

Julio

**REIJA**

---

---

Julio Reija (Madrid, 1977) lleva casi toda su vida dándole vueltas a las rectas del sentido sin dirección, recorriendo el jardín de los versos que se bifurcan, de las formas que al deformarse nos informan de las reformas que conforman el intersticio, la articulación entre los lenguajes y el mundo mudo en la que nos hemos construido nuestro hogar.

Mientras tanto, ha visto publicado los poemarios *Los libros* (Huerga & Fierro, 2003), *Perla provocada* (Icaria, 2008), *Despiece peatonal / Respiración continua* (Ya lo dijo Casimiro Parker, 2010) y : (Del Centro Editores, 2012), cada uno de los cuales explora su propio enfoque de la palabra y las cosas poéticas.

Presente, además, en un buen número de antologías de la última década y en blogs como *Poesía al portador* (<http://poesiaalportador.blogspot.com.es/>), sus poemas están por todas partes, esperando a que tu lectura los complete.

---

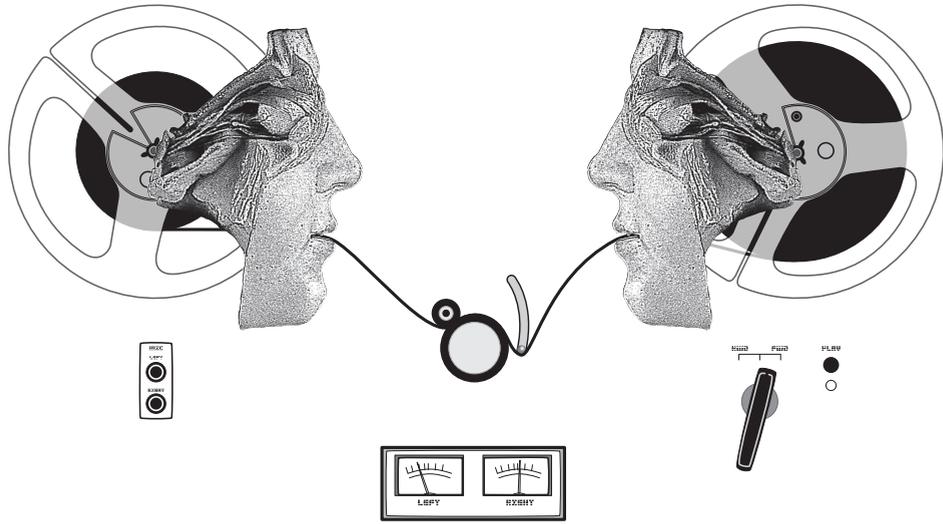
# POÉTICA

The word "POÉTICA" is rendered in a light gray, serif font. The letter 'É' is replaced by a large, solid black key graphic. The key's shaft is a vertical line that extends from the top of the 'É' down to its head, which is a decorative, circular shape with three lobes at the bottom.





Masa critica



### Diálogo



Escorpión (retratado por su eje)



**La cremallera hermenéutica**  
(De: Del Centro Editores, Madrid, 2012)



Sustitución del paisaje (INÉDITO)

# acofalados y arrodillados

Fenomenología del mercado laboral (INÉDITO)

**CUESTIONARIO**  
de Victoria PINEDA  
•  
Julio REIJA

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

Si uno se para a pensarlo, toda la poesía, desde los comienzos del género, es experimental. La poesía discursiva, por lo general, contiene o bien experimentos semánticos, o bien fonéticos, rítmicos, sintácticos... Así que la solución de continuidad entre tipos de poesía más tradicionales, discursivos, y otros como la poesía fonética, la performativa, la videopoesía o la poesía visual (que es la que conozco un poco mejor) tiene que ver más con la atención y la exploración de alguna faceta concreta del lenguaje natural que con el grado de experimentación. Existe poesía visual muy poco experimental, que se queda en un cruce banal entre un chiste gráfico y un jeroglífico de revista de pasatiempos, y poesía discursiva de lo más experimental (como, por poner algunos ejemplos que saltan a la vista, los experimentos semánticos surrealistas, las arriesgadas cabriolas sintácticas de Góngora o el vertiginoso zigzag de los encabalgamientos de E. E. Cummings y Haroldo de Campos).

