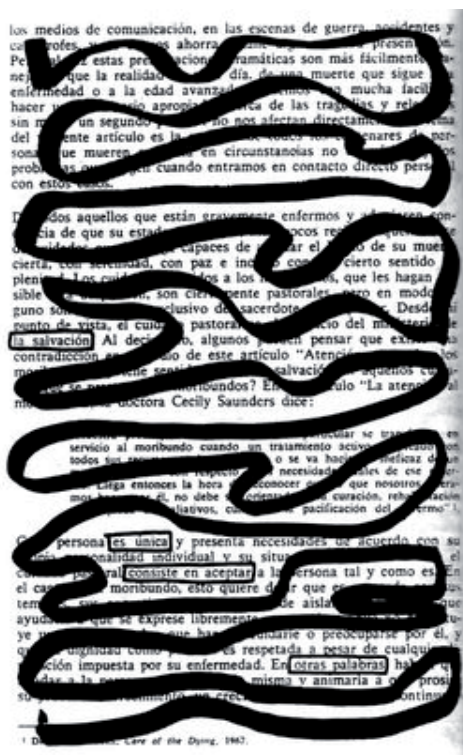


Figura 40. José Miguel Ullán, *Alarma*, 1976

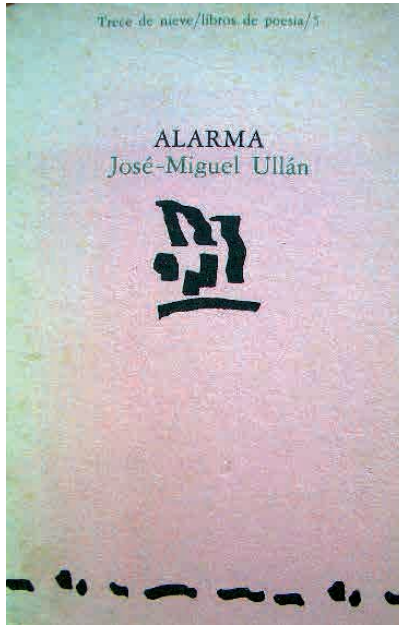


Figura 41. Portada de *Alarma*, de José Miguel Ullán



Figura 42. Josep Maria Figueres, *Construir una nació*, 1975

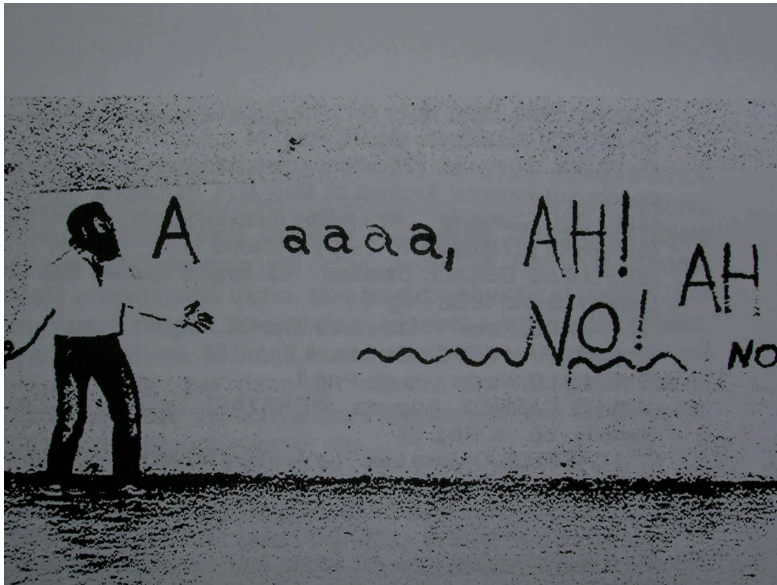


Figura 43. Jordi Vallés, *Poema acción NO a las nucleares*, 1981



Figura 44. Portada de la revista *Neon de Suro*, 1975



Figura 45. Revista Artesa

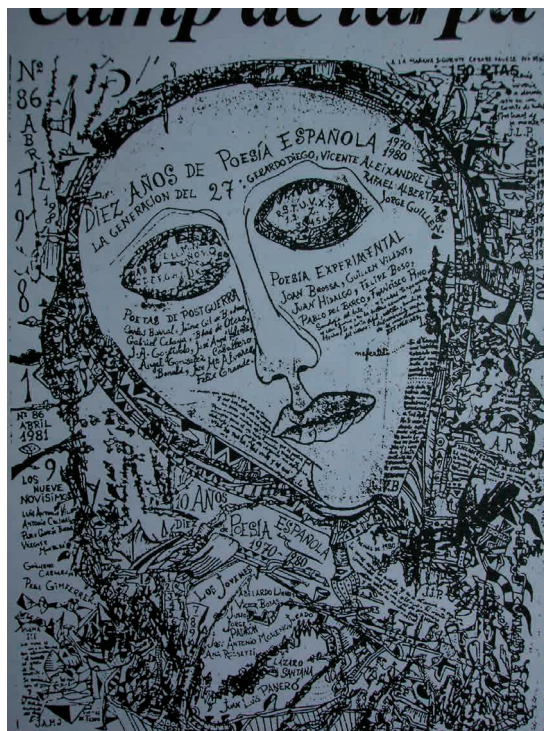


