

Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española

Blanca

MILLÁN DOMÍNGUEZ

INTRODUCCIÓN

La poesía visual como manifestación artística surge en España en 1964. Nace asociada a movimientos de vanguardia propios de la época como la experimentación, el happening o la poesía abstracta. y conecta directamente con los planteamientos del Letrismo y de la poesía concreta. Esta última conocida gracias a la aportación de la *Revista de cultura brasileña*, editada por la embajada de Brasil y dirigida por Ángel Crespo.

Definir qué es la poesía visual es una labor complicada debido a su naturaleza mixta o intermedia, en la que los límites son imprecisos. Se relacionan en ella la escritura, la imagen, el texto, los iconos, el discurso y la plasticidad, uniéndose a todo ello su pretensión estética. Del terreno de la literatura, la poesía visual conserva la utilización del discurso en sus componentes fundamentales, acentuando las posibilidades denotativas y connotativas. Del campo visual se utilizan los recursos del dibujo, el collage, el fotomontaje y las técnicas pictóricas más habituales¹.

La aspiración implícita de los poetas visuales (poco dispuestos a las definiciones o a dar cuenta detallada de sus experiencias salvo contadas excepciones), es la creación de un nuevo género, en función de la especificidad de la integración

¹ Max Bense, *Estética. Consideraciones Metafísicas sobre lo bello*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1960, p. 45.

de lo icónico y lo discursivo²: «es un sistema connotado complejo cuyo plano de expresión está constituido por una fusión de la significación del texto y de la significación de la imagen»³. Pero dejando definiciones a un lado, se puede afirmar que dos componentes están presentes en las manifestaciones iniciales de la poesía visual española. La neovanguardia y el experimentalismo, aunque con el paso de los años este nuevo género icónico-discursivo se independiza de cualquier tradición.

Este breve recorrido por los más de cuarenta años de Historia de la poesía visual nos va a permitir exponer su evolución desde los planteamientos radicales de los años sesenta, pasando por la posmodernidad de los ochenta hasta la conversión de la poesía visual en un nuevo género literario-plástico a partir de los noventa. Es lo que Fernando Millán ha bautizado como el «territorio conceptual».

2. ANTECEDENTES DE LA POESÍA VISUAL BREVE RECORRIDO HISTÓRICO

Aunque cabe destacar en nuestra Historia la presencia de numerosas manifestaciones logo-icónicas o mixtas ya desde el Renacimiento (Emblemas y Empresas), la poesía visual considera a Mallarmé como su padre por el poema *Un golpe de dados* (Figura 1). En esta obra publicada en 1897, Mallarmé utiliza una tipografía atípica, jugando con el distinto tamaño de las palabras con fines plásticos. Aunque es un poema totalmente discursivo, supone la primera relación gráfico-poético-musical.

Entre 1912 y 1917, el poeta y crítico Guillaume Apollinaire, produce una serie de poemas a los que llama *Calligrammes* (Figura 2). Este nombre supone la unión de las palabras «ideograma» y «caligrafía» (que en griego significa «escritura bella»). Nuevamente se produce un uso estético y plástico de la palabra. Para Javier Maderuelo, en *Un golpe de dados* y en los *Calligrammes* están los antecedentes más directos de la denominada «Poesía Fonética».

En el primer manifiesto del Futurismo, las *Palabras en Libertad*, implicaban ya en sí mismas una forma visual para la poesía. Junto a Marinetti, otros futuristas italianos realizaron un gran número de «távole parolibere». En los movimientos de vanguardia rusos de la segunda década del siglo XX, la utilización de la tipografía como elemento revolucionario es definitivo. Cabe destacar la obra *Ledantiu Faram* de Ilia Zdanévitch, calificada por él mismo como «drama fonético-tipográfico»⁴ (Figura 3).

² Xavier Canals, «No caduca. Una historia de la poesía visual catalana», en *Poesía visual catalana* [catálogo], Centre d'art Santa Mónica, Barcelona 1999, p. 88.

³ Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e Historia del Arte*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 190.

⁴ Javier Maderuelo, «Notas al programa», en *Música para una exposición Schwitters*, Fundación Juan March, Madrid, septiembre-octubre de 1982, p. 15. Catálogo disponible en http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/

Pero el verdadero impulsor de la poesía optofonética fue el vienés Raoul Hausmann, que dentro de la corriente dadaísta puso en práctica una especie de «notación» basada en la tipografía, mezclando en sus poemas todo tipo de letras, tamaños y formas (Figura 4). La aportación dadaísta a la poesía visual va estrechamente ligada al collage. El mismo Hausmann, pero sobre todo Kurt Schwitters realizaron un gran número de collages en los que la escritura tipográfica tenía una presencia fundamental. Schwitters escribió en 1920 en relación a su obra *Merz*: «He creado poemas creando palabras y oraciones, pegando palabras y oraciones, unas junto a otras, de tal manera que la ordenación rítmica resultara un dibujo»⁵.

Aunque la idea de establecer la base de la poesía en las letras se encuentra ya formulada en Schwitters, los letristas son sus auténticos monopolizadores. Su fundador, Isidore Isou definía el Letrismo como «el arte que acepta la materia de las letras reducidas y convertidas simplemente en ellas mismas para vaciarlas en un molde de obras coherentes»⁶.

Existen muchos más ejemplos que se pueden considerar antecedentes en la historia reciente de la poesía visual, pero para finalizar este breve repaso cabe mencionar a los componentes del grupo brasileño Noigandres, los primeros en utilizar la denominación «poesía concreta» para referirse a sus publicaciones. Los textos concretos utilizan el lenguaje no solo como portador de significado, sino como acto fonético y visual. Fueron ya unos adelantados en los años cincuenta en la utilización de la nueva ciencia de la *Semiótica* como instrumento de análisis de obras. Decio Pignatari y Luis Angelo Pinto fueron los primeros en hablar de «nuevos lenguajes» de los que nació la denominación de *poema semiótico* y posteriormente la nueva Teoría de los Signos⁷ (Figura 5).

En definitiva, la Historia de la poesía visual del siglo XX está unida desde los inicios a la experimentación con la tipografía para convertirse ya en el siglo XX en una forma autónoma de comunicación. Considerar la poesía como forma de arte visual es una situación aparentemente contradictoria, pero ya desde el clásico *Ut pictura poesis* de Horacio (cuya traducción literal sería: «como la pintura así es la poesía», o «la poesía como la pintura»), pasando por los emblemas y empresas renacentistas y barrocos hasta los caligramas decimonónicos, la poesía es entendida como la máxima expresión de la belleza. Leonardo da Vinci escribió: «La pintura es una poesía muda y la poesía es una pintura ciega»⁸.

[Documentos/Conciertos/CC439.pdf](#) (última consulta: 01/09/2013).

⁵ *Música para una exposición Schwitters*, Fundación Juan March, Madrid, septiembre-octubre de 1982, p. 15. Catálogo disponible en http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC439.pdf (última consulta: 01/09/2013)..

⁶ Fernando Millán y Jesús García Sánchez, *La escritura en libertad*, Alianza, Madrid, 1975, p. 21.

⁷ Clemente Padín, «Poema/Proceso: El fin del modernismo literario», cap. 6 de *La poesía experimental latinoamericana (1950-2000)*, recogido en *Boek 861. Boletín electrónico del Taller del Sol*, http://boek861.com/padin/06_poema_proceso.htm (última consulta: 01/09/2013).

⁸ Leonardo da Vinci, *Tratatto della Pittura*, Demetra, Colognola ai Colli, 1997, p. 24.

3. LA POESÍA VISUAL EN ESPAÑA VANGUARDIA Y EXPERIMENTACIÓN EN LOS AÑOS SETENTA

En un panorama totalmente adverso a cualquier tipo de nuevas ideas, se dan entre 1962 y 1965 unos años fundacionales para la vanguardia en España: Nace Problemática-63, se funda el grupo Zaj y se establece la relación Brossa-Viladot a partir de la cual va a crecer la poesía experimental en Cataluña.

El componente más definitorio de las iniciativas de los años sesenta es su vocación de vanguardia. Desde Problemática-63 se defiende un programa de información y revisión de las primeras vanguardias y este carácter es continuado por los dos grupos que van a nacer de su semilla: La Cooperativa de Producción Artística (1967) y el Grupo N.O. (1968).

