A la primera categoría pertence el poema de Joan Brossa que reproducíamos en la fig. 22 del capítulo anterior. Al tratarse de un poema-objeto, la elección de las hojas secas de árbol, con su textura frágil y de carácter orgánico, implica que estas cualidades pasan al objeto conceptual que representan en cuanto ideograma de la «burocracia». Así, el *ethos* definido por el contexto potencia la «negatividad» radical sobre la que se basa la crítica irónica que sugiere el poema: ya en la percepción de la naturaleza de la textura del objeto se encuentra la lectura de la burocracia como mecanismo absurdo,por su extrema fragilidad y caducidad, para la administración del Estado.

En la segunda categoría se inscriben una gran parte de los poemas de Fernando Millán en los que la técnica expresiva fundamental es la fotografía. Como ejemplo comentaremos el titulado «Definición del signo, 2» (reproducido en la fig. 32, al final del presente capítulo). La imagen que se nos ofrece allí es la fotografía en blanco y negro de una mano abierta de piedra, en cuya palma se ha superpuesto una figura humana, aunque la disposición del cuerpo y la forma de la figura, sin extremidades, recuerda la reproducción de una persona momificada o, quizá, de un sarcófago. Esta figura central parece haberse esculpido sobre la mano como un bajorrelieve, en un estilo que se puede calificar a primera vista, y de una manera muy general, como prerromano. La textura evocada es en todo momento la de

una piedra áspera y terrosa. Tal sensación se ha conseguido por el trabajo sobre la luz: los contraluces, que construyen la impresión de tridimensionalidad, también son los responsables de la demarcación difusa entre las zonas blancas y las negras. Esta demarcación, con abundancia de máculas o puntos discontinuos, y por lo tanto variantes retóricas respecto a la regularidad del negro y del blanco que llenan de forma uniforme, sin que se distingan «granos», el resto de las superficies limitadas, constituye la principal causa de que percibamos la imagen como el indicio de un objeto de piedra.

El poema puede ser considerado temáticamente como una reflexión sobre el signo, y de hecho pertenece a una serie dentro de la trayectoria creativa de Fernando Millán en la que se toma el signo como objeto poético. Si es frecuente, sobre todo en la literatura contemporánea, que la reflexión sobre el propio hecho poético se convierta en el motivo semántico de poemas inscritos en la tradición que nuestros «operadores» tildaban de «discursiva», la poesía concreto-visual se ha cuestionado en multitud de ocasiones su finalidad en cuanto signo, dado que reclamaba la utilización de cualquier sistema o elemento significante, de la naturaleza que fuere, como medio de enriquecimiento o exploración del texto poético.

En este sentido, las palabras que acompañan a la figura, como si ésta fuese una ilustración de un libro de ciencias que requiere que se señalen sus componentes, ayudan a dirirgir la lectura frente a un objeto

enigmático. La textura y las formas de la imagen nos retrotraen a tiempos muy antiguos, y las palabras del poema reflejan una actitud dubitativa, de desconcierto, ante la figura representada, como si fuesen los apuntes de un arqueólogo que no lograse descifrar la pieza sobre la que trabaja. El poema no explica su tema, casi afirma la imposibilidad de aprehender el signo más allá de los datos perogrullescos que nos ofrecen las palabras que lo acompañan. El signo «mano-¿escultura?» permanece sin descifrar, porque hemos perdido la memoria -no en vano la tipografía de esta palabra en el poema es diferente a las demás por su rotulación y tamaño. Las viejas culturas, puesto que la textura de la imagen, sobre todo, evoca la Antigüedad, sólo pueden datarse y medirse, parece decirnos el poeta, pero ya no son un signo vivo, ya no las comprende la comunidad de los hombres contemporáneos.

No pretendemos agotar las posibles lecturas del poema de Fernando Millán, pero esperamos haber demostrado la importancia retórica del uso intencional de las texturas en muchos poemas del concreto-visualismo español, y su importante papel en la explotación consciente, como organizadores del texto, de los efectos psicológicos y culturales que sugiere un *ethos textural* dependiente del contexto.

Incluso cuando tal uso no ha sido previsto por parte del poeta más que como una elección expresiva de carácter formal y sin cargarla voluntariamente de semantismo simbolizante, es inevitable que el lector aprecie las

texturas como integrantes del signo plástico. Por ejemplo, en el poema de Francisco Pino reproducido en la fig. 3 del capítulo III, es perceptible primero una diferencia con respecto a las texturas tipográficas que esperamos encontrar en un texto impreso. Incluso la diferencia del grosor de los trazos allí utilizados evoca texturas distintas, que se convierten así, al romper la homogeneidad estructural y las espectativas del lector, en elementos significantes que refuerzan la sensación de «provisionalidad», «ejercicio privado», «borrador», «juego», «expresión espontánea del pensamiento», etc., cuyo papel de organizador significativo del poema ya comentamos en el anterior capítulo.

V.2.2.- La forma.

El recurso a las posibilidades expresivas de la forma es el más importante de entre los utilizados por la poesía concreto-visual española con carácter intencional.

Lo cierto es que, enfrentados a cualquier signo plástico, aprehendemos de inmediato la globalidad formal que tiene como resultado el establecimiento de determinadas figuras, como ya se sabe desde las aplicaciones a la estética de la psicología de la *Gestalt*. Que tales figuras sean el resultado de la interacción de elementos diversos como la textura, la luminosidad, el color, la relación espacial de líneas y superficies delimitadas por estas líneas, etc., no niega esa primera lectura globalizante. Es más, esta percepción primera

viene dirigida en todo momento por las propias formas que se encuentran en el signo plástico y, muy especialmente, por las relaciones sintácticas de conexión y subordinación de espacios que entre ellas se establecen.

Tal afirmación supone, en efecto, reconocer que, como indica Julian Hochberg (1972), existe un *comportamiento perceptivo* predeterminado en los receptores que dirige su lectura en un cierto sentido. Como conjunción, una vez más, de aspectos fisiológicos, psicológicos y culturales, tales *orientaciones de lectura* funcionan en la recepción de los mensajes visuales en cuanto comportamientos socialmente adquiridos.

Jacques Aumont (1990: 69-70) nos recuerda que las imágenes figurativas son objetos visuales paradójicos, puesto que aun estando dotados únicamente de dos dimensiones, nos permiten percibir la tridimensionalidad. Además de ello, advierte que las técnicas geométricas utilizadas para producir la ilusión de perspectiva en un caso concreto, por ejemplo una pintura figurativa, pueden corresponder a una infinidad de objetos que posean la misma proyección, por lo que será inherente al procedimiento la generación de una cierta carga de ambigüedad. Para Aumont esta ambigüedad se corrige, también, por el funcionamiento de esa orientación de la lectura de la que hablábamos: «El hecho de que se reconozcan casi infaliblemente los objetos representados, o al menos su forma, es, pues, algo notable: es forzoso pensar que, entre las diferentes configuraciones

geométricas posibles, el cerebro "elige" la más probable» (*op. cit.: 70)*. Es lo que de otro modo el Groupe (1992: 56) designa como «actividad integradora», posible gracias a que nuestro sistema perceptivo «está programado para desprender *similitudes*».

En el mismo sentido se manifestaban A. García Berrio y T. Hernández Fernández (1988: 51-53) cuando al analizar un cuadro del pintor español Enrique Brickmann, descubrían una serie de elementos plásticos -figuras, formas, texturas y ornato cromático- que actuaban como *conductores inmediatos de lectura*.

Antonio Sánchez Trigueros (1988: 33) exponía, por su parte, y refiriéndose a un terreno exclusivamente literario, que además de su oralidad, el texto poético escrito -por antonomasia, como se sabe, el concepto canónico de poema en el sistema de las convenciones estéticas dominantes- debe ser entendido como «totalidad espacial donde lo vacío se muestra como conjunto significativo que puede entrar en colisión dialéctica con lo lleno».

La alta carga significante de la forma y su papel definitivo en la organización de la percepción del mensaje es, pues, demostrable en todo discurso percibido visualmente.

Ante un signo plástico, examinado en su aspecto de «forma», descubrimos un serie de formantes, entre los cuales el primero es la *línea* que provoca *límites* entre espacios, segregadores de diferencias sobre la superficie

tomada como soporte y conformadores de los *contornos* de las *figuras*. Tales figuras se oponen siempre a la noción de *fondo*[24]. Esta relación dialéctica puede llegar a situaciones en las que una determinada forma actúe como fondo de otra que se inscribe en su interior. Finalmente, hay que añadir, complementando a los ya citados, otros importantes constituyentes: la posición ocupada por la forma en el espacio marco, su dimensión y la orientación de sus contornos. Ésta última puede proyectar, como es sabido, sensaciones de movimiento y sugerir puntos de fuga, pero, además, siempre marcan direcciones de situación en el espacio -centralidad, marginalidad, horizontalidad, verticalidad, etc.- que permitirán establecer las dependencias jerárquicas entre las diversas formas o figuras de un texto visual.