Figura 46. Revista Camp de l'arpa, abril, nº 86, 1981

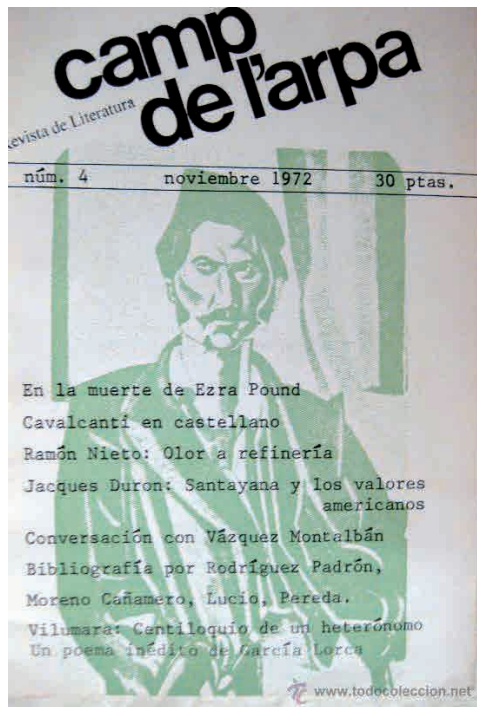


Figura 47. *Camp de l'arpa*, 1972



Figura 48. Joan Rabascall, *La voz de su amo*, 1973

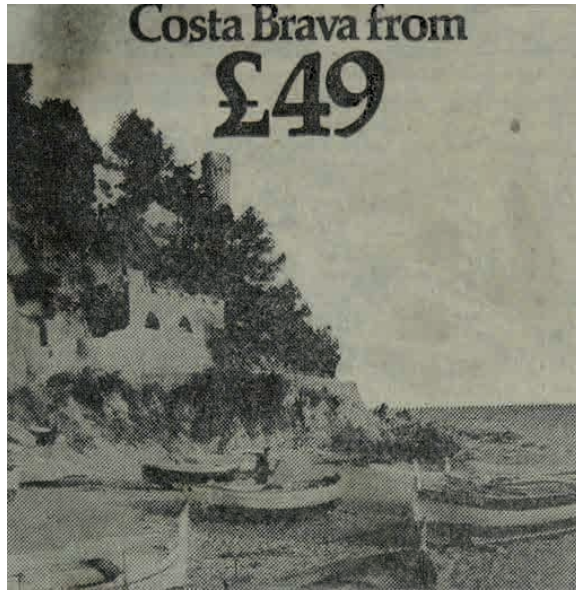


Figura 49. Joan rabascall spain is different 1975



Figura 50. Joan Rabascall. El desfile de los negocios. 1977

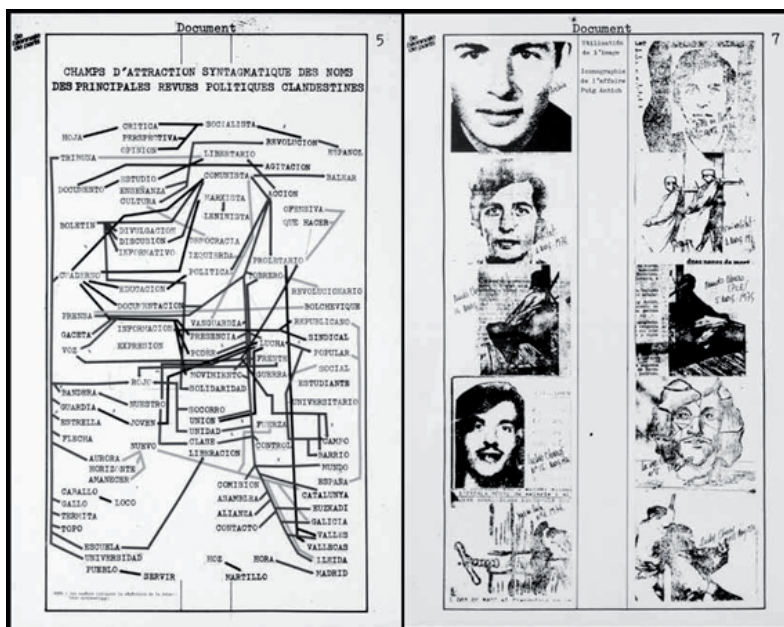


Figura 51. Grup de treball, 1975

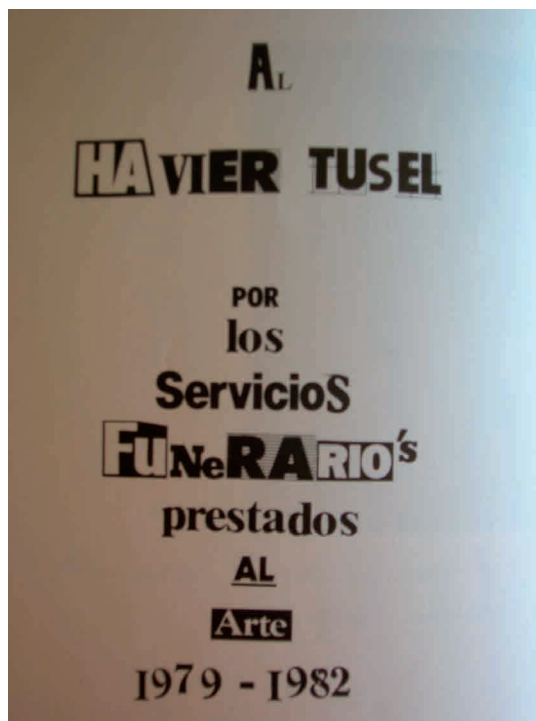