Un segundo componente fundamental entre estas tendencias es el experimentalismo. Siguiendo las teorías de Abraham A. Moles en sus tesis sobre el experimentalismo en el arte: «El poeta experimentará con el lenguaje: experimentará con la voz, con los sentidos, con la norma y con lo individual, probará su mensaje sobre los receptores»⁹. La poesía visual como parte integrante de la neovanguardia, rechaza el subjetivismo con que es visto el lenguaje desde el romanticismo hasta el surrealismo. En España este tipo de producciones caen de lleno en amplio terreno de la interrelación de códigos en general, y no solo del verbal-icónico.

No hay que dejar de citar entre las bases sobre las que se asientan las teorías de la poesía concreta y experimental en general a Max Bense y su obra *Estética (Consideraciones metafísicas sobre lo bello)*¹⁰ de 1964. Va a suponer el primer eslabón teórico al que se van a referir constantemente los poetas españoles. Bense parte de la consideración del arte como un medio de expresión y no de comunicación. Por ello la función de la obra artística no será el reflejo de una realidad, sino su trascendencia. De esta manera la obra se convertirá en una “correalidad” con respecto a la realidad trascendida¹¹. Todas estas teorías sobre el carácter experimental del arte serán desarrolladas posteriormente por la poesía concreta.

JULIO CAMPAL Y PROBLEMÁTICA-63

En 1962 se crea en Madrid (dentro de la entidad artística y cultural Juventudes musicales), Problemática-63, grupo que mediante conferencias, recitales y exposiciones consigue reavivar determinados aspectos de la creación artística del momento. Quieren dar una visión conjunta de las artes y las ciencias e informar sobre la evolución y problemas surgidos dentro del mundo artístico. Entre sus fundado-

⁹ Abraham Moles, «Poesía experimental y arte permutacional», en *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1971, p. 23.

¹⁰ Max Bense, *op. cit.*, p. 171.

¹¹ Max Bense, *op. cit.*, p. 15.

res están Tomás Marco y Manuel Adrada. Ese mismo año llega a Madrid el poeta de origen uruguayo Julio Campal, que se convertirá en el principal promotor del círculo. Su primera actividad será organizar un ciclo de conferencias sobre poesía contemporánea titulada «De Mallarmé a nuestros días».

A partir de 1965 se produce un cambio radical en la trayectoria de Campal que marcará la segunda etapa. Se convertirá en el principal difusor en España de la poesía experimental y de los movimientos que persiguen «otra escritura». En ese mismo año, organiza la primera exposición en España de poesía visual bajo el título *Poesía concreta*, en Bilbao (27 de enero-2 de febrero, Galería Grises). En lo sucesivo organizará varias exposiciones como la realizada el año siguiente en la galería Juana Mordó: «Exposición Internacional de Poesía de Vanguardia». Ya en 1965 Campal empezó a trabajar con un grupo de jóvenes poetas, como Ignacio Gómez de Liaño, Fernando Millán y Enrique Uribe, a los que se unirán años más tarde José Antonio Cáceres, Jokin Diez y Juan Carlos Aberásturi. Durante esos años y hasta el día de su trágica muerte (19 de marzo de 1968, momento en el que trabajaba en sus *Caligramas* (Figura 6)), desarrollará una intensa labor en defensa de la poesía en sus formas más nuevas y radicales. Campal tenía un «sentido universal» de la cultura que él consideraba esencial para que esta aspire a serlo de verdad y no en apariencia. Coincidió con Apollinaire en defender la continuidad de un determinado proceso histórico. En su pensamiento estaba muy presente el debate entre lo clásico y lo moderno.

En la concepción estética de Campal no hay lugar para el individualismo. Al finalizar el discurso homenaje a Tristan Tzara en 1964, dirá: «El arte de nuestro tiempo se hará por la unión de todos nuestros esfuerzos, nunca de forma individualista. El resultado final dependerá de la potencia del amor y de la comunicación que sepamos establecer entre nosotros»¹². Va a insistir Campal sobre la función orgánica de la poesía, estableciendo sus derivaciones *concreta* y *fónica*. La derivación concreta, iniciada por Gomringer, la conceptualiza afirmando que «se sirve de la palabra como valor fundamental, sustituyendo a la frase. En la poesía visual, el espacio en blanco es utilizado en su valor plástico y rítmico, empleando las tensiones y las vibraciones que las palabras juegan en este espacio»¹³.

En resumen, cumplidos ya los cuarenta años de su muerte, nadie pone en duda que Julio Campal constituye un «imprescindible referente en el despertar de la aletargada vanguardia española de avanzada posguerra»¹⁴.

¹² Antonio Domínguez Rey, *Novema versus povema (Pautas líricas del 60)*, Torre Manrique, Madrid, 1987, p. 112.

¹³ José Antonio Sarmiento, *La otra escritura. La poesía experimental española*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1990, p. 11.

¹⁴ José Luis Campal, «Noticia de Julio Campal en el XXX aniversario de su muerte», comunicación presentada en el *V Encuentro Internacional de Editores Independientes*, Punta Umbría (Huelva), 7-9 mayo de 1998. Disponible en: <http://www.merzmail.net/jucampal.htm> (última consulta: 01/09/2013).

LA COOPERATIVA DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

En 1967, Ignacio Gómez de Liaño y otros artistas que habían tenido relación con Problemática-63 como Manuel Quejido, Herminio Molero, Fernando López Vera y Francisco Salazar, crean la Cooperativa de Producción Artística, con el objetivo de alcanzar el «diseño estético de la sociedad»¹⁵.

Entre 1967 y 1969, la cooperativa organiza cinco exposiciones colectivas en las que la poesía visual tiene una participación más o menos significativa. Gómez de Liaño publicó durante esta etapa dos manifiestos (1969 y 1971), en los que afirma que es necesario el abandono de la escritura porque tal como existe «[...] es la utilidad de la Burocracia»¹⁶. Según él, es trabajo de los poetas «inventar escrituras que no sean repertorios de pretendidos conocimientos. [...] Los poetas deben inventar los medios con que crear el mundo, porque el mundo se hace, no se conoce. [...] Querer escrituras es querer destruirse»¹⁷. El segundo manifiesto concluye con unas propuestas aun más nihilistas que las del manifiesto anterior. Se propone «rechazar lo que se produce: el todo como tal existe. El todo es lo falso. El todo es la muerte. El todo es parte de la muerte»¹⁸.

En línea con los planteamientos de «abandonar la escritura», Gómez de Liaño realizó una serie de *happenings* a los que llamó *poemas públicos*, primero en colaboración con Alain Arias-Misson y después en solitario o con miembros de la «Movida». El único de los componentes de la Cooperativa que mantuvo una relación habitual con la poesía visual fue Herminio Molero, también pintor y músico, que acercó este género a la plástica *pop* y que en los ochenta formó parte del grupo Radio Futura.

EL GRUPO N.O.

Tras la muerte de Julio Campal, un grupo de jóvenes que habían colaborado con él, deciden redactar una carta para manifestar la intención de difundir su obra inédita y continuar su labor, así como de defender su trabajo a favor de la vanguardia. Esta carta la firman en mayo de 1968 Juan Carlos Aberásturi, Jokin Díez, Fernando Millán, Jesús García Sánchez y Enrique Uribe y significa el punto de partida para la creación unos meses después del llamado grupo N.O. En este nombre se recogía ya de alguna manera su apuesta por el neodadaísmo.

Entre sus teorías estaban «trabajar en el terreno creativo en un campo auténticamente experimental, hasta que tales experiencias puedan ser utilizadas

¹⁵ *Declaración de principios. Estética y Sociedad*, reproducido en José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, pp. 266-271.

¹⁶ Virginia Careaga y Carmen Cámara, «Aparición de la poesía experimental en España», *Inventario*, 2 (invierno, 1994-1995), p. 53.

¹⁷ Virginia Careaga y Carmen Cámara, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸ Virginia Careaga y Carmen Cámara, *op. cit.*, p. 54.

socialmente»¹⁹. Rechazaban toda dependencia política así como el uso del arte como medio propagandístico. Entre sus actividades se cuentan la organización de diversas exposiciones de poesía de vanguardia, y la edición de publicaciones colectivas como es el caso de *Situación*, de la cual aparecieron cuatro números. Paralelamente se producirán nuevas incorporaciones como la de José Antonio Cáceres, Francisco Zabala, Miguel Lorenzo y Amado Ramón Millán, es en este momento cuando se publica un nuevo texto que podemos considerar como su primer manifiesto²⁰. En él proponen una renovación total que se alcanzará a través de la contradicción y negación de la propia obra buscando nuevos lenguajes.