Estas relaciones formales, obviamente, están siempre presentes, en tanto que signos plásticos, en los poemas del concreto-visualismo español e, incluso, en la mayoría de los casos constituyen la base fundamental de su sintaxis o, al menos, son las responsables de las *orientaciones de lectura* que ha dispuesto su autor, algo que ya habíamos tratado de manera general en el capítulo III de este trabajo. Examinenos algunas posibilidades sobre ejemplos concretos.

En el texto de José Luis Castillejo que adjuntábamos

---

[24].- «Será *figura* lo que someteremos a una atención que implica un mecanismo cerebral elaborado de escrutinio local. [...] Será *fondo* lo que no someteremos a este tipo de atención» (GROUPE , 1992: 59).

en el capítulo IV como fig. 30, podemos observar con claridad la importancia de la focalización de la mirada en la lectura del poema concreto-visual. El que hemos elegido pertenece al momento más radical de la abstracción letrista practicada por Castillejo. Lo que se nos presenta, aparte de lo dicho ya cuando lo examinamos en tanto «escritura», es la pureza formal desemantizada. Sólo podemos percibir relaciones espaciales y su lectura no pasa de los estímulos perceptivos que genera en el aparato de visión del receptor.

La letra «i» se constituye por sí misma en un efecto retórico visual, una *alotopía* o desviación de la norma estructural que ofrece el texto. En efecto, su posición de centralidad y su orientación vertical, con la discontinuidad marcada por el punto que refuerza la percepción de un movimiento ascendente en toda la figura, atrapan la mirada convirtiéndose en el foco del texto.

La homogeneidad del blanco que ocupa la casi totalidad de la página carece de significación propia -nos referimos a la estrictamente visual y no a la lingüística- hasta que no se relaciona con la forma de la letra. Como explica Y.L. Gerardin, «Una superficie con iluminación absolutamente uniforme no contiene ninguna información; un comportamiento en relación con el mundo exterior sobrentiende obligatoriamente que este universo es variado» (*apud.* GROUPE ,1992: 58). Al entrar en contacto con la letra impresa se constituyen en fondo, percibido de manera difusa por nuestro ojo -algo que ha demostrado la

física de la percepción visual-, como un halo luminoso que destaca, casi haciendo flotar en la nada, las formas de la letra «i». Recordando las apreciaciones del profesor Sánchez Trigueros (1988) sobre el blanco tipográfico, podría decirse que lo único que rodea a la figura es «el silencio».

Es conocido el papel significante que la música contemporánea ha concedido al silencio como parte de la estructuración, incluso semántica, del mensaje estético sonoro. En nuestro caso concreto, la «nada» del blanco impone su regla estructural, puesto que todo texto visual presenta una norma de estructuración interna construida por la dominancia isotópica de las formas, espacios, magnitudes, orientaciones, texturas, etc., que aparecen en el texto plástico; norma que queda rota por aquellos elementos que en relación con ella presentan algún tipo de anomalía.

Esta especial construcción del signo, permite que se aprecien las características formales de la letra. Así, los contornos delimitan dos superficies de dimensionalidad estrecha: una, el cuerpo de la letra, de regularidad geométrica rectangular -nueva norma estructural, ahora específica de la forma espacial- rota por dos desviaciones retóricas, las líneas de la base y de la cabeza de la letra, que favorecen la percepción de un ligero desesquilibrio geométrico de finalidad estética; la otra es el círculo del punto, perfectamente regular. Ambas formas se relacionan dialécticamente por el pequeño

espacio en blanco, la pausa gráfica que los separa. La orientación ascendente se deduce de esta relación entre las dos formas y la pausa blanca que rompe la homogeneidad en el cuerpo tipográfico de la letra. Esta particular relación entre formas y pausa, imprime, además, un ritmo secuencial que refuerza la sensación de direccionalidad vertical hacia arriba: el punto, por la coincidencia de su contorno curvado con el cierre de la cabeza de la letra, que también es curvo, parece haber «despegado» del resto de la figura tipográfica.

Tal es la lectura del poema de Castillejo, considerado como sistema de estímulos formales. Naturalmente, a pesar de que se haya eliminado el carácter de la letra como portadora de contenidos semánticos de la lengua, la puesta en funcionamiento del *ethos* contextualizadc por nuestra cultura puede llegar a impedir la lectura plástica abstracta -o «concreta»- que se nos propone. Esto es algo inevitable en el nivel de la recepción del mensaje, puesto que la figura que se representa está codificada en nuestra *enciclopedia* como signo alfabético con unas funciones precisas, y la transformación a la que el «escritor» la ha sometido para convertirla en forma pura, casi esencia metafísica de la verticalidad y el movimiento ascendente a causa de la simplicidad de sus formas, puede quedar totalmente bloqueada. Es el tantas veces referido peligro al vacío significativo que se corre en el discurso estético de la poesía concreto-visual española.

Con la presencia de un mayor o menor número de figuras, éste es un tipo textual bastante frecuente en el visualismo literario español y el que más fielmente representa el ideal de los movimientos internacionales del **concretismo**, **letrismo** y **espacialismo** en la construcción de una poesía escrita que desarrolle un lenguaje paralelo al de las tendencias del denominado arte abstracto.

La referencias, a través de coincidencias retóricas, a la historia reciente de las citadas tendencias pueden observarse también en los objetos estéticos que estudiamos. Así el «Texto 1» de Fernando Millán (cap. III, fig. 5) se emparenta directamente con el **constructivismo** pictórico; la «Lletra amb suplements» de Brossa (cap. III, fig. 2) con la pintura dadaísta de Kurt Shwitters; el «Caligrama» de Julio Campal (cap. III, fig. 1) recuerda las «escrituras» de Paul Klee; «¡Viva! Texto penúltimo», de Francisco Pino (cap. III, fig. 3) se relaciona con el **informalismo** plástico; las páginas tachadas de José Miguel Ullán o Fernando Millán (*vid.* cap. IV, fig. 14 y cap. III, fig.7, respectivamente) coinciden con muchas propuestas del **arte conceptual**[25]; el texto de Valcárcel Medina (cap.

---

[25].- Aquí utilizamos el término de **arte conceptual** para referirnos al movimiento surgido a principios de los años sesenta y que se desarrolló durante toda la década e incluso penetró en algunos países -como España, donde su recepción fue tardía- en la de los setenta. Esta tendencia renunciaba a la idea burguesa del objeto de arte como lujo único. Centrada en la reflexión sobre la idea de arte y en la participación del espectador en la construcción del significado artístico, dio como resultado «una especie de arte que vivía, sin importar la forma que adoptara (o no adoptara), su existencia más plena y más compleja en las mentes de los artistas y su audiencia» (Robert SMITH, 1980; *apud*. Nikos STANGOS (ed.), 1981: 211).

IV, fig. 18) es la fijación de un *happening*, basado, además, en las técnicas del **body art**.

Todos los poemas citados, a excepción de los de Francisco Pino e Isidoro Valcárcel Medina, muestran una de las retóricas plásticas más abundantes en nuestra poesía concreto-visual: la reducción a la máxima simplicidad material y formal de los significantes, lo que provoca en el plano del contenido un efecto que en otro momento hemos denominado «minimalismo semántico». Llamaremos a esta tipología, que ya es una tendencia retórica general reconocible y no sólo una manera de organizar la sintaxis formal del signo plástico, aunque sea éste su basamento, «poema por concentración».

Las lecturas que pudiéramos hacer de la relación entre los espacios, las posiciones, las dimensiones y las orientaciones de las figuras deberíann ser ajustadas a cada caso concreto, por lo tanto, no aportarían ningún

---

Hemos de hacer la salvedad de que es precisamente el *conceptualismo*, entendido como concepto teórico, la caraterística más definitoria de todas las manifestaciones artísticas consideradas vanguardistas o neovanguardistas a lo largo de nuestro siglo y así lo trataremos en el capítulo VI de nuestro estudio. Adelantaremos, también, que allí consideraremos más detenidamente algo que ya hemos dejado escrito en páginas anteriores: que podemos referirnos a la poesía concreto-visual, en general, como una opción estética y retórica encuadrable con toda propiedad en los límites de la ideología y la práctica de las manifestacines estéticas desarrolladas por el **arte conceptual** internacional durante los años sesenta y setenta.