Figura 52. Atelier Bonanova, s.t., 1982



Figura 53. La familia Lavapiés, cartel *Arte contradicción*, 1975

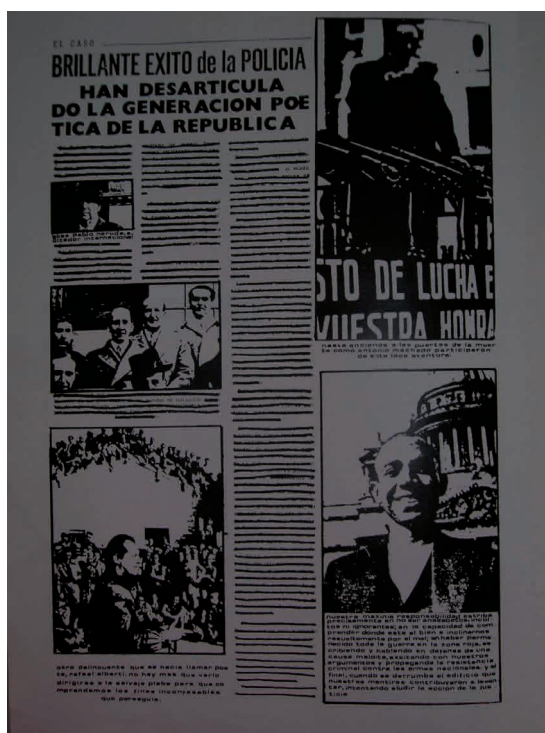


Figura 54. La Familia Lavapiés, *El Caso*, 1976

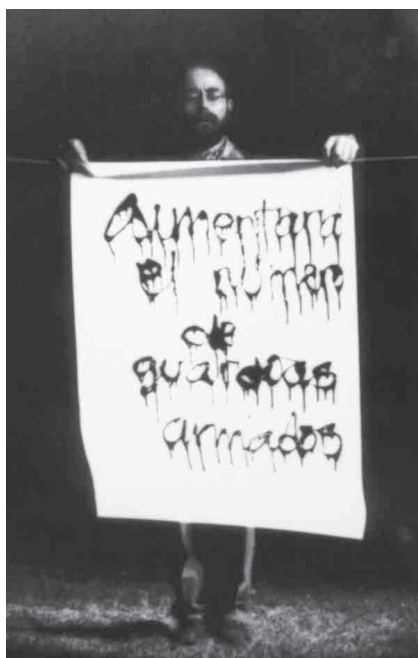


Figura 55. Bartolome Ferrando, *Sintaxis 2*, años 90



Figura 56. Grupo Texto Poético

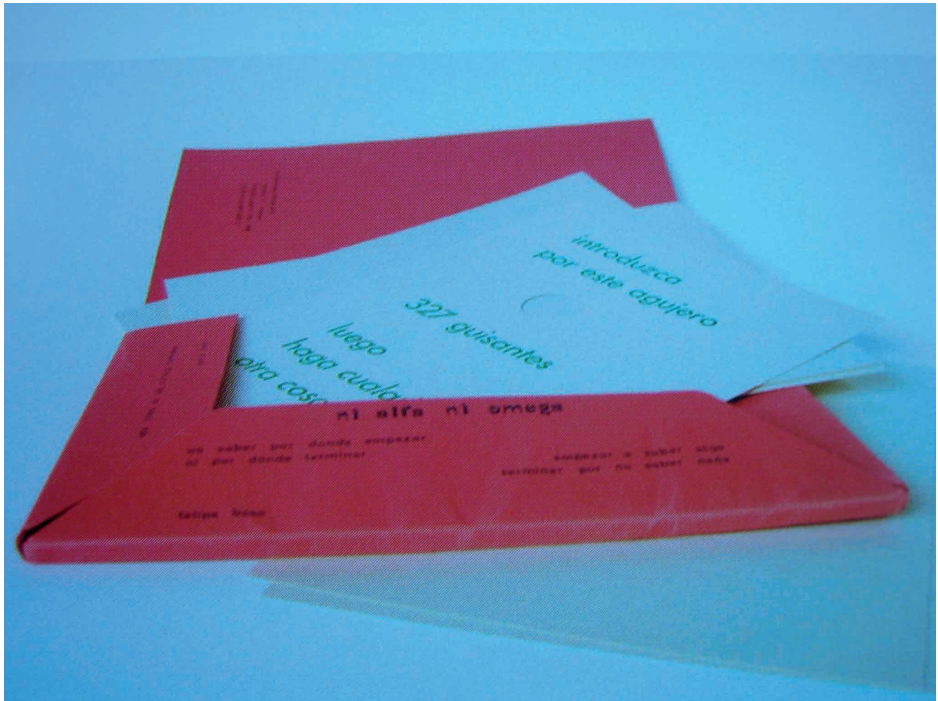


Figura 57. Revista *Texto poético*, 1977



Figura 58. Jose Antonio Sarmiento, s.t., 1982