En 1970 realizan su primera exposición como grupo en la galería madrileña Eurocasa, lanzando su antología *Situación cinco*. También en esa época José María Montells y Fernando Millán lanzan dos colecciones de libros: *El Anillo del cocodrilo* (de carácter experimental) y *Lentes de contacto* (más tradicional). En esta última editan la obra *Poemas* de Julio Campal así como numerosas obras de miembros del grupo: *Quizás Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* de Alfonso López Gradolí o *Textos y antitextos* de Fernando Millán.

En el terreno de los planteamientos de vanguardia, el Grupo N.O. presenta una mezcla de elementos dadaístas, constructivistas y neoconcretos. La búsqueda de nuevas leyes sobre las que establecer formas expresivas autosuficientes se opone a las técnicas tradicionales. Para ellos, el texto tradicional es univalente, su significación visual es nula, de modo que al ser utilizado conscientemente, su valor visual empieza a actuar como un significado «autosuficiente». Felipe Boso lo definió como «un proceso de absolutización del lenguaje»²¹ (Figura 7).

POESÍA CONCRETA EN CATALUÑA

Se considera que fue en 1964 cuando Enrique Uribe publicó el primer poema concreto de origen español. En ese mismo año, el catalán Guillem Viladot se autoedita la obra *Nou plast poemes*, en Agramunt (Lleida) (Figura 8). Aquí Viladot experimenta con la sintaxis visual sin introducir los componentes ideográficos fundamentales en la poesía concreta. Viladot será el editor de un grupo catalán al que se unirá Joan Brossa (antiguo miembro de Dau al Set) y posteriormente Josep Iglesias del Marquet. Dentro de sus actividades se encuentra la colección *Lo Pardal*, donde publicarán los tres.

Joan Brossa se había mantenido hasta ese momento dentro de la ortodoxia surrealista pero a partir de aquí comienza a adentrarse en la vía experimental,

¹⁹ José Antonio Sarmiento, *op.cit.*, p. 26.

²⁰ «Usted no conoce aún la poesía N.O», hoja suelta, 1970.

²¹ Juan José Lanz Rivera, «La poesía experimental en España: historia y reflexión teórica», *Iberoamericana*, 1 (45) (1992), p. 56.

acercándose cada vez más en su nueva concepción del hecho poético a la poesía visual. Juega con el contenido semántico de las palabras, utiliza elementos materiales, altera la página, emplea códigos no lingüísticos, mostrándonos su deseo de materializar la realidad.

En cuanto a la obra de Guillem Viladot, será su libro *El metaplasmes* (1959) el que marque su transición al mundo experimental, cambio que se consolidará con *ia-urt* de 1960, donde se sitúa en una posición que irá radicalizándose al incorporar a sus libros posteriores nuevos elementos a su sistema lingüístico²². Con su poesía reflexiona sobre los instrumentos alienantes que alteran al individuo y al lenguaje, denuncia tanto el código alfabético institucionalizado como el orden político y social. En 1983 vuelve al discurso tradicional con un libro de sonetos titulado *Amor físic*, considerando que «la poesía experimental era eficiente mientras el sistema oprimía demasiado al individuo. Una vez superados los momentos de radicalización, la palabra vuelve a sus orígenes»²³.

Josep Iglesias del Marquet i Olomí, que pertenecía a una generación posterior, abandona cualquier referencia a la poesía concreta clásica de los años cincuenta en su obra *Persistencia del cercle*, de 1972. Presenta una experimentación con elementos gráficos que buscan una connotación lingüística. Un claro ejemplo es su tercer libro *Postals nord-americanes per a una noia de Barcelona*, en la que se centra en el icono, enrareciendo los componentes expresivos y haciendo operar el espacio en blanco (Figura 9).

En definitiva, ya a finales de los sesenta la nómina de poetas visuales españoles es considerable, incluso artistas que habían comenzado a trabajar en terrenos paralelos se acercan a este campo. Es el caso de José Luis Castillejo, que formó parte del grupo Zaj entre 1966 y 1968, y desde el momento en que lo abandona, su escritura se transforma, la palabra desaparece dejando solo la letra. La va a utilizar no como partícula sonora, sino como elemento integrador del espacio²⁴. En muchos sentidos es una figura importante dentro del «territorio conceptual» español e internacional. En él confluyen las características más definitorias de la generación de artistas de los años sesenta: analítico, teórico y productor de obras artísticas (Figura 10).

4. LA POESÍA VISUAL ESPAÑOLA EN LOS AÑOS SETENTA

Han de llegar los años setenta para que se realice la primera antología de la poesía experimental española. Se trata del trabajo aparecido en la revista alemana *Akzente*²⁵, a cargo del poeta y crítico Felipe Boso y con la colaboración de Ignacio

²² José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p. 31.

²³ José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p. 32.

²⁴ José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p. 21.

²⁵ Felipe Boso «Poesía concreta 1972 in neunundzwanzig Beispielen», *Akzente*, 4 (agosto 1972).

Gómez de Liaño, convirtiéndose en la bisagra de dos épocas. Recoge obras de 29 autores, en las que se incluyen obras discursivas. Felipe Boso realizó a partir de esta antología una constante labor de promoción de los experimentales españoles, a la vez que practicaba la crítica de forma habitual. En su propio trabajo experimental, sitúa su epicentro en la palabra. Hasta el momento de su muerte en 1983, solo había dos libros publicados que ilustran este extenso trabajo: *T de trama*²⁶ y *La palabra islas*²⁷ (Figura 11).

Entre 1970 y 1975 se produce una verdadera eclosión de poetas visuales. En 1972 aparece el Grupo de Cuenca, formado por Carlos de la Rica, Antonio Gómez, Muro y Rojas, aunque venían trabajando desde bastante antes. Publicaron la antología *20 poemas experimentales*²⁸ en la editorial «El toro de barro» que dirigía de la Rica, pero será Antonio Gómez el único en mantener su actividad y publicar en solitario los años posteriores.

Otros autores que comienzan su labor en esta época son J.A. Arze o en Barcelona el grupo de la Universitat Nova con artistas como Jordi Vallés, Gustavo Vega, J. M. de la Pezuela, G. Guasch o F. Megías. Este grupo por su vinculación a la Universidad, se planteó el uso de la poesía experimental en la escuela. Un autor próximo a estos grupos es el canario José Antonio Sarmiento, no solo por su práctica expresiva sino también por su estrecha colaboración con estos artistas. Fruto de esta relación es la *Antología 17*²⁹ preparada por el mismo Sarmiento y por Calleja que recoge 17 autores de los grupos citados.

Otro poeta catalán muy activo como crítico y organizador durante los años setenta es Josep M. Figueres, autor del prefacio a una *Antología da poesia visual europeia*³⁰. En él sitúa a la poesía visual junto al graffiti, el cómic, la publicidad, etc., como un fenómeno típico de la sociedad de masas.

Existen otros grupos actuantes durante estos años y autores que trabajan aisladamente como es el caso de los catalanes Rafols Casamada, J. Sala-Sanhuja, los andaluces Rafael de Cózar, J. Fernández Palacios, los castellanos Pablo del Barco, Antonio Leandro Bouza, autor este último de la antología *Odología poética*, en la que pretende encontrar nexos de unión entre la poesía discursiva y la visual, Javier Maderuelo, que trabajó sobre todo el espacio sonoro, convirtiéndose en el máximo difusor de la poesía fonética, y muchos más.

Los poetas que habían iniciado su labor en los sesenta mantuvieron su impulso en los setenta. Así Ignacio Gómez de Liaño tuvo una importante participación en los Encuentros de Pamplona (1972) y colaboró con excomponentes del Grupo N.O. (Uribe y Zabala) en la organización de exposiciones internacionales como

²⁶ Felipe Boso, *T de Trama*, La isla de los ratones, Santander, 1970.

²⁷ Felipe Boso, *La palabra islas*, Colección Metáphora, nº 2, Madrid, 1981.