En este momento, por lo tanto, sólo estamos haciendo hincapié en las coincidencias retóricas con diversos movimientos plásticos de vanguardia, sin que aceptemos como realmente definitorios los nombres con los que la crítica estética y la historia del arte contemporáneo los han venido designando hasta hoy.

nuevo dato teórico a lo ya dicho. El uso de este recurso retórico variará desde aquellos textos en los que la tendencia al vacío semántico -en sentido lingüístico- es el resultado de una búsqueda de la abstracción y una orientación para la lectura puramente plástica de las formas del poema, hasta aquellos otros en los que la aparición de signos verbales confluya o se relacione dialécticamente con las formas plásticas.

Un caso de esta última posibilidad puede verse en el poema de Guillem Viladot, «Sin título», que reproducimos al final de este capítulo en la fig. 33. Allí, se percibe, en efecto, el cuadrado como forma estructuradora del espacio. Incluso el mensaje verbal, que viene constituido por palabras que se relacionan en un campo semántico evocador de connotaciones políticas de libertad y justicia social -las palabras *mar, cel y terra* actúan como elementos simbólicos que refuerzan esa idea de libertad-, es organizado por las líneas perceptivas que limitan el blanco de la página con lo ocupado por la tipografía, delimitando de esta manera los contornos de una superficie de forma cuadrada. Por su parte, otro cuadrado más pequeño se inserta como figura completamente negra en el fondo construido con las palabras -lo que nos ofrece un ejemplo de cómo ciertas formas pueden convertirse en fondo de otras presentes en el mismo texto plástico- y actúa ocultando el mensaje semántico que transmiten los signos verbales.

Entre ambas formas se establece una relación no

solamente plástica -aunque, ésta sea importante en el plano de la organización de los significantes del texto- sino también, y muy especialmente, una agresión de la «nada» o la «negación» simbolizada por el cuadrado negro contra la semántica de libertad connotada por las palabras. Fácil es identificar su sentido político si nos fijamos en la fecha de su edición, 1972, en tanto repulsa hacia cualquier tipo de opresión que pretenda acallar la libertad de expresión y las reivindicaciones de justicia social, como era el caso de la dictadura franquista.

Evidentemente, es posible una lectura puramente plástica, pero se busca más en este caso la potenciación del significado de las palabras a través de la relación sintáctica entre las formas y, sobre todo, del uso consciente de ese *ethos* dependiente del contexto que sugieren los espacios en negro absoluto: la propiedad de ser entendidos como símbolos de la «negatividad». De hecho, se cuida Viladot de construir una columna, en el límite derecho del cuadrado mayor, por medio de la alineación en vertical de la palabra *home*. Su situación marginal, su orientación hacia lo externo del cuadrado negro, permite entender esta disposición como una sugerencia de que el hombre siempre acaba por escapar de la opresión, como la palabra significativa escapa del silencio del bloque ennegrecido que quiere «borrarla».

Este poema de Viladot no anula ese uso de máxima concentración de los aspectos significantes, pero representa además la aspiración del concreto-visualismo

español a la utilización simultánea de diversos códigos expresivos. «Poema por concentración», pues, que presenta como característica fundamental la creación de figuras fuertemente trabadas por la geometría.

En general, aunque podamos percibir la importancia significante de diversos formantes constituyentes o la relación entre varias formas diferentes, en este tipo de poemas se busca generar relaciones de coordinación o subordinación entre ellas para ofrecer a nuestra percepción un signo plástico organizado de tal manera que parezca constituir una sola figura.

Otro ejemplo de cuanto decimos nos lo proporciona el poema titulado «Texto 1» (cap. III, fig. 5) de Fernando Millán, donde se muestran varias formas que, al conectarse, construyen un total de 13 figuras reconocibles en nuestra *encilopedia* de signos visuales: un rectángulo, las letras **p**, **y**, **z**, **b**, **d**, **i** -ésta repetida- y cuatro puntos cuadrangulares independientes -hay dos más que nuestra experiencia en cuanto lectores asocia a dos rectángulos estrechos para conformar las dos íes que aparecen en el texto-. Además, la confluencia de las formas de algunas letras produce el número **4**, al que si le suprimimos un formante -cosa sugerida por la mayor estrechez del trazo con respecto a los otros que lo constituyen- puede darnos una decimocuarta figura: el número **1**, transformación que justificaría el título dado al poema.

En principio parece que se nos presentan como

opuestas dos formas: una superficie homogénea rectangular, coloreada en negro, y otra discontinua formada por los signos que se recortan sobre el fondo blanco. Sin embargo, todas las letras y puntos utilizados aquí respetan un límite virtual y una superficie de contornos, lógicamente, también virtuales, que construyen un rectángulo de las mismas medidas que el primero. Por otra parte, la inexistencia de una separación en blanco suficientemente amplia como para demarcar como «opuestos» el rectángulo homogéneo y el discontinuo, remarca el significante «continuidad». Además de lo dicho, la posición de centralidad que ocupan los dos bloques con respecto al blanco del marco, tiende a reforzar las relaciones entre ellos para provocar la impresión sensorial de que estamos ante una sola figura: un rectángulo, suma de los dos citados, con «ornato» en su mitad inferior.

Esta primera percepción puede corrregirse con un análisis más detallado, cuando la mirada se dirija a focalizar diversos puntos de la figura para estudiar sus formantes, pero esos dos momentos de lectura resultan ser algo común en la intepretación de todo signo plástico (*vid.* AUMONT, 1990 y GROUPE , 1992).

Los patrones de actuación de nuestra percepción vienen determinados en el caso de la forma, por una serie de relaciones entre los diversos formemas que el Groupe describe con el concepto de *tensión*. La tensión entre los formantes de la figura es el modelizador semántico que confiere significados espaciales -los estrictamente

visuales- a dicha figura. Estas tensiones pueden ser débiles, nulas o fuertes.

En los textos que hemos clasificado como «poemas de concentración» la tensión generada por las posiciones y dimensiones de las formas es predominantemente del tipo llamado «nulo», que se produce por una gran proximidad entre las formas -en el caso del poema de Millán comentado- o por un alejamiento extremo. Esta tensión nula era la que hacía que percibiéramos una única figura en el texto que examinamos.

El otro tipo de tensión visual viene determinado por la orientación de las formas y su función es la de completar la producida por los formantes de posición y dimensión estableciendo un *polo*, o sea un punto dado del fondo hacia el que convergen los ejes de las formas representadas. En el caso concreto del que nos ocupamos, la centralidad posicional de las figuras sobre el fondo blanco hace que sus ángulos se desplacen hacia los extremos del fondo, lo que refuerza su individualización como signos plásticos y deja al fondo blanco únicamente la propiedad de resaltar, por contraste, su configuración.

La imagen es un sistema semiótico extremadamente complejo, como ya hemos advertido, y estas relaciones pueden analizarse también en el interior de las figuras. Nosotros hemos efectuado una reducción generalizadora con el fin de describir lo que consideramos una de las tipologías más usadas por nuestra poesía concreto-visual.

Otra de las posibilidades más comunes, en cuanto a

la organización retórica del texto visual, radica en el recurso opuesto, la tendencia a la dispersión de las formas que da una primera impresión plástica de «caos» -en el sentido matemático y topológico que se refiere a una geometría donde la única regularidad perceptible, como constante ordenadora del espacio, es la tendencia al cambio, a la perpetua transformación-, la construcción de un texto fuertemente cargado de entropía que requiere que la actividad iunterpretativa del receptor elabore un reordenamiento de los estímulos percibidos, un patrón para su lectura. Patrón que dada su dependencia, variable según los casos, de la subjetividad del receptor, podrá ser definido como de de carácter aleatorio o laberíntico. El ejemplo más claro, entre los poemas que hemos reproducido hasta ahora, lo representa el de Francisco Pino «¡Viva! Texto penúltimo» (cap. III, fig. 3).

En términos retóricos, designaríamos estos textos como estructurados por una alotopía visual constante. En realidad el formato de la página y los espacios en blanco sirven aquí como regularidades plásticas que son violentadas por las formas que sobre ellos se representan. El lector debe reestructurar sin cesar la dirección de su mirada porque continuamente se están creando espectativas falsas en la ordenación de su lectura. Nos enfrentamos, metafóricamente hablando, a la reconstrucción de un mecanismo roto y diseminado.

A veces, como en la página de *El libro de la letra*, de José Luis Castillejo, que reproducimos, al final de

este capítulo en la fig. 34, el único semantismo transmitido parece ser el de la «dispersión». En otras ocasiones, como en el poema de José Miguel Ullán que adjuntábamos al capítulo anterior como fig. 12, se quiere destacar el ritmo secuencial, producido por la repetición de posiciones y el alineamiento de las formas en determinadas direcciones de lectura, destacando la poeticidad de las proporciones armonizadas por la repetición y la isotopía. Por su parte, el ejemplo aducido de Francisco Pino -fórmula a la que recurren en bastantes ocasiones en sus poemas visuales-, resulta más fácil de interpretar gracias a la ayuda que nos ofrecen los signos verbales allí utilizados.