Figura 59. Xavier Canals, 1981



Figura 60. Xavier Canals, *Propietat privada*, 1981

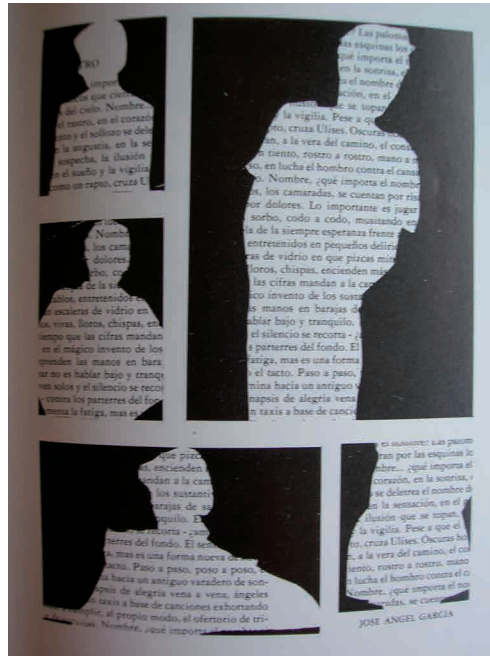


Figura 61. J. A. García, *Propuesta de lectura*, 1982

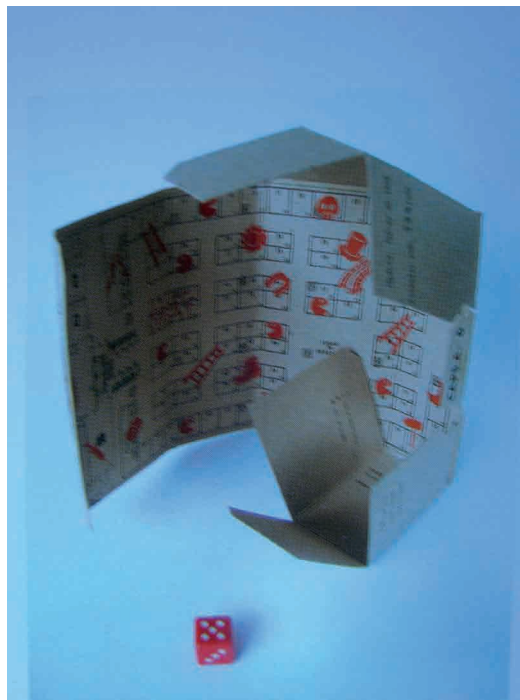


Figura 62. Revista *Caps.a*, Mataró, 1982



Figura 63. Revista *La + bella*



Figura 64. Portada de la revista *P.O. Box*



Figura 65. Nel Amaro, acción año 2010



Figura 66. Nel Amaro, *Miss camiseta mojada, Ibiza 1951*, años noventa