En cuanto a cómo aprender a hacerla, no tiene ningún misterio. Como en todas las otras áreas de aprendizaje, bastan cinco factores: interés o atracción por el tema, exposición a ejemplos ya existentes, imitación, reflexión y creatividad (¡ah, y también algo de sana autocritica!).

A la poesía visual, su relación con la pintura, el diseño y la fotografía le viene del pie que tiene metido en el lenguaje visual, que siempre ha existido (basta con ver los ejemplos de poesía visual de la antigüedad grecolatina y la cultura árabe), pero cuya creación, con la aparición y la amplísima difusión de la fotografía, el cine, la televisión, y otros medios audiovisuales —así como con la multiplicación y el abaratamiento de las herramientas propias del diseño tipográfico, el editorial y el gráfico—, se ha democratizado y ha dejado de ser patrimonio exclusivo de pintores, dibujantes, impresores y gentes afines. Lo que ha hecho de él un lenguaje imperante, viral y mucho más directo que el abstracto lenguaje oral y escrito (aunque el nivel medio de alfabetización visual aún esté muy por debajo de lo que debería, cosa que les viene muy bien a los publicistas para colarnos de rebote un montón de goles en el subconsciente).

**2. En su caso concreto, ¿cómo se inició en este campo?, ¿cómo fue el aprendizaje?, ¿se planteó unas metas específicas?, ¿cómo integra la creación experimental en su actividad profesional o intelectual?**

De niño pasaba mucho tiempo solo, leyendo y dibujando, y cuando alguien me hacía la típica pregunta de qué quería ser de mayor, siempre respondía que escritor o pintor. Luego arranqué a escribir, cuando la escuela me expuso a la historia de nuestra literatura... recuerdo que en los aburridos libros de texto los poemas descollaban como

diamantes sobre un papel de lija: para empezar, su maquetación ya los hacía destacar, y luego estaban su concisión, su impacto rápido y profundo, su semántica invitante, clara e imprecisa a un tiempo (más parecida a un perfume que a un significado) y sus bailes fonéticos...; los pobres fragmentos de prosa que los rodeaban, amputados o huérfanos, parecían esos amigos feos de los que los guapos siempre se acompañan cuando salen a ligar.

Luego, durante la adolescencia, me atrajeron las vanguardias, como a todos. Y el futurismo, con su impetuoso atractivo, me expuso a mis primeros poemas visuales.

Años después, mientras trabajaba como corrector y coordinador en una empresa de productos de comunicación, les eché el ojo a los programas que utilizaban nuestros infografistas y diseñadores, y me puse a aprender cómo manejarlos. Esas herramientas me permitieron imaginar más posibilidades de composición de poemas visuales, y cuanto más poesía visual producía, mejor entendía el lenguaje del diseño gráfico y la maquetación, hasta el punto de que hoy en día trabajo en casi todo el espectro de esas artesanías. En mis trabajos aplico estilemas y recursos expresivos procedentes de la poesía visual, y mis poemas también se benefician de lo que aprendo continuamente como diseñador gráfico y editorial.

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

En la actualidad, todos estamos expuestos a un sinnúmero de referentes heterogéneos entre los que zapeamos continuamente, amalgamando innumerables influencias difíciles de aislar... en mi caso podríamos hablar del jaicu japonés, los tebeos estadounidenses y europeos, Joan Brossa, Thelionius Monk, la publicidad, Francisco Pino, la poesía concreta brasileña, el diseño gráfico, John Coltrane, el diseño tipográfico, los pintores madistas, la abstracción geométrica, el minimalis-

mo... En cada momento me parece dialogar con varias fuentes a la vez, según ande de ánimo e intereses, según las herramientas y el estilo que un fenómeno o una experiencia me pida para convertirse en poema. Y el arte lo absorbo pieza a pieza, obra por obra: me da la sensación de que las grandes corrientes artísticas ahora tienen más que ver con grupos de poder que adquieren visibilidad mediática que con lo que el incalculable número de artistas existentes está realizando efectivamente.