En principio, para el caso citado, la posición y orientación de las formas, geométricas y tipográficas que constituyen el poema respetan un límite virtual de carácter rectangular, como espejo del marco físico establecido por las dimensiones de la página. Sin embargo las direcciones de proyección de los signos en el espacio son muy irregulares, de manera que ese límite virtual del paralelogramo que las engloba se presenta como un límite desquilibrado, con multitud de «salientes» que rompen la homogeneidad de la línea del contorno. Esa referencia al marco real de la página queda declarada en el texto plástico por el dibujo de un rectángulo, también bastante irregular, de diseño desmañado, que actuaría como focalizador en el centrado de la mirada; sin embargo, en cuanto el lector se ocupa de los significados que

transmiten las palabras y las frases -una vez reconstruida la ruptura espacial que desliga la visibilidad de su estructuración sintáctica de superficie- esta forma geométrica queda simbolizada como espacio de reflexión sobre la literatura.

Dado que la literatura, en las convenciones estéticas dominantes, se entiende como un arte de la depuración expresiva, complejo y fuertemente organizado por la idea temática, y que se considera más «perfecto», más «elevado» o más artístico el texto literario que representa una mayor complejidad estructural y significativa, aunada con una fuerte cohesión en los planos expresivo y semántico, la destrucción del orden que se percibe como constante visual del poema de Francisco Pino, reivindica un arte más libre, espontáneo y que acepta la «errata» -aquí pude ser leído como símbolo metafísisco de lo incontrolado, del azar, de la libertad- como la más pura expresión de la creación del imaginario artístico.

El poema puede leerse entonces, recurriendo al *ethos* que convoca sus formas en confluencia con las declaraciones semánticas de las palabras, como una agresión a todo patrón rígido en la concepción formal del discurso estético, y, por lo tanto, la fundamentación de una «belleza» inocente, propia del adanismo místico que aflora en muchos momentos de la obra poética de Pino. Lectura coincidente con la que ya se deducía del análisis de su comportamiento en cuanto «escritura», como ya hemos

visto en el capítulo anterior.

Las diferencias de dimensión en el trazado de la letras y los signos geométricos, la tachadura, los ritmos espaciales sincopados, construyen la organización visual del poema como una diseminación de formas, en las que nuestra percepción reconoce algunas figuras -cuadrados irregulares, una espiral, etc- que no tienen una relación de coordinación o subordinación sintáctica para formar otras figuras superiores -al modo de una pintura figurativa, por ejemplo-, sino que flotan en un campo visual abierto, expansivo, no direccionalizado en el espacio hacia un polo de lectura geométrica.

Entre las dos posibilidades comentadas, el «poema por concentración» y el «poema por dispersión», cuyos antecedentes ya están claros en la poesía dadaísta y futurista, en especial en el famoso concepto acuñado en el seno de este último de «palabras en libertad» -que dio, incluso título a un libro de Marinetti publicado en 1918-, caben los términos medios en que las formas se coordinan y subordinan para desaarrollar un mensaje visual más cercano al de la imagen figurativa de la pintura o la fotografía. Es el caso del texto de Isidoro Valcárcel Medina, reproducido en la fig. 18 del cap. IV, que puede relacionarse por su apariencia retórica, e incluso por su concepto estético, con la fotografía documental de, por ejemplo, el discurso periodístico.

En este texto, la cantidad de formantes es mucho más elevada que en el resto de los poemas examinados, al

intentar plasmar una «escena» en la que la ordenación geométrica, la subordinación de figuras, la complejidad de un fondo también figural, los contrastes y perspectivas producidos por la luz y las límites de los contornos, etc., tiende a representar un fragmento de la realidad con precisión icónica. Otra cosa es que tal iconismo quede reducido a una modo expresivo de carácter retórico en cuanto entra en funcionamiento el papel mediador del *ethos* que convierte el texto visual en un símbolo de actuación estética.

En términos generales, ha quedado ya descrita la importancia de la forma en la construcción del lenguaje poético concreto-visual. Pasemos ahora al último factor del signo visual.

V.2.3.- El color.

El color, como explican los integrantes del Groupe (1992: 205-206) no existe en el signo plástico como entidad independiente, puesto que aparece siempre relacionado con una forma y una textura. El color aislado es, por tanto, sólo un «modelo teórico», al que podemos considerar compuesto en el plano de la expresión por tres variables o *cromemas*: la *dominancia* -tinte, matiz-, la *luminosidad* o brillantez y la *saturación* o cantidad de tonalidad concentrada en una determinada manifestación cromática.

En la retórica de la poesía concreto-visual no ha tenido mucha importancia el uso del color; de hecho, la

mayoría de los textos que ha generado su poética, a excepción de los poemas-objeto de Brossa, ciertas tarjetas postales y poco más, se presentan en blanco y negro. Por esta razón, las posibilidades expresivas del cromatismo han quedado reducidas a la producción de contrastes entre las formas o figuras y el blanco de la página.

Tradicionalmente se ha venido considerando al blanco y al negro como el «no color», pero un estudio físico basado en la observación de los contrastes de luminosidad únicamente puede admitir como color «neutralizado» -aquél que no sugiere, o no «llama», la presencia de su opuesto en la escala cromática natural- el gris medio. Por lo tanto existe tensión por contraste de colores puros en los poemas del visualismo literario español, aunque generalmente sólo se valora el poder del blanco como fórmula para resaltar las figuras sobre la página -algo que ya hemos comentado en el apartado anterior sobre algunos de los ejemplos elegidos- y la nitidez con la que el negro demarca los contornos figurales, individualiza visualmente el trazo tipográfico o recubre las formas creando superficies. En resumen, es tan sólo la relación de diferente luminosidad entre estos dos colores extremos lo que ha merecido la atención de nuestros poetas concreto-visuales.

La causa quizá haya que buscarla en algo tan prosaico como el elevado coste de las impresiones multicolores frente al habitual entintado en negro sobre papel blanco, propio de la edición de libros. De todas

formas, tampoco hay que olvidar que las prácticas estéticas del concreto-visualismo se consideran a sí mismas como literatura, discurso en el que el color nunca ha sido parte integrante, ni siquiera inconscientemente, de su sistema expresivo. Incluso las revoluciones en el plano del significante literario que llevaron a cabo los movimientos vanguardistas que influyeron a nuestra poesía concreto-visual no llegan más allá de la manipulación de las formas y los espacios, dejando como propio del discurso pictórico el recurso al cromatismo.

Dada, pues, la poca atención que ha merecido este aspecto del signo plástico entre nuestros «operadores», no nos extenderemos más sobre el particular y pasaremos a estudiar las estrategias retóricas generales que, por interacción de todos los formemas hasta ahora estudiados, se utilizan en la poesía concreto-visual española.

V.3.- Usos retóricos generales de la poesía concreto-visual española, entendida como signo plástico.

Como en el terreno lingüístico, también en el texto visual puede entenderse la función retórica como una desviación de la norma estructural del sistema con la finalidad de provocar un efecto expresivo, desviación que supone una relación de sustitución o transformación entre

dos términos: el enunciado en el texto y el concebido como resultado de evaluar su grado de *alotopía* -desviación con respecto a la norma-. Así, obtendremos las figuras resultantes de la transformación de un elemento por adjunción o supresión de constituyentes -tanto en el plano de la expresión como en el del contenido-, como productos de la relación dialéctica entre lo enunciado y lo supuesto.

Siguiendo al Groupe (1992) y a Umberto Eco (1975, 1990) habría que definir a los sistemas visuales de comunicación como una semiótica poco codificada, frente a otras que como las lenguas presentan una fuerte codificación. La segmentación de los planos de la expresión y el contenido, así como la relación entre las unidades de los dos planos resulta bastante neta en las semióticas de fuerte codificación. Los sistemas visuales, por su parte, aun disponiendo de tales planos expresivo y semántico, como ya hemos visto anteriormente, diluyen los límites entre ambos y, por ello, las relaciones entre las unidades que pertenecen a uno y otro son de naturaleza inestable: presentan una organización de «conjuntos vagos».

En numerosas ocasiones, desde que en el capítulo III de este trabajo estudiábamos el funcionamiento discursivo general de las prácticas estéticas del concreto-visualismo, hemos hablado de la apertura significativa extrema de tales prácticas, es decir de la necesidad de recurrir al extratexto para interpretar su semantismo.