²⁸ *20 poetas experimentales*, El toro de barro, Cuenca, 1972.

²⁹ José Antonio Sarmiento y J. M. Calleja, *Antología 17*, La Cloaca, Barcelona, 1980.

³⁰ Josep M. Figueres y Manuel de Seabra, *Antología da poesia visual europeia*, Futura, Lisboa 1977.

Experimenta 1 y 2³¹. El resto del Grupo N.O., separados por razones geográficas mantuvieron sus actividades por separado.

En 1975 coincidiendo con la muerte del dictador Francisco Franco, se publica en Alianza Editorial el libro *La escritura en libertad*, editada por Jesús García Sánchez y Fernando Millán³². Se trata del primer libro accesible para un público no especializado en el que la poesía visual tiene un protagonismo decisivo. Aunque el libro lleva como subtítulo *Antología de poesía experimental*, se trata en realidad de una selección de poemas visuales y de documentos sobre happenings, instalaciones, etc., de autores de 19 países (incluida España). Este libro tuvo gran repercusión entre los artistas y escritores más jóvenes, proponiendo la unificación de muchas de las nuevas tendencias de los años setenta bajo el concepto de «escritura ampliada», anticipando así el desarrollo de las formas de neovanguardia de las siguientes décadas.

En noviembre de ese año se produce, como ya se ha dicho, la muerte del dictador con el consiguiente cambio de régimen político, quedando esta publicación en el umbral de la nueva época. Poco a poco las actitudes radicales y revolucionarias son mal vistas por una sociedad que apuesta por el futuro y practica una amnistía generalizada sobre el pasado inmediato. Tal vez por ello o por el consiguiente cansancio que supone el activismo, muchos de los poetas que habían participado en la expansión de la neovanguardia, dejan de hacerlo, iniciándose una nueva etapa en la evolución de la poesía visual.

5. LOS AÑOS OCHENTA: LA POESÍA VISUAL EN LA POSMODERNIDAD

Los ochenta traen consigo el desarrollo de las tendencias antivanguardistas, suponiendo la vuelta atrás de muchos planteamientos estéticos. Sin embargo, aunque el mercado del arte da por liquidada la vanguardia, se comienzan a consolidar en nuestro país prácticas como el *mail-art*, el *land-art* o el *body-art*.

A pesar del cambio que se produce en el seno de la cultura española, hay un gran número de poetas visuales que continúan con su actividad. La década de los ochenta desde el punto de vista de la poesía visual consta de dos periodos claramente diferenciados. El primero se inicia a finales de la década anterior y cobra toda su fuerza en los años 80-83, marcada por una importante actividad como son la exposición *Concretismo 80*³³ en Sevilla, la aparición de la revista *Metaphora*³⁴ di-

³¹ *EXPERIMENTA. Poesía experimental*, Galería de Arte Daniel, Madrid del 27 de marzo al 14 de abril de 1973.

³² Fernando Millán y Jesús García Sánchez, *op. cit.*

³³ *Concretismo 80*, organizada por Pablo del Barco. Fue en la práctica en la primera exposición de poesía visual posmoderna.

³⁴ Fernando Millán, *Prosaes*, Editorial Garsi (col. *Metaphora*, nº 1), Madrid, 1981.

rigida por Felipe Boso y Fernando Millán, el *Encuentro con la poesía experimental* de Santander³⁵ o *Lo experimental en lo poético de Mérida*.

En 1983, la muerte de Felipe Boso y el abandono de la actividad pública de algunos de sus iniciadores como Fernando Millán dan inicio a un nuevo periodo que deja paso a nuevas generaciones de artistas como Nel Amaro, José Luis Campal, Corpá o Josep Sou, uno de los máximos representantes del poema objeto. A partir de este momento se acentúa la conversión de la poesía visual cada vez más en un género que los poetas utilizan al mismo tiempo que la acción, el mail-art o el poema objeto. Antonio Gómez, Pablo del Barco o Bartolomé Ferrando se convierten en esta década en los referentes más activos del «territorio conceptual» (Figuras 12 y 13).

6. EL NUEVO SIGLO

Los años noventa suponen en el campo de la poesía visual una continuación de lo que se había estado produciendo durante las décadas anteriores, en las que hubo una expansión de este género con la aparición de nuevos autores, aunque sin grandes diferencias teóricas ni prácticas. Se sigue utilizando la denominación «experimental» pero ya como sinónimo de poesía visual. También hay que mencionar el papel decisivo que va a tener en esta década la generalización del uso de internet, que permite un aumento muy considerable de estas propuestas y facilita su acceso a todo tipo de público.

Pero no es hasta ya entrado el siglo XXI cuando se producen transformaciones definitivas en la poesía experimental española, pudiendo considerarse el inicio de una nueva etapa. Este cambio está marcado por la aparición de publicaciones provenientes de las universidades (no hechas ya por los propios artistas) que tratan en profundidad estos temas, lo cual demuestra la madurez de este género y las dimensiones alcanzadas. El momento clave que va a marcar esta transformación, es la publicación del libro en 2003 de Juan Carlos Fernández Serrato *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980)*³⁶. Se puede decir que se trata del primer estudio en profundidad sobre poesía experimental española, el primer análisis crítico de los componentes ideológicos y sociales de este tipo de manifestaciones. Serrato se pregunta ya desde el inicio del libro el por qué del olvido de la poesía experimental con el paso de los años, cuando ha supuesto una de las manifestaciones definitorias de la sociedad de masas actual (basada en la cultura gráfico-visual), un movimiento «cuyas huellas han sido a la

³⁵ *Encuentro con la poesía experimental*, Euskal Bidea, Santander, mayo 1979.

³⁶ Juan Carlos Fernández Serrato, *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980)*, Ediciones Alfar, Sevilla, 2003.

postre más profundas de lo que se ha querido admitir»³⁷, un nuevo fenómeno de cultura nacido de las sociedades de masas, no nacido de la cultura tradicional. En línea con estas tesis y a su vez corroborándolas, cabe destacar los estudios de Laura López Fernández, como por ejemplo su artículo «Propuestas estéticas y políticas en la obra visual de Clemente Padín, Avelino de Araujo y Fernando Millán»³⁸, en el que confirma el nacimiento de una nueva cultura interrelacionando lo sucedido en varios países a partir de estos tres poetas confirmando las teorías de Serrato. Estos artistas pertenecientes a países y contextos diferentes presentan

líneas de experimentación poéticas similares entre las que defienden un arte ética y estéticamente comprometido [...] En la obra visual de estos poetas la experimentación hay que entenderla como un artefacto social, como un acto de denuncia, pero también como un artificio o un rasgo de estilo³⁹.

La autora afirma que estos artistas producen una interacción con su comunidad y con su tiempo.

En 2009, es clave la aparición del estudio realizado por Llorenç Barber y Montserrat Palacios sobre música experimental⁴⁰. Su importancia radica en que es uno de los pocos estudios aparecidos en los que se pretende contemplar las actividades de la neovanguardia como un todo. Desde un planteamiento crítico abierto, los autores consideran que muchas de las manifestaciones de la poesía experimental caen dentro de su concepto de música experimental. Así en su libro se incluyen autores como Bartolomé Ferrando, Ramón Barce, Fátima Miranda, Fernando Millán o Nieves Correa, que son referencias continuadas en la poesía experimental.

También desde el circuito universitario hay que mencionar los estudios realizados por el Catedrático de la Universidad de Zaragoza Túa Blesa. Ha escrito una serie de trabajos centrados en lo que él denomina «ilegibilidad»⁴¹ y que analizan principalmente a artistas plásticos que en los años noventa empezaron a usar tipologías y fórmulas de la poesía experimental solo por sus valores plásticos. Analiza las frases y palabras que se inscriben en una serie de cuadros, instalaciones o intervenciones en las que por una u otra causa (tachaduras, modificaciones, etc.), su lectura aparece alterada por una «ilegibilidad» que hace según sus palabras, que las letras sean «fantasmas de las letras»⁴². Estos son solo algunos ejemplos que confirman el hecho de que la poesía visual española se ha convertido en un géne-

³⁷ Juan Carlos Fernández Serrato, *op. cit.*, p. 15.