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

No sabría decirle... Nunca he pensado mucho en la figura del artista como una unidad ontológica con características definitorias.

El punto en común que he encontrado siempre con otros artistas es el de la capacidad de sorprendernos ante lo cotidiano, ante lo que suele darse por supuesto, y tratar de volver a explicárnoslo. El modo en el que uno termina haciéndolo es tan relevante para cada obra concreta como irrelevante a la hora de definirlo como personartista.

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

Por lo general el proceso comienza con la observación de un fenómeno o una relación cotidiana como si fuera algo nuevo y sorprendente, o con el descubrimiento de una íntima relación entre ideas que solemos tener separadas en compartimentos distintos de nuestra idiosincrasia. Es algo que, en mi opinión, tiene bastante que ver con un estado infantil de la percepción y el pensamiento, en el que los prejuicios y los preconceptos se suspenden o se debilitan lo bastante como para permitir que la percepción y la conceptualización funcionen más como descubrimientos que como catalogaciones.

A continuación busco entre los recursos que me ofrecen el lenguaje discursivo, el lenguaje visual y las herramientas informáticas que sé manejar una forma de entrelazar las distintas facetas de la sensación-pensamiento que he experimentado, tratando de alcanzar una síntesis que pueda provocar en los receptores la misma vivencia de lo maravilloso que he experimentado yo. Por supuesto, nunca deja de ser un humilde intento, porque las asociaciones y reacciones que provocan las obras de arte dependen de sus autores solo hasta cierto punto, más allá del cual pasan a ser un asunto privado de cada miembro del público.

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

Gran parte de la poesía experimental tiene su medio de difusión natural en los soportes audiovisuales que florecen en internet, con su estupenda disponibilidad simultánea y ubicua. Por mi parte, ya que soy un clasistorro y lo que más me va es la poesía visual y la discursiva, sigo irremediablemente enganchado a los soportes físicos, pero la difusión que alcanzan libros, revistas y exposiciones no puede competir con la que ofrecen la red y los libros electrónicos...

El público interesado en las obras de arte experimentales, que exigen bastante implicación a la hora de ser disfrutadas, suele llegar a ellas antes de que ellas lo alcancen. Personalmente, no tengo la menor idea de cómo llegar al público. Si lo supiese, sería extremadamente famoso... en un círculo extremadamente reducido.

En cuanto a las instituciones, están condicionadas por dos factores: las mafias de políticos, autores y editores que manejan los fondos públicos de los premios y lo vendibles que sean las obras a subvencionar. Si a eso le sumamos los drásticos recortes de los fondos públicos destinados a la cultura que ha propiciado la crisis, creo que podemos ir olvidándonos de la posibilidad de que las

instituciones financien formas de arte minoritarias cuyo consumo resulte mínimamente complejo, excepto en los casos en que la historia oficial del arte y la literatura las haya introducido ya en el canon académico (cosa que sucede con pocos autores y cuando ya han dejado bastante atrás su juventud, por lo que ayuda bien poco al desarrollo de obras y autores nuevos).

La crítica de cualquier obra de arte debe ser totalmente libre de intereses económicos y partidistas, cosa que raramente se da, al menos en la crítica de poesía de los últimos veinte años. Por suerte, la crítica oficial tiene cada vez menos peso, y las voces críticas independientes (siempre subjetivas, por supuesto; pero es que ¿puede haber críticas objetivas?) se multiplican en la red, de forma que el público tiene más posibilidades de elegir qué críticas lo convencen.

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

A lo mejor no las tiene muy organizadas, por la falta de alfabetización visual de nuestros sistemas educativos, pero ese alguien posee todas las herramientas necesarias para interpretar un poema visual (siempre que los elementos asociados a un lenguaje escrito que estén presentes en el poema pertenecan a su idioma, claro). El lenguaje de la imagen es mucho más instintivo, amplio y directo que el discursivo, y las artes visuales tradicionales no han empleado más que una mínima parte de sus recursos.