Esto se deriva precisamente de su naturaleza como signos de expresión dominantemente visual y, como hemos anotado en apartados anteriores de este mismo capítulo, la lectura del semantismo visual siempre hace uso del recurso a ese extratexto, *enciclopedia o ethos* dependiente del contexto.

La importancia de los factores psicológicos y culturales en esta operación interpretativa es decisiva, pero la subjetividad del receptor es la que acaba por dotar de sentido al texto visual. Este hecho se deriva, precisamente, de esa inestabilidad de código que caracteriza al mensaje visual, puesto que no contamos con un claro «diccionario» donde a cada elemento del plano de la expresión corresponda un número constante, y lo suficientemente limitado, de unidades del plano del contenido -algo que sí ocurre en el lenguaje verbal- como para que exista la posibilidad de una comunicación socialmente unívoca. Casos como el de los textos de la llamada pintura abstracta, donde ciertos receptores no «verán» nada si no se le ha ofrecido previamente el significado de los elementos expresivos que conforman su discurso, son ilustrativos de cuanto decimos.

Esto es válido para cualquier tipo de sistema visual, pero se agudiza, como en nuestro caso, cuando a éste se le superpone un código estético. Además, en el signo plástico «la atribución de contenido no tiene, por otra parte, carácter de necesidad. Cuando no ocurre, no hay signo. Cuando ocurre, porciones de contenido, tanto estrictas como vagas, pueden ser asociadas con formas de

expresión» (GROUPE , 1992: 235).

Según lo dicho, el *grado cero* o del respeto estricto a la norma del código, sobre el cual se produce la desviación retórica, necesita ser establecido, en el caso del texto visual, con relación a dos niveles. Existirá un grado cero general resultante del conocimiento previo del código y un grado cero local producido en cada enunciado concreto por la red de *isotopías* que proyectan sus elementos constituyentes.

Cuando explicábamos el funcionamiento discursivo del poema concreto-visual describíamos implícitamente su relación frente al grado cero general del iconismo, ahora nos ocuparemos de los usos retóricos específicos que pueden observarse en el corpus de la poesía concreto-visual española.

Dado que los signos visuales comunican de manera sintética y globalizante, los modos de *poema por concentración* y *por dispersión*, así como las relaciones de coordinación y subordinación de formantes icónico-plásticos que hemos descrito anteriormente, son las fórmulas que se utilizan en la poesía concreto-visual para establecer la isotopía que delimite la regularidad estructural, el grado cero local, sobre el que puedan destacarse ciertos elementos y entenderse como alotopías o desviaciones retóricas. Es necesario, advertir, también que cada texto concreto-visual al completo resulta ser siempre un uso retórico alotópico con respecto a la superficie neutra de la página o de cualquier otro soporte

utilizado.

De acuerdo con esto, podríamos establecer para nuestro objeto de estudio la existencia de dos grados cero locales en cada texto, el blanco homogéneo de la página y la regularidad formal establecida por las formas, texturas y colores -aunque ya hemos visto la simplicidad del uso de este último factor- en la o las figuras que se plasman sobre la página. Naturalmente, el poema-objeto o el *happening*, al estilo de los *etcéteras* de Zaj, no presentan el primero de los grados cero aludidos.

Como el iconismo -en el sentido que dejamos establecido en el capítulo III- está en la base expresiva de ciertos signos plásticos, deberemos explicar el repertorio de desviaciones retóricas de carácter icónico y otras propias únicamente del signo plástico en los textos que estudiamos. Por lo tanto, con las salvedades teóricas necesarias el término icónico correspondería al *signo visual figurativo* en la corriente semiótica *greimasiana* (por ejemplo, en FLOCH, 1982) y el plástico al que significa de manera indicial o simbolizante.

Un análisis de la tipología de estos usos retóricos, demuestra que en el aspecto gráfico del poema concreto-visual se dan todas las posibilidades retóricas descritas como propias del signo plástico y algunas del icónico (*vid.* GROUPE , 1992: 231-325). No se observa, por lo tanto ningún rasgo expresivo de naturaleza plástica que pudiera diferenciar estos objetos estéticos de otros que utilizan la imagen como sistema significante, tales la

pintura o la fotografía.

Esto ya quedó suficientemente explicado en el capítulo III de nuestro estudio, por lo tanto, ahora nos limitaremos a ejemplificar esos usos retóricos propios del visualismo comunicativo, a modo de demostración de cuanto entonces dijimos respecto a la no existencia de una particularidad expresiva en la poesía concreto-visual que la diferenciara de las artes plásticas, a no ser aquella del uso simultáneo de la imagen y la palabra que, aunque dominante, no es exclusivo puesto que numerosos poemas de esta tendencia renuncian totalmente a la expresión verbal. Incidimos con ello, una vez más, en la historicidad de las nociones que delimitan las diferentes artes y los diversos géneros que se reconocen en cada una de ellas, así como la tendencia contemporánea a la disolución de las categorías clasificatorias y la reivindicación de la máxima libertad creativa del artista que lleva a la construcción de una estética de vanguardia basada en una concepción atomística y extremadamente relativizante del hecho artístico.

Podemos encontrar ejemplos en la poesía concreto-visual española de los cuatro modos generales que el Groupe (1992: 247-249) establece como fundamentales para una retórica visual.

a) *Los tropos*. En cuanto signo icónico o plástico una forma se convierte en un tropo cuando el término percibido sustituye al concebido «bajo la forma de un conflicto entre los conjuntos de manifestaciones externas

y los de determinaciones internas a propósito de un segmento del enunciado» (GROUPE , 1992: 247). Es decir, la configuración formal del texto queda rota por la inclusión de un elemento visual que no viene exigido por la red de isotopías -la regularidad- que ha determinado nuestras expectativas lectoras; este elemento aparece en sustitución de otro que debería aparecer integrado en la red de relaciones formales que configuraba el texto visual. Tradicionalmente se ha venido denominando este uso bajo el término de *metáfora visual*, sin embargo, en el caso de la poesía concreto-visual el tropo, debido al carácter fuertemente conceptualizado de estas prácticas, no se realiza únicamente en virtud de semejanzas gráficas entre el término percibido y el concebido.

Así en el poema sin título de Guillem Viladot que reproducimos en la fig. 35, el elemento concebido, una cabeza, es sustituido por un círculo formado por las letras **e**, acentuada, y **b**, conectadas al tronco por el número **8** que hace las funciones de cuello. Además de la circularidad, argumento demasiado vago y general para basar el tropo, se establece la relación entre los elementos con un recurso al semantismo lingüístico: dado que la facultad del lenguaje y los órganos fonadores se encuentran en la cabeza del ser humano, se aplica un criterio de carácter sinecdótico sólo explicable desde un funcionamiento de la significación verbal del mensaje. Para efectuar la transformación formal que provoca la alotopía, se ha operado un cambio de código, desde la

forma visual de la cabeza hacia los atributos intelectuales que comúnmente se le atribuyen.

En un análisis exclusivamente visual, hablaríamos de que se ha producido un tropo plástico en lo icónico, es decir: la figura ha sido transformada por la introducción de una alotopía de formas no icónicas, con lo que se ha roto la relación más o menos directa de parecido con el referente de la imagen, al modo en que, por ejemplo, en un cómic se representa a un ser extraterrestre bajo la apariencia de un humano, pero sustituyendo el color de su piel por un tono verde absolutamente extraño a los humanos. Sin embargo, el recurso a un semantismo extraño de aquél puramente derivado de las formas que se relacionan en el tropo aleja al poema concreto-visual de la noción más extendida de las manifestaciones estéticas del discurso plástico. Ello no implica que desaparezca la relación con ciertos movimientos de la plástica artística contemporánea; de hecho, advertimos una vez más, no es más que una muestra más de la coincidencia con todas las tendencias que se han venido denominando bajo la apelación de «arte conceptual».

La razón de que con frecuencia sea éste un método utilizado por la poesía concreto-visual para construir los tropos plásticos resulta natural si recordamos que en sus textos metapoéticos nuestro operadores reclamaban una poesía expresada con medios propios de otras esferas del arte, e incluso de los medios de comunicación de masas, y aspiraban a la elaboración de un discurso poético híbrido.

Algo sobre lo que volveremos enseguida.

b) *Las interpenetraciones*. En este modo no existe sustitución de un elemento por otro, es decir, no hay un plano concebido ausente para nuestra percepción visual. Lo que aparece ante nuestros ojos es la construcción de una figura o de una forma «indecisa», que presenta rasgos de dos o más formas o figuras diferentes para construir una entidad fantástica que recuerda a las que la constituyen, pero que no se puede identificar con ninguna de ellas en particular.