³⁸ Laura López Fernández, «Propuestas estéticas y políticas en la obra visual de Clemente Padín, Avelino de Araujo y Fernando Millán», *Escáner Cultural*, 133 (05/01/2007), <http://revista.escaner.cl/node/133> (última consulta: 01/09/2013).

³⁹ Laura López Fernández, *op. cit.*

⁴⁰ Jorenç Barber y Montserrat Palacios, *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores (col. Exploraciones, nº 1), Madrid, 2009.

⁴¹ Túa Blesa, *Lecturas de la ilegibilidad en el Arte*, Delirios (col. La Bolgia, nº 6), Salamanca, 2011.

⁴² Túa Blesa, *op. cit.*, p. 64.

ro con todas sus características que está siendo estudiado desde los circuitos más altos de la intelectualidad.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

Durante esta década se van a generalizar las exposiciones colectivas sobre poesía experimental en centros institucionalizados, otro ejemplo más de las dimensiones alcanzadas por el movimiento en los últimos años. A continuación haremos un breve recorrido por las más significativas del periodo. En primer lugar hay que mencionar en 2005 la exposición «DESACUERDOS»⁴³, en el MACBA de Barcelona, en la que por primera vez en una exposición de Arte Contemporáneo en España se incluye la poesía experimental. La exposición se completaba con un extenso programa de actividades, debates públicos, encuentros, una página web, y una colección de publicaciones.

En 2007 se presenta en el Museo de Arte Contemporáneo Estaban Vicente de Segovia la exposición «La palabra imaginada. Diálogos entre plástica y literatura en el arte español»⁴⁴. Esta exposición pretende dar una visión de las relaciones existentes entre el mundo textual y el visual a través de la presencia del lenguaje, la palabra y el libro en su calidad de icono en todo tipo de medios, dando una visión general en la Historia del Arte reciente de España, incluyendo así obras de Rafael Alberti o Federico García Lorca, pasando por Manuel Millares, Juan Hidalgo, Joan Brossa hasta llegar a Chema Madoz entre otros. En 2008 se presenta en la Biblioteca Nacional la exposición «Imagen en el verso. Del siglo de oro al siglo XX»⁴⁵. Nuevamente se realiza una retrospectiva que recorre las variadas formas de relación entre verso e imagen desde el Barroco español a los movimientos de vanguardia.

En 2009 José Antonio Sarmiento organiza para el Instituto Cervantes de Madrid la exposición titulada «Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX». En esta exposición se recogen obras de artistas como Vicente Huidobro, Juan Hidalgo, Guillermo de Torre, Julio Campal, Joan Brossa, Fernando Millán, Clemente Padín, Eduardo Scala o Antonio Gómez entre otros. Hay que mencionar que el título de esta exposición puede llevar a equívoco, ya que bajo la denominación *experimental* se incluyen a artistas de principio de siglo, momento en que no se utilizaba este término o se da por hecho que Juan Hidalgo es un poeta experimental sin explicarlo, al mismo tiempo que poetas visuales

⁴³ Exposición *DESACUERDOS. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (del 4 de marzo al 29 de mayo de 2005), MACBA (Barcelona) y Centro José Guerrero de Granada.

⁴⁴ *La palabra imaginada. Diálogos entre plástica y literatura en el arte español* (del 2 de marzo al 17 de junio de 2007), de Arte Contemporáneo Estaban Vicente (Segovia). Patrocina Junta Castilla y León y Caja Segovia. Comisario: Francisco Carpio.

⁴⁵ *Imagen en el verso. Del siglo de oro al siglo XX*, comisario: José María Díez Borque, Biblioteca Nacional de Madrid, del 27 de marzo a 18 de mayo de 2008.

con una trayectoria de cuarenta años como Bartolomé Ferrando o Antonio Gómez tienen una participación muy reducida. No deja de ser esta exposición muy importante en el campo de la poesía experimental, pero hay que aclarar que puede llevar a confusiones metodológicas a alguien que se acerque a este mundo por primera vez a través de ella.

Ese mismo año Fernando Millán organiza en Vitoria en el museo ARTIUM la exposición «Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)», que se trasladará en 2010 al Museo Patio Herreriano de Valladolid⁴⁶. Esta exposición revisa el nacimiento y desarrollo de la poesía experimental española a través no solo de obras plásticas sino también de documentos de todo tipo como revistas, libros, carteles, etc. Intenta dar respuesta de que es la poesía experimental a través de la presencia de más de 200 autores representantes de la poesía sonora, de acción o libros objeto.

LA EVOLUCIÓN DE LOS POETAS EXPERIMENTALES EN EL SIGLO XXI

En el siglo XXI se ha incorporado mucha gente nueva de muy diversas extracciones a la práctica de la poesía experimental, la cual se ha convertido en un paradigma de formas innovadoras que a su vez han llegado a todo tipo de público (publicidad etc.). Si hay algo que ha caracterizado las producciones de las últimas décadas es que ese carácter de vanguardia y radicalismo presente en los inicios ha ido desapareciendo, y la mayor parte de la gente que trabaja en este campo ya no tiene una actitud de cambio político o ético. Lo que si persiste desde los inicios es la ausencia de profesionalismo, entendido como que no existen poetas experimentales profesionales, que vivan de ello. Todo esto hace que mucha gente opine que se ha cumplido el ciclo de la poesía experimental, que se ha cerrado, aunque es este un tema complicado que todavía está por ver. La razón es que hay autores hoy en día que continúan trabajando contra los modelos establecidos aunque no sea esta la tónica general y que merecen una especial mención. Entre ellos se encuentran Bartolomé Ferrando, José Luis Castillejo, Xavier Canals, J. Calleja, Antonio Gómez, Fernando Millán, Juan Carlos Aberasturi o Francisco Peralto entre otros. Todos ellos han continuado su labor desde los inicios como artistas, performers, músicos experimentales, críticos, etc.

Cabe destacar entre los más activos a Bartolomé Ferrando, que cumple con más exigencia la tipología de artista polifacético que ha mantenido sus actividades en los diversos campos de la poesía visual, la acción y como crítico y analista. Como ejemplo su reciente publicación en 2002 de *Arte y Cotidianeidad: Hacia la transformación de la vida en el Arte*⁴⁷.

⁴⁶ *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)*, organizado por ARTIUM (del 30 de mayo al 20 de septiembre de 2009) y Patio Herreriano de Valladolid (18 de enero al 25 de abril de 2010). Comisario: Fernando Millán.

⁴⁷ Bartolomé Ferrando, *Arte y Cotidianeidad: Hacia la transformación de la vida en el Arte*, Árdora, Madrid, 2013.

También hay que mencionar la labor de Antonio Gómez como performer por toda España y su producción de poemas objeto. Como demuestra en su libro *El tocador de pitos*⁴⁸, la idea de la acción la aplica no solo a la acción en directo sino también a sus propios libros. Gómez ha sido también en este siglo uno de los propagandistas más activos de las nuevas formas (Figuras 14). A él se debe la creación en los noventa del premio de la Poesía Experimental de la Diputación de Badajoz, en el cual han participado a día de hoy más de mil poetas, y que cada año publica un catálogo con todas las obras seleccionadas que se exponen puntualmente. Esta publicación convierte el premio en una fuente histórica fundamental de la Historia de la poesía experimental española durante esos años.

Entre las novedades recientes más significativas por su cambio de actitud se encontraría el último libro de José Luis Castillejo (el mayor de esta generación de artistas con 83 años y uno de los más activos). En 2013 ha publicado su libro *Ensayos sobre arte y escritura*⁴⁹, libro que recoge cuatro ensayos (tres de ellos recientes y uno de finales del siglo XX). El objetivo de Castillejo, por raro que parezca, parece ser el de descalificar a la poesía visual y concreta con frases como «La poesía concreta [...] toma de la publicidad comercial la servidumbre fetichista de lo que los psicólogos llaman *problemas de la posición de la letra y de la palabra en la página*»⁵⁰. Respecto a la poesía experimental en España afirma que «Poco de meritorio surge de esta proliferación vanguardista o pseudovanguardista, porque son muy escasos los autores que se plantearon seriamente las cuestiones derivadas de una escritura que emplee la visualidad»⁵¹.