La hermenéutica, de todas formas, es sobre todo una cuestión de voluntad, así que lo principal para que alguien pueda inter-

pretar un poema visual es que le resulte atractivo, interesante, que le dé ganas de enterarse de qué va la cosa. Buena parte del éxito de los productos de masa se debe a su facilidad para ser digeridos, a su predictibilidad, mientras que la poesía es mucho más innovadora, lo que la vuelve más interactiva: necesita una atención y una voluntad de interpretación mayores. El hecho de que se trate de poesía discursiva o poesía visual es algo secundario.

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

No puedo hablar por el resto de los practicantes de poesía visual (y mucho menos por quienes se dedican a otros tipos de poesía experimental) respecto a vocaciones de marginalidad o tendencias centripetas, pero en mi caso no siento ni la necesidad de permanecer en la periferia ni el impulso de entrar a formar parte de una esfera cultural canónica. Me dedico a cada poema, paso a paso, empleando el lenguaje (visual o discursivo) y el grado de experimentación que me parecen más idóneos para el fragmento de realidad que trato de retratar o el mensaje que quiero comunicar, sin pensar en la totalidad de mi producción como en una obra global ni homogénea. Es decir, que no busco una voz única en la que identificarme, ni la inclusión en una corriente artística o una tribu poética (unidades de medida que, por otra parte, no me parecen definitorias de los poemas que se producen hoy en día en España).

Dentro de la poesía visual, al igual que en la discursiva, creo que hay muchos estilos diversos no solo de poeta a poeta, sino también dentro de la obra de cada uno, que responden tanto a sus distintos momentos vitales como a los diversos objetivos comunicativos a los que apuntan con cada poema. Y me parece que esa multiplicidad de estilos deriva de la relación de fuerzas entre las diversas modalidades artísticas que se practican en nuestro país, que las divide en dos grupos: las que dan beneficios económicos y, por lo tanto, interesan al mercado (lo que genera subproductos como la presencia mediática de las obras y el reconocimiento social de los autores, que a la vez se reabsorben como publicidad que aumenta el valor de los productos artísticos a la venta), y las que no. Entre estas últimas modalidades artísticas se encuentra casi toda la poesía, tanto la más conservadora como la más experimental, que deambula por las callejuelas menos transitadas de los medios de comunicación, inmersa en una niebla de silencio e inutilidad que la vuelve invisible a los ojos de los mercaderes. A consecuencia de ello, la poesía es tanto endogámica (la gran mayoría de su público está compuesta por autores de poemas) como totalmente libre de los condicionamientos que obligan a casi todas las otras artes a amoldarse al pensamiento único y los lenguajes predominantes con los que el mercado cultural alfabetiza al público; lo que, sumado a los bajísimos costes de producción de los poemas (los lenguajes siguen siendo materias primas gratuitas, y la mano de obra está formada por voluntarios, cuando no fanáticos, que trabajan haya o no remuneración), permite que cada artista pueda producir lo que le dé la gana cuando le dé la gana y como le dé la gana. Como consecuencia de ello, la heterogeneidad de la producción poética es inmensa, lo que dificulta sobremanera la formación de cualquier tipo de canon y produce un público fragmentario, con múltiples lenguajes de recepción, tan creativo como los artistas y totalmente libre. En muchos sentidos, parece la imagen invertida de la producción en cadena y el consumo en masa.

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

Como comentaba antes, no veo la creación artística de un individuo como un todo, sino como la suma de obras concretas que dependen de muchísimos factores, así que no sabría decirle qué poemas me depara mi futuro...

Los géneros experimentales, probablemente, no dejarán de ser marginales (por mucho que aumente la potencia de difusión de los soportes en los que se publiquen las obras) mientras sigamos siendo una sociedad acostumbrada a productos fáciles de consumir, que sigan reglas bien conocidas y no nos pongan en un brete ni nos hagan dudar de nuestras certezas a la hora de interactuar con ellos.

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

La celebración de las relaciones entre nuestra realidad cotidiana y las posibilidades que los lenguajes nos ofrecen a la hora de redescubrirla.