Un ejemplo de esta modalidad dentro del concreto-visualismo literario nos lo proporciona el poema de Fernando Millán titulado «Texto 1» (cap. IV, f 22) que ya hemos comentado más arriba en relación con otras cuestiones. Dentro del dominio de los signos plásticos, el rectángulo que constituye el texto resulta de la interpenetración de una forma homogénea con otra discontinua, producto además de la subordinación de otras formas reconocibles -las letras-: la forma homogénea se rompe, se disgrega, si leemos el texto de arriba a abajo, mientras que, en una dirección inversa de lectura, son las formas de los signos tipográficos las que tienden a cohesionarse hacia la fusión, en virtud de su color, en la materialidad del negro absoluto.

Hay que destacar, por último, que éste es el recurso retórico más frecuente en los poemas-objeto de Joan Brossa.

c) *Los emparejamientos*. Los recursos estudiados hasta ahora presentaban la característica de que las dos entidades que se relacionaban, ocupaban el mismo lugar, ya fuese porque una sustituía a la otra en su puesto en el espacio o porque ambas se interpenetraban en diferentes momentos de la superficie formal, o sea se presentaban como elementos conjuntos. Por su parte, los emparejamientos resultan de la presencia simultánea de dos formas o figuras diferentes, cada una ocupando su lugar en el espacio, pero «dispositivos contextuales y/o pragmáticos conducen a considerarlas a una como la transformación de la otra» (GROUPE , 1992: 250).

La imagen que se arguye como demostración de este modo retórico es el *mandala*, donde un cuadrado y un círculo están presentes sin que pueda pensarse que uno está puesto en lugar del otro. Coexisten en virtud de que las dos figuras tienen el mismo centro, lo que permite relacionarlas significativamente, aunque no pueda decirse que haya subordinación o coordinación entre ambas para construir una *archiforma* que las incluya como constituyentes menores.

Dentro del concreto-visualismo poético son bastante usadas estas configuraciones formales. Por ejemplo, en el texto de Guillem Viladot que reproducimos en la fig. 35, sólo es posible establecer una dependencia jerárquica entre los dos cuadrados -uno constituido por las palabras y otro, de menor tamaño, completamente coloreado en negro- si atendemos al significado que transmiten las palabras.

Desde un punto de vista estrictamente visual, las dos formas se nos presentan ante la percepción como variables: puede decirse que el cuadrado negro se inscribe dentro del de las palabras o que éstas constituyen un reborde de la superficie negra.

Una muestra mucho menos ambigua, por su uso exclusivo de un lenguaje visual y por la intencionada construcción de un texto «emparejado» como único recurso retórico para la expresión de una paradoja poética, puede verse en el poema de Joan Brossa titulado «Parell» (fig. 36). No podemos saber cuál de las figuras que aparecen en él dictamina la regularidad estructural y cuál constituye la anomalía retórica. Sus representaciones son intercambiables: podemos leer el dibujo silueteado de una cara que se transforma en una sota de oros, o viceversa; podemos entender que la carta de la baraja está dentro de la silueta del rostro o que, por el contrario, la parte frontal de la cara adorna uno de los lados de la carta; podemos, por último percibir la carta como una figura que se superpone a un fondo subyacente constituido por la silueta del perfil de un rostro.

d) *Los tropos proyectados*. Éste es el modo retórico más característico del poema concreto-visual. Si bien es cierto que las estrategias comentadas hasta ahora funcionan, ya sea en un plano icónico, ya plástico, en los objetos estéticos de los que nos ocupamos, es el *tropo proyectado* el uso retórico al que se dirigen todas las

alotopías que aseguran la *poeticidad* del texto literario-visual.

Repetidamente hemos hecho mención a la importancia que en la descodificación interpretativa del poema tiene el extratexto de las convenciones etéticas y el papel central del *ethos* contextual en la determinación de su contenido semántico; es más, afirmábamos que era ésta la verdadera característica definitoria de su funcionamiento como discurso comunicativo estético.

Un *tropo proyectado*, tal como lo describe el Groupe (1992: 251), es también una categoría retórica de carácter disyunto, esto es, no hay un término percibido que sustituya, ocupe el lugar de, un término concebido; pero, a diferencia de los *emparejamientos*, en los que ambos elementos aparecen manifestados expresamente en el texto, en el caso del *tropo proyectado* uno de ellos, el concebido, está ausente. En esta modalidad retórica, las formas o figuras percibidas deben evocar con «suficiente intensidad» el elemento ausente, de manera que entre en relación de interferencia con las regularidades estructurales y los elementos plásticos del texto visual.

En todas las teorías sobre la organización formal del mensaje visual se admite que la ausencia de un elemento necesario en una forma o en una figura puede ser sobreentendido si el enunciado en concreto presenta las suficientes «pistas». Esto es, si la regularidad estructural que dictamina la normatividad del enunciado contiene los suficientes elementos y reglas sintácticas

como para generar la forma elidida manteniendo la coherenia formal y significativa de la parte percibida del texto. Por el contrario, si a un cuadrado pintado en un lienzo se lo titula «círculo», se ha producido un comunicado absurdo, por contraste con la competencia descodificadora que nos proporciona nuestra *enciclopedia* de imágenes. En tal caso, sólo es posible interpretar el texto con ayuda de otras semióticas no visuales.

Esto es lo que ocurre también en el texto concreto-visual cuando, por ejemplo, Joan Brossa titula como «poema» un antifaz negro sobre el que se han escrito con pintura blanca la serie de letras que constituyen el alfabeto catalán (fig. 37).

En el capítulo III de nuestro trabajo ya hemos hablado suficientemente sobre este modo significante como carcaterística general del concreto-visualismo español, por lo que aquí no incidiremos más sobre este tema.

V.4.- La importancia del marco en la poesía concreto-visual española o «el medio es el mensaje».

La importancia del *ethos* en la organización interpretativa de las imágenes ha quedado ya puesta de manifiesto en estas páginas, no obstante es este factor psicológico y cultural el que cohesiona y da sentido al

poema concreto-visual. Así, una estructura determinante de la lectura de las imágenes se sitúa en la base de la construcción del poema concreto-visual. La elaboración del texto se proyecta como un juego intencionado con el ethos contextual del que nace la *alotopía* retórica con la que se quiere justificar su artisticidad y su poeticidad.

Esta es la razón de que el poema concreto-visual no sea un texto literario ilustrado o una imagen explicada con palabras, sino un objeto comunicativo híbrido que explota las posibilidades formales de diferentes semióticas. El mensaje es dominantemente visual, con predominio del signo plástico o del iconismo transformado en simbolismo, dado que se procura destruir la sintaxis lógica de los elementos verbales -en caso de que se recurra a ellos en el texto-, aunque hay que repetir una vez más que una semántica lingüística siempre se encuentra presente en el interpretante final que dota de coherencia significativa al texto. Pero, ¿dónde, en qué lugar del *continuum* enunciado, se sitúa la necesidad de una recodificación de las formas y las figuras en términos lingüísticos? Pregunta lógica, puesto que el hecho de que su funcionamiento ideogramático pueda generar diversas secuencias lingüísticas posibles y ninguna en concreto, no anula su naturaleza de objeto explicable a través del lenguaje.

Para responder a esta pregunta hemos dejado intencionadamente fuera de nuestro análisis un elemento importante en el discurso plástico: el *marco*.

Como es sabido toda imagen se percibe como limitada por un marco que la individualiza y la convierte en signo. En la pintura clásica el marco actúa como una ventana hacia otra realidad, la imaginaria plasmada en el lienzo, que se inserta en el mundo físico del espectador. El diseño y las dimensiones de un marco de cuadro en la pintura clásica siempre dependen de aquello que es encerrado en su seno, se constituye en reborde que dirige la mirada del espectador a la escena representada en el lienzo, puede adornarla, pero nuna sustituirla.

Los bordes de una página actúan en principio como el marco de un cuadro clásico: evitan la dispersión de las formas y las figuras y limitan un enunciado independizándolo del mundo exterior al propio enunciado y de otros que le antecedan o sigan en un libro, una sala de exposiciones, etc. Desde luego, en el poema concreto-visual la página mantiene esta función demarcativa, limitadora del enunciado e individualizadora de las imágenes en cuanto signos. Sin embargo, no es en sí misma el marco que permite cerrar el mundo posible representado en el texto visual.

La mayoría de las veces, la función que cumple un marco al convertir una forma o una figura en signo, recae, en el caso del discurso de la poesía concreto-visual, en el título que se le concede al objeto comunicativo estético. Ya hemos visto cómo el *tropo proyectado* que aparecía en el poema de Brossa que reproducimos en la fig. 37 de este capítulo no existía hasta tanto entraba en

funcionamiento la plabra que calificaba como poema al antifaz. Según esto, podemos avanzar la hipótesis de que en la poesá concreto-visual española el marco no es de naturaleza física, aunque aparezcan límites que individualizan la imagen, sino que, para que el discurso visual del poema cobre el semantismo propio de un signo, se necesita una limitación importada de otras semióticas, principalmente la verbal. Llamaremos a este marco el *marco virtual* puesto que aísla formas visuales por medios ajenos a la percepción de las iomágenes.