Entre los artistas que ha mantenido una actividad considerable se encuentra Fernando Millán. Además de su labor como comisario, docente y conferenciante ha publicado recientemente varios libros, como la reedición de su obra de 1983 *La depresión en España* (Figuras 15) el libro antológico *Poesía expandida* y el libro de ensayos *Escritores radicales*.⁵²

Un libro muy peculiar que cabe mencionar, es el de Antonio Orihuela titulado *Archivo de poesía experimental. Cronología 1964-2006*⁵³. En él se pretende hacer una recopilación de los acontecimientos, publicaciones, exposiciones, etc., relacionados con la poesía experimental española desde 1964. Se trataría de un documento muy valioso de cara a cualquier estudio a realizar sobre estos temas de no ser porque puede llevar a confusiones dado que se recogen datos erróneos. Un ejemplo es mencionar exposiciones que nunca llegaron a celebrarse, como la que estaban

⁴⁸ Antonio Gómez, *El tocador de pitos*, Pintan Espadas (col. Poesía experimental), Badajoz, 2008.

⁴⁹ José Luis Castillejo, *Ensayos sobre arte y escritura*, Ediciones La Bahía, Heras (Cantabria), 2013.

⁵⁰ José Luis Castillejo, *op. cit.*, p. 113.

⁵¹ José Luis Castillejo, *op. cit.*, p. 115.

⁵² Fernando Millán, *La depresión en España*, La Bahía, Santander, 2012, y *Poesía expandida*, Galería Weber Lutgen, Sevilla, 2012.

⁵³ Antonio Orihuela, *Archivo de poesía experimental. Cronología 1964-2006*, Corona del Sur, Málaga, 2007.

organizando Julio Campal y Enrique Uribe en Pamplona en 1965, a la vez que no se cita la celebrada ese mismo año por Campal en Zaragoza en noviembre de ese mismo año. Al mismo tiempo, los datos que se dan de la mayor parte de las publicaciones son tan sucintos, que resultan insuficientes.

NUEVOS AUTORES

Como ya se ha mencionado, son muchas las nuevas generaciones de autores que surgen a finales de los noventa y que continúan su labor como poetas experimentales durante los últimos años. Entre ellos cabe destacar a Joaquín Gómez, Miguel Agudo, Teo Serna (Figuras 16), Miguel Jiménez (Figuras 17) o Francisco Aliseda (Figuras 18). La mayor parte de estos autores junto con los que podemos considerar *clásicos*, han publicado obras en una colección que lleva camino de convertirse en la editorial de referencia de la poesía visual española. Se trata de «Pliegos de la Visión», dirigida por Paco Pérez Belda⁵⁴ y que empieza a publicar números relacionados con la poesía visual ya a finales del siglo XX y continúa actualmente con su labor.

A MODO DE CONCLUSIÓN

A modo de conclusión podría decirse que en la actualidad el sustrato revolucionario y transgresor inicial de la poesía experimental ha ido diluyéndose a medida que su lenguaje ha sido asumido por los medios de comunicación y la publicidad y por lo tanto por las grandes masas, lo cual nos da una idea del calado de su propuesta y de la importancia de su existencia. Podemos ver su influencia en multitud de spots publicitarios o en el denominado *street art*, de la misma manera que ha ocurrido con otro fenómeno de la neovanguardia, las performances, presentes en cualquier tipo de manifestación social. Todo esto demuestra que la poesía visual y la performance son las grandes aportaciones del siglo XX. Este hecho puede terminar por convertirse en un arma de doble filo, ya que por un lado es evidente su influencia en las raíces estéticas de la sociedad actual (algo que en pocas ocasiones ha sido reconocido), pero por otro corre el peligro de ser absorbida por esta convirtiéndose únicamente en otra herramienta de propaganda. Son muchos los poetas que hoy en día se han incorporado a este movimiento y naturalmente internet es uno de sus campos de desarrollo y son innumerables las webs dedicadas a este tipo de manifestaciones. Afortunadamente, como ya se ha mencionado con anterioridad, una serie de poetas visuales y experimentales continúan a día de hoy trabajando al margen del mercado del arte, manteniendo así

⁵⁴ Revista *Pliegos de la Visión*, Ed. Grafo-Grau, Asociación Cultural Babilonia, Navarrés (Valencia).

el espíritu inicial de transgresión y experimentalismo y contradiciendo las teorías que afirman que el de la poesía experimental es un ciclo terminado.

Jorenç **BARBER** y Montserrat **PALACIOS**, *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, Fundación Autor- Sociedad General de Autores y Editores (col. Exploraciones, nº 1), Madrid, 2009.

Max **BENSE**, *Estética. Consideraciones Metafísicas sobre lo bello*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1960.

Túa **BLESA**, *Lecturas de la ilegibilidad en el Arte*, Delirios (col. La Bolgia, nº 6), Salamanca, 2011.

Felipe **BOSO**, *T de Trama*, La isla de los ratones, Santander, 1970.

— «Poesía concreta 1972 in neunundzwanzig Beispielen», *Azkenete*, 4 (agosto 1972), pp.

— *La palabra islas*, Gais (col. Metaphora, nº 2), Madrid, 1981.

José Luis **CAMPAL**, «Noticia de Julio Campal en el XXX aniversario de su muerte», comunicación presentada en el *V Encuentro Internacional de Editores Independientes*, Punta Umbría (Huelva), 7-9 de mayo de 1998. Disponible en <http://www.merzmail.net/jucampal.htm> (última consulta: 01/09/2013).

Xavier **CANALS**, «No caduca. Una historia de la poesía visual catalana», en *Poesía visual catalana* [catálogo], Centre d'art Santa Mònica, Barcelona, 1999.

Virginia **CAREAGA** y Carmen **CÁMARA**, «Aparición de la poesía experimental en España», *Inventario*, 2 (invierno, 1994-1995), Madrid-Barcelona, pp. 39-58.

José Luis **CASTILLEJO**, *Ensayos sobre arte y escritura*, Ediciones La Bahía, Heras (Cantabria), 2013.

Cooperativa de Producción artística y artesana, *Declaración de principios. Estética y sociedad*, en José Antonio **SARMIENTO**, *La otra escritura*, pp. 266-271.

Leonardo **da VINCI**, *Tratatto della Pittura*, Demetra, Colognola ai Colli, 1997.

Antonio **DOMÍNGUEZ REY**, *Novema versus povemas (Pautas líricas del 60)*, Torre Manrique, Madrid, 1987.

Juan Carlos **FERNÁNDEZ SERRATO**, *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poeta del Experimentalismo español (1975-1980)*, Ediciones Alfar, Sevilla, 2003.

Bartolomé **FERRANDO**, *Arte y Cotidianeidad: Hacia la transformación de la vida en el Arte*, Árdora Ediciones, Madrid, 2013.

Josep M. **FIGUERES** Nanuel de **SEABRA**, *Antología da poesia visual europeia*, Futura, Lisboa, 1977.

FUNDACIÓN JUAN MARCH, *Música para una exposición* (catálogo de la exposición), Fundación Juan March, Madrid, septiembre-octubre de 1982. Disponible en http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC439.pdf (última consulta: 01/09/2013).

Antonio **GÓMEZ**, *El tocador de pitos*, Pintan Espadas (col. Poesía experimental), Badajoz, 2008.

Juan José **LANZ RIVERA**, «La poesía experimental en España: historia y reflexión teórica», *Iberoamericana*, 1 (45) (1992), pp. 52-70.

Laura **LÓPEZ FERNÁNDEZ**, «Propuestas estéticas y políticas en la obra visual de Clemente Padín, Avelino de Araujo y Fernando Millán», *Escaner Cultural*, 133 (05/01/2007), <http://revista.escaner.cl/node/133> (última consulta: 01/09/2013).

Javier **MADERUELO**, *Música para una exposición*, Fundación Juan March, Madrid, septiembre-octubre de 1982. Catálogo disponible en http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC439.pdf (última consulta: 01/09/2013).

Fernando **MILLÁN**, *Prosaes*, Garsi (col. Metaphora, nº 1), Madrid, 1981.

— *La depresión en España*, La Bahía, Santander, 2012.

— *Poesía expandida*, Galería Weber Lutgen, Sevilla, 2012.

— y Jesús **GARCÍA SÁNCHEZ**, *La escritura en libertad*, Alianza, Madrid, 1975.

Abraham **MOLES**, «Poesía experimental y arte permutacional», en *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1971, pp. 51-63.