ROMANCE



Figura 67. Poema de Rodolfo Franco

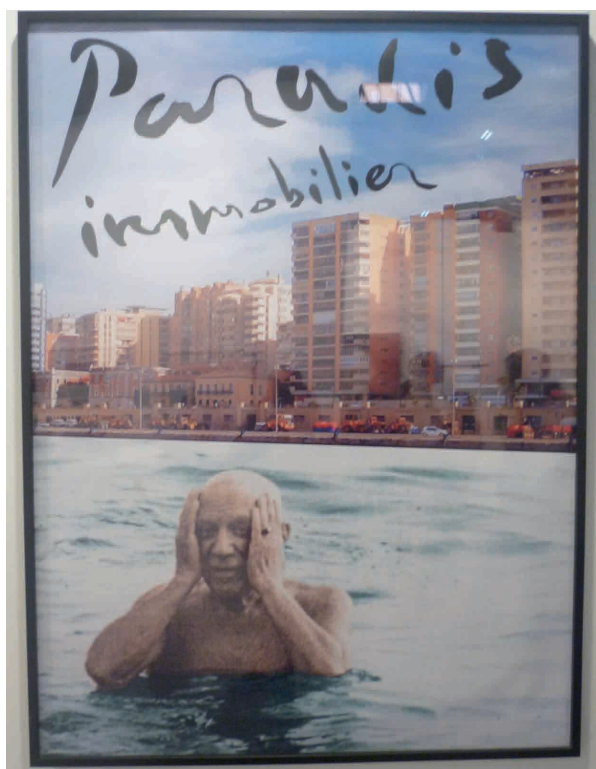


Figura 68. Rogelio López Cuenca, *Pisos*, 2011



Figura 69. Rogelio López Cuenca, *Bienvenidos*, años 90



Figura 70. Raúl Valerio, años 90

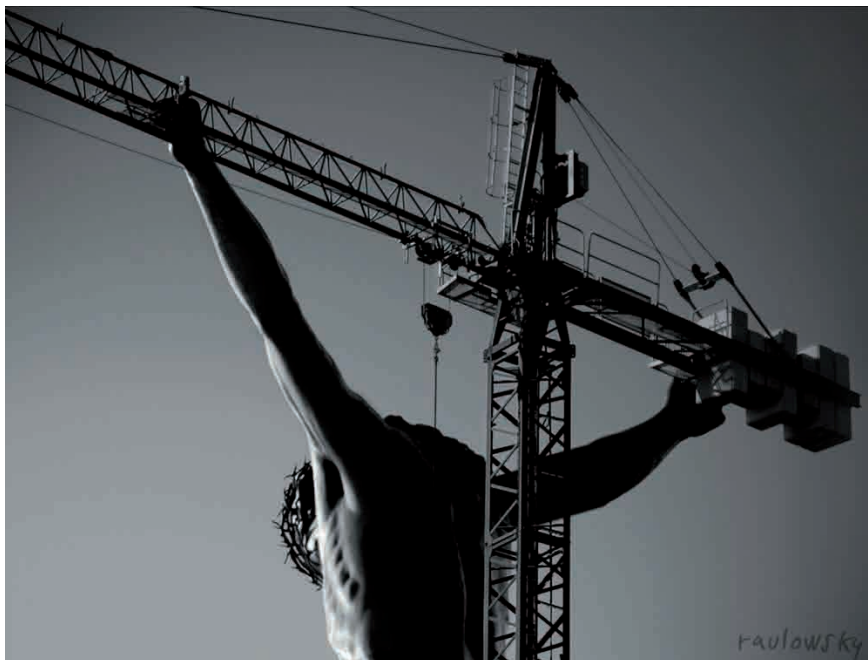


Figura 71. Raúl Valerio, *Crucifixión*, 2012



Figura 72. Poema de Ferrán Fernández



Figura 73. Poema de Ferrán Fernández



Figura 74. Pedro G. Romero, *Todo lo veo negro*