Atendiendo, pues, a los diferentes marcos utilizados, podremos establecer con mayor claridad una serie de tendencias dentro del discurso visual del concreto-visualismo poético.

a) *El poema minimalista por concentración.*

Con este apelativo nos referimos a las formas poéticas más cercanas al **letrismo** y **concretismo** internacionales. Preferimos no mantener la terminología tradicional por dos razones: primero, porque estas apelaciones hacen referencia a movimientos muy puntuales y fuertemente dependientes de una teoría cerrada que muchos operadores españoles han negado; segundo, porque sus manifestaciones formales y sus concepciones del hecho poético no son en esencia diferentes a las practicadas por el dadaísmo o el futurismo e incluso trasladan movimientos de las artes plásticas, como la abstracción pictórica o el constructivismo, al ámbito de la literatura y, por lo tanto, no marcan ninguna diferencia retórica con respecto

a las soluciones formales de dichos antecedentes históricos.

El poema que llamamos minimalista, término que ya hemos utilizado en otros momentos de nuestro estudio, busca expresar la materialidad del signo plástico enunciado. Voluntariamente anula todo discurso semánticamente complejo para ofrecer la pureza simple de lo elemental: superficies trazos, la dinámica de una situación en el espacio, la percepción del ritmo por medio de la serialización de las imágenes, etc.

La obra de José Luis Castillejo posterior a 1968, que se inaugura con *The book of i's* (1969) es la más claramente encuadrable en esta tendencia. No obstante, Julio Campal con sus «caligramas» reducidos a trazos sin contenido lingüístico ni figural, la mayor parte de la producción de Felipe Boso, los textos geométricos de Fernando Millán, algunos de Juan Hidalgo, muchos de los poemas-objeto y poemas visuales de Joan Brossa, o las series inspiradas en la caligrafía china de José Miguel Ullán, entre otros, se encuadran en esta línea de actuación que busca resaltar la materialidad del signo.

La influencia directa de los movimientos internacionales antes aludidos, de los que parte toda su concepción del hecho poético, o la necesidad de establecer un propio sistema de elementos significantes sobre los que se construiría el estilo personal o se traducirían los ideales metapoéticos globales del movimiento, justifican el hecho de que sea ésta la tendencia más extendida en la

poesía concreto-visual española.

En general el bloqueo o suspensión del significado que presentan estos textos, debido a su extrema simplididad, necesita de un marco-título para cobrar sentido, como ya veíamos en el poema antes citado de Joan Brossa. Pero en muchas otras ocasiones no basta sólo con esto.

En el poema de Fernando Millán «Texto 1» (cap. III, fig. 5), al que ya nos hemos referido en varias ocasiones en estas páginas, o en el de Juan Hidalgo titulado «Rosa, espejo y condón» (fig. 38), el título dado al texto visual resulta redundante, debido a que lo que se hace es formular verbalmente lo que ya nuestra percepción ha entendido al mirar las formas representadas. En este caso, bastante frecuente en el concreto-visualismo literario español, el marco-título no funciona dotando por sí mismo de significado estético al enunciado visual, sino que es necesario el recurso a un marco virtual mucho más amplio: lo que en otro momento hemos denominado como confrontación con el sistema de las convenciones estéticas, pues es en esta lucha dialéctica donde el poema cobra sentido revolucionario, se extraña como forma poética radical, opuesta al discurso tradicional, y donde los objetos, figuras y formas en él representados pueden entenderse como propuestas plásticas de un nuevo orden estético. Claro está que, como ya hemos discutido en otras páginas de nuestro trabajo, esto, desde el punto de vista de una semiótica pragmática, queda en mera intención, posibilidad

que debe ser sancionada por un nuevo sistema dominante de convenciones estéticas, aún por llegar.

Para la interpretación de estos poemas debemos recordar la máxima de McLuhan, «el libro es un prolongación del ojo» (1967), entendiendo que todo el universo conceptual que rodea al libro y, por ende a la literatura, se conexiona con el texto enunciado como una red de informaciones, con un componente aleatorio que depende de factores psicológicos presentes en el receptor, de manera que es allí donde deben buscarse las significaciones estéticas y puramente ideológicas que individualicen al enunciado visual como signo.

Nada de esto es ajeno a otras formas del arte contemporáneo. Por ejemplo, la obra, derivada de la abstracción pictórica, que desarrolló el artista francés Yves Klein (Niza, 1928 - París, 1962), en particular la serie de pinturas monocromas en azul que pretendía eliminar todo expresionismo plástico reduciendo el acto estético a la representación de lo innombrable, lo inmaterial, lo indefinible, sólo puede entenderse como una depuración de las formas hacia la esencia de un arte que se suspende en el misterio del sin sentido espiritual cuando se organizan en una instalación en el espacio de la sala de exposiciones. Así el lugar que ocupa, al venir marcado por una impronta de «espacio para el arte», dota de sentido estético a lo que en sí mismo no puede nunca ser admitido por las nociones convencionales como un expresión del arte plástico.

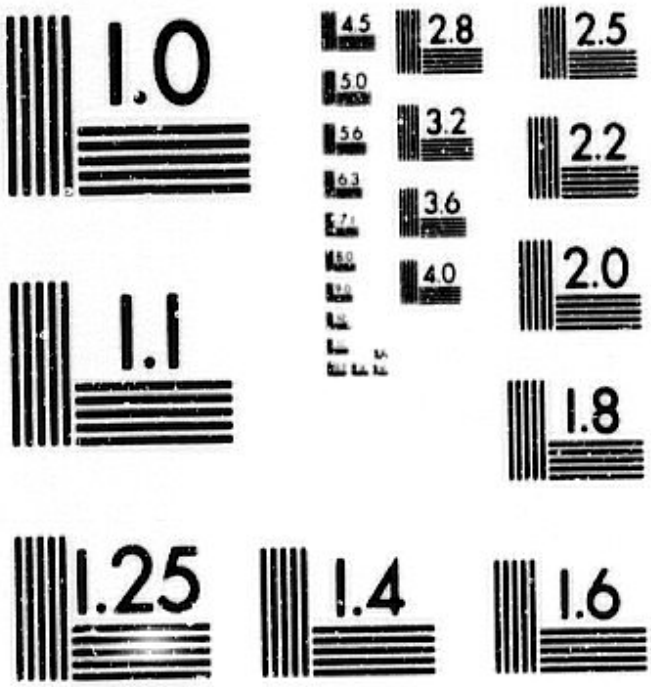
El poema concreto-visual que hemos llamado minimalista, se inscribe en el mismo espacio de exploración sígnica de las pinturas de Klein o los *ready-mades* de Marcel Duchamp, donde el marco virtual de su «presentación» dota de contenido estético a las formas y figuras que se proponen en un enunciado visual aparentemente absurdo.

b) *El poema verbal-visual.*

A esta categoría pertenecen todos aquellos textos que conjugan la palabra y la imagen en un diálogo presente ya en el propio enunciado textual del poema. Es una tendencia menos radical que la anterior y también bastante frecuente en el concreto-visualismo español.

No se trata aquí de que una semiótica ilustre o explique lo dicho por otra, sino de que dos discursos disyuntos tomen sentido al relacionarse entre sí, construyendo el poema como una red de informaciones cruzadas entre sus aspectos plásticos y verbales.

Gran parte de la obra de Alfonso López Gradolí, Fernando Millán, José Miguel Ullán o Francisco Pino, entre otros, responde a este patrón. Un buen ejemplo nos lo proporciona, precisamente, el poema de Francisco Pino al que venimos haciendo repetida mención en estas páginas, «¡Viva! Texto penúltimo» (cap. III,fig. 3), donde no hay superposición de un sistema comunicativo sobre otro, sino íntima unión: las palabras explican el aspecto gráfico del texto y los signos plásticos aclaran , con su envío a un semantismo dependiente del *ethos*, el enigma que parece



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

El poema concreto-visual que hemos llamado minimalista, se inscribe en el mismo espacio de exploración sígnica de las pinturas de Klein o los *ready-mades* de Marcel Duchamp, donde el marco virtual de su «presentación» dota de contenido estético a las formas y figuras que se proponen en un enunciado visual aparentemente absurdo.

b) *El poema verbal-visual.*

A esta categoría pertenecen todos aquellos textos que conjugan la palabra y la imagen en un diálogo presente ya en el propio enunciado textual del poema. Es una tendencia menos radical que la anterior y también bastante frecuente en el concreto-visualismo español.