Antonio **ORIHUELA**, *Archivo de poesía experimental. Cronología 1964-2006*, Corona del Sur, Málaga, 2007.

Clemente **PADÍN**, «Poema/Proceso: El fin del modernismo literario», cap. 6 de *La poesía experimental latinoamericana (1950-2000)*, recogido en *Boek 861. Boletín electrónico del Taller del Sol*, http://boek861.com/padin/06_poema_proceso.htm (última consulta: 01/09/2013).

Juan Antonio **RAMÍREZ**, *Medios de masas e Historia del Arte*, Cátedra, Madrid, 1997.

José Antonio **SARMIENTO**, *La otra escritura. La poesía experimental española*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1990.

— y J. M. **CALLEJA**, *Antología 17*, La Cloaca, Barcelona, 1980.

VV. AA. *20 poetas experimentales*, El toro de barro, Cuenca, 1972.

— *Encuentro con la poesía experimental: antología y ponencias de las «Jornadas de poesía visual» de Cantabria celebradas en mayo de 1979*, Euskal Bidea, s. l., 1981.

ANEXO DOCUMENTAL



Figura 1. Stéphane Mallarmé, *Un golpe de dados*

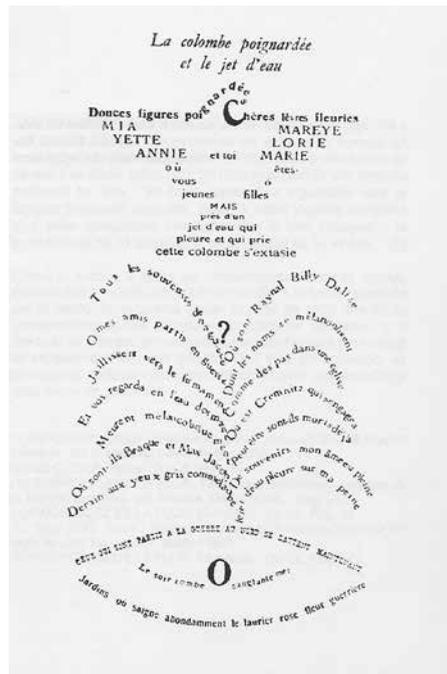


Figura 2. Guillaume Apollinaire, «La colombe poignardée et le jet d'eau» (*Calligrammes*)

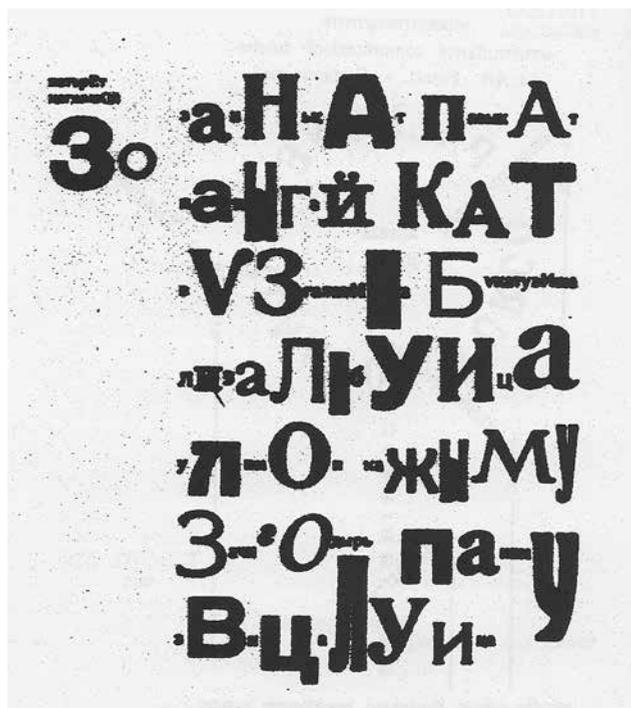


Figura 3. Página de *Ledantiu Faram*, de Ilia Zdanévitch



Figura 4. Raoul Haussmann, *Poème optophonétique*

la poesía n.o. se opone a la alienación de la imagen publicitaria capitalista y de sus mitos más aberrantes utilizando, libremente, creadoramente, sus mismas armas.

el único fin es llegar sin saber a donde para poder escupir y volver... ah volver

experimentación + imaginación + soledad × vida
—artistamítico × vida= n.o.

la poesía n.o. es indiferente en su suprema libertad

n.o. presencia del tiempo
sucesión continuada de instantes
de instantes
instantes n.o. neutros

ser n.o. es marchar hacia el futuro n.o. como una sombra sin o, como un huevo fresco del color del porvenir

crear poesía n.o. es intentar comunicarse con el hombre de hoy utilizando su propio lenguaje

sólo las obras situadas en la zona de resaca entre el arte y el n.o. arte tienen aún probabilidades de ser arte

josé antonio cáceres
miguel lorenzo
fernando millán
francisco zabala

Figura 7. Grupo N.O., manifiesto *Situación cinco*

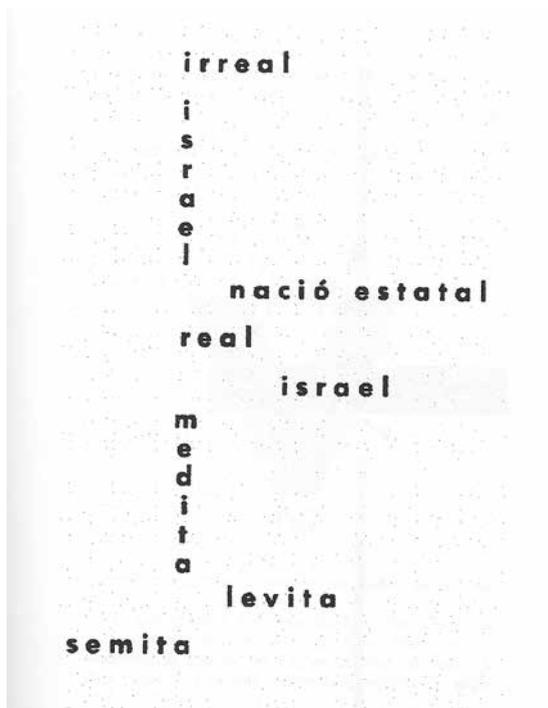


Figura 8. Guillem Viladot, *Nou plast poem. «Vi»*

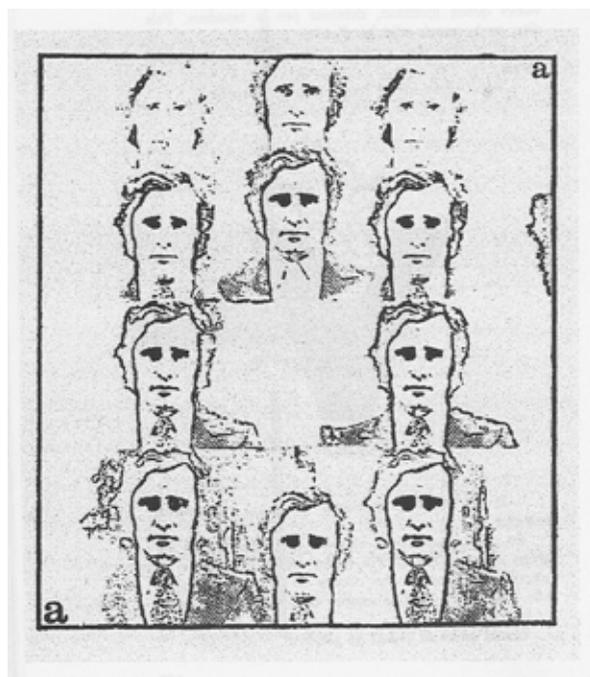


Figura 9. J. Iglesias del Marquet, *Progressió icónica*

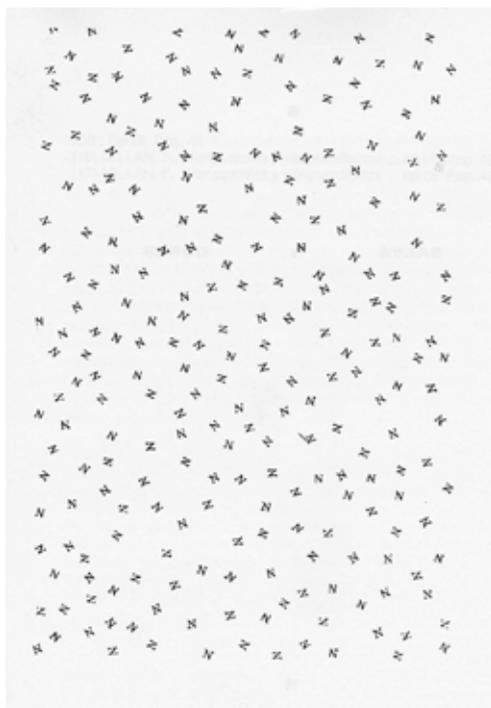


Figura 10. José Luis Castillejo, página del *Libro de la letra*

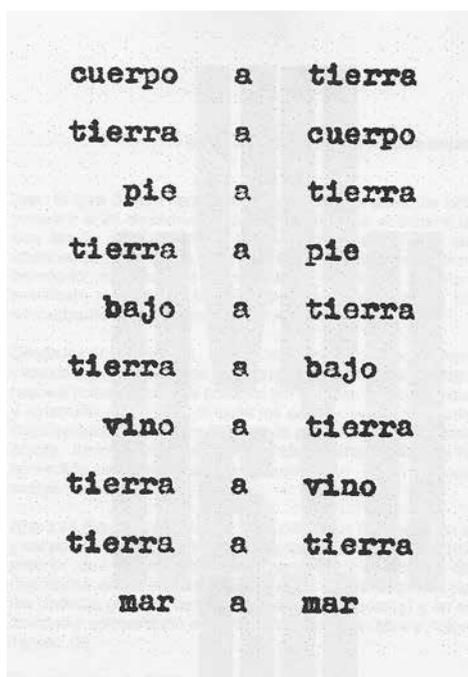


Figura 11. Felipe Boso, *Al pie de la letra*

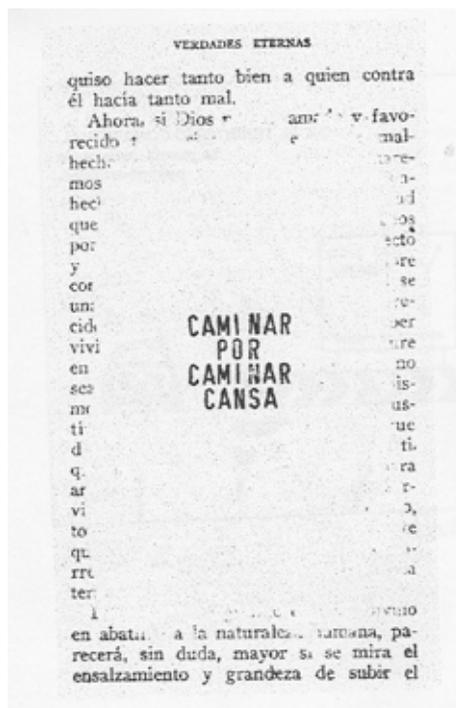


Figura 12. Antonio Gómez, *Verdades eternas*

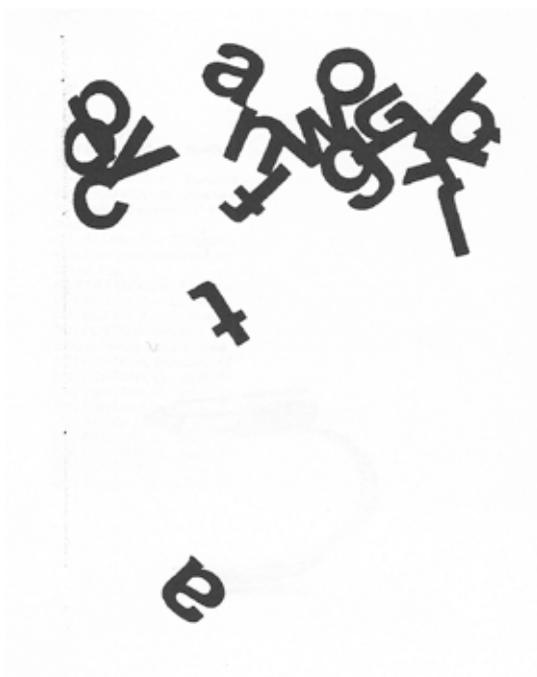


Figura 13. Bartolomé Ferrando, *La locura*

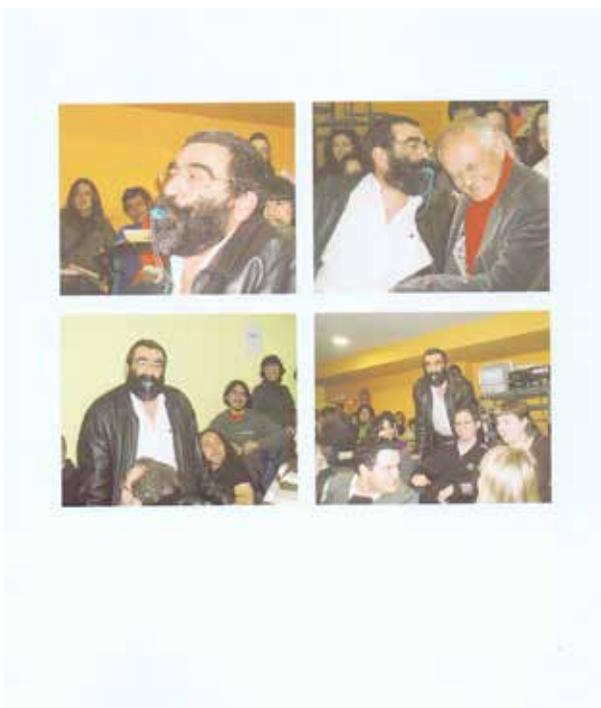


Figura 14. Antonio Gómez, página de *El tocador de pitos*

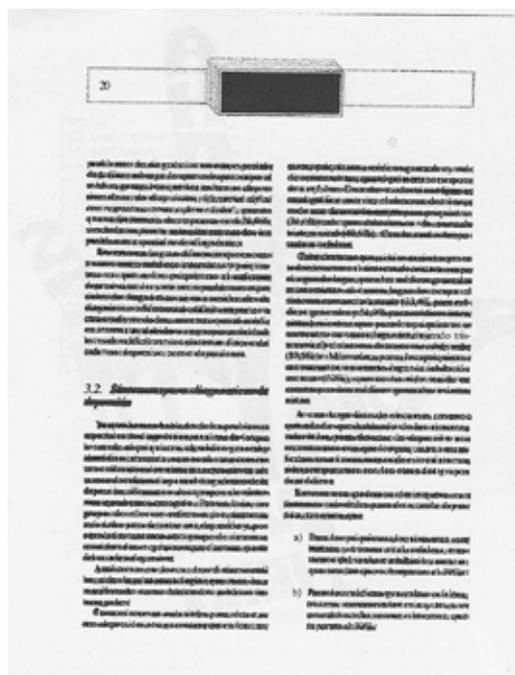


Figura 15. Fernando Millán, página de *La depresión en España*

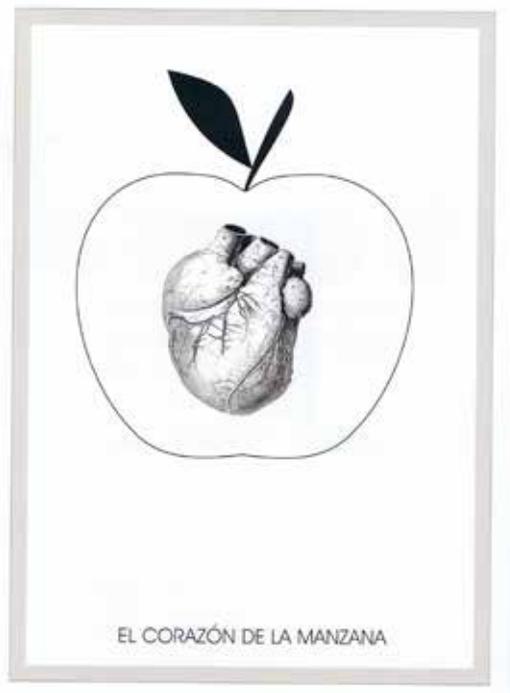


Figura 16. Teo Serna, *El corazón de la manzana*



Figura 17. Miguel Jiménez, *Hache muda*



Figura 18. Francisco Aliseda, *Alimento*