No se trata aquí de que una semiótica ilustre o explique lo dicho por otra, sino de que dos discursos disyuntos tomen sentido al relacionarse entre sí, construyendo el poema como una red de informaciones cruzadas entre sus aspectos plásticos y verbales.

Gran parte de la obra de Alfonso López Gradolí, Fernando Millán, José Miguel Ullán o Francisco Pino, entre otros, responde a este patrón. Un buen ejemplo nos lo proporciona, precisamente, el poema de Francisco Pino al que venimos haciendo repetida mención en estas páginas, «¡Viva! Texto penúltimo» (cap. III,fig. 3), donde no hay superposición de un sistema comunicativo sobre otro, sino íntima unión: las palabras explican el aspecto gráfico del texto y los signos plásticos aclaran , con su envío a un semantismo dependiente del *ethos*, el enigma que parece

deducirse de lo expresado verbalmente; incluso sugieren una sintaxis que pueda reordenar los signos verbales aparentemente dispersos en el espacio de la página.

En este tipo poemático es difícil establecer si las imágenes son el marco que vuelven significativo el discurso verbal -generalmente presentado tras la ruptura de un orden sintáctico lógico- o viceversa. En tal caso hablaremos de que la lectura visual, de carácter sintético y globalizante, se complementa con otra más analítica, típica del lenguaje verbal.

Naturalmente que el marco virtual del extratexto de las convenciones estéticas sigue dotando al texto enunciado de su significado artístico último -en realidad, como ya vimos, esto ocurre en todos los poemas del concreto-visualismo-, pero además, el garante de la semántica de cada enunciado completo es este marco variable, inestable que salta de un sistema semiótico al otro según la dirección de lectura visual que se elija. En el poema citado de Pino, parece que la complejidad semántica radica más bien en la evocación de los significados que nos provoca la percepción de sus aspectos plásticos, mientras que la palabra parece -pero sólo parece- estar algo más subordinada al mensaje visual.

Lo contrario ocurre, por ejemplo en el poema de Fernando Millán titulado «signo» (fig. 32), donde resulta más probable que la función de marco corresponda en mayor proporción a la palabra. No obstante, como decimos, parece imposible decantarse por una solución concreta en este

tipo de poemas, puesto que el texto en sí nace como solución dialéctica del encuentro del verbalismo y el visualismo.

c) *El poema-propuesta*.

Esta es un forma bastante típica de las producciones estéticas del Grupo Zaj, aunque aparece en otros autores como Valcárcel Medina, Joan Brossa e incluso José Miguel Ullán. Se trata en definitiva de que lo que se nos ofrece en el texto enunciado es tan sólo una propuesta, un poema en potencia, las instrucciones para una acción comunicativa susceptible de ser entendida como poema o el recuerdo de una acción comunicativa estética de carácter efímero de la que se nos da, por ejemplo, un testimonio fotográfico (*vid.* cap. IV, fig. 18).

El texto, escrito en lenguaje verbal en la mayoría de los casos, presenta en muchas ocasiones aspectos tipográficos o visuales que lo marcan como enunciado susceptible de ser entendido como objeto estético de carácter vanguardista y lo diferencian de unas simples «instrucciones de uso». De cualquier manera, subrayan la posibilidad de que el arte sea un suceso abierto a cualquier persona y no propio de un artista especializado. Éste, en realidad, reduce su trabajo a la mera actividad de proyectar una ocurrencia estética que cualquiera podrá materializar. Por eso lo llamamos poema-propuesta, aunque la relación con todas las manifestaciones del *happening* es evidente.

En estos casos, el marco es sumamente aleatorio,

pues dependerá del momento y el espacio elegidos para la puesta en práctica del suceso estético. Incluso, puede permanecer en la imaginación de los receptores de la propuesta como un hecho imaginario, sin que nunca se lleve a cabo más allá de la mente del «artista» y de sus recptores. Tal virtualidad extrema del marco, lo sitúa en un ámbito propio de una corriente estética a la que se ha denominado -también en referencia, por cierto, a algunas producciones del artista francés Yves Klein- «arte de lo inmaterial». En estas prácticas, se nos presenta como estética la mera mención de lo no hecho, pero posible, o la de lo ya desaparecido, en tanto que fue concebido como un acto efímero. Podemos citar como ejemplo, la fotografía que testimonia una *performance* callejera de Isidoro Valcárcel Medina, reproducida en la fig. 18 del capítulo IV.

En esta última situación la práctica identidad con el *body-art*, el *happening* o el *ready-made*, de muchas de las acciones realizadas, hace que el concreto-visualismo poético ingrese en un terreno que se considera más propio de las artes plásticas; pero, a su vez, el hecho de que éste sea el campo de expresión más característico del, tantas veces aludido en nuestro trabajo, **arte conceptual**, nos sugiere que es éste el terreno de confluencia de la literatura y la plástica, es decir, la tierra de nadie que busca llenar el concreto-visualismo poético.

El texto que se enuncia con las instrucciones para realizar una acción comunicativa estética, o el recuerdo

de lo ya realizado, presenta además un vacío semántico que no se llenará más que en el momento de realizar la acción, lo que se nos está ofreciendo, por lo tanto, es una obra inacabada, la máxima expresión de ese gusto por el *work in progress* como forma de expresión poética tan reclamado, como vimos, en las reflexiones metapoéticas de nuestros «operadores».

d) *El poema-acción.*

Constituye otra modalidad a la que se suele hacer mención, sobre todo en los comienzos del visualismo literario en España, como propia de las manifestaciones que estudiamos. Aquí sí que no hay duda de su identidad con el *happening*. Una vez más, el hecho de que se le llame de una u otra manera sólo quiere significar que el poeta reclama para sí los medios expresivos de, en este caso, la expresión corporal, la danza, la música, la retórica plástica -en cuanto que la disposición espacial de los participantes en el suceso se percibe también como elemento significativo-, aunadas en una vaga concepción del fenómeno poético como síntesis creativa libre y espontánea -noción, en general, heredada del dadaísmo y el surrealismo-, superadora de cualquier tipo de normas externas, extremo, así pues, de la idea romántica del arte.

El marco, aquí, con ser menos virtual que en el poema-propuesta, no deja de ser también variable y efímero, dependiendo del momento y lugar elegidos para su puesta en práctica.

e) *El poema permutacional.*

Característico de la obra poética de Juan Eduardo Cirlot, la construcción de objetos estéticos basados en la repetición y en la variación-permutación de elementos, buscando un ritmo secuencial, es también una modalidad bastante utilizada por autores como Felipe Boso, el Gabriel Celaya de *Campos semánticos*, José Luis Castillejo, Eduardo Scala, Eduardo Fraile, José Miguel Ullán, etc.

Su inspiración en la música es evidente, pero no lo es menos la intención de trasponer al terreno de las formas visuales la rítmica tan propia del poema, tal como lo entienden las convenciones estéticas dominantes. La repetición de las palabras o las letras, concebidas principalmente como formas tipográficas, permite identificar regularidades que construyen la norma formal y espacial del enunciado, regularidad luego rota por las variaciones permutacionales, que se convierten así en alotopías retóricas, a través de las cuales se hace perceptible el ritmo espacial.

Los elementos verbales utilizados pueden aparecer dotados de un semantismo de carácter lingüístico o, por el contrario, puede recurrirse únicamente a la letra como forma tipográfica. En el primer caso nos encontraríamos de nuevo con un diálogo entre los factores visuales y el semantismo verbal descrito en el apartado b), mientras que en el otro nos situaríamos en el poema minimalista.

En esencia éstos son los principales «estilos» o

tendencias expresivas diferenciables en la poesía concreto-visual española. Estilos cuyo comportamiento retórico en ningún momento contradice cuanto decíamos en el capítulo III acerca del funcionamiento discursivo de estas prácticas y que reduce considerablemente la enorme dispersión de denominaciones que se les aplicaban en los años iniciales del movimiento, sin que hubiera ninguna razón formal o metapoética que permitiera distinguirlas entre sí.

En el siguiente capítulo pretendemos examinar estas prácticas estéticas en el marco de una lógica de la cultura contemporánea y de su implicación con el agotamiento o la transformación -ambas posibilidades se mantienen en la teoría estética y en la filosofía social contemporánea- de los sistemas culturales de la modernidad.

Fig. 32.

Fernando Millán: «Definición del signo 2».

Apud. SARMIENTO, 1990: 106.

Fig. 32.

Fernando Millán: «Definición del signo 2».

Apud. SARMIENTO, 1990: 106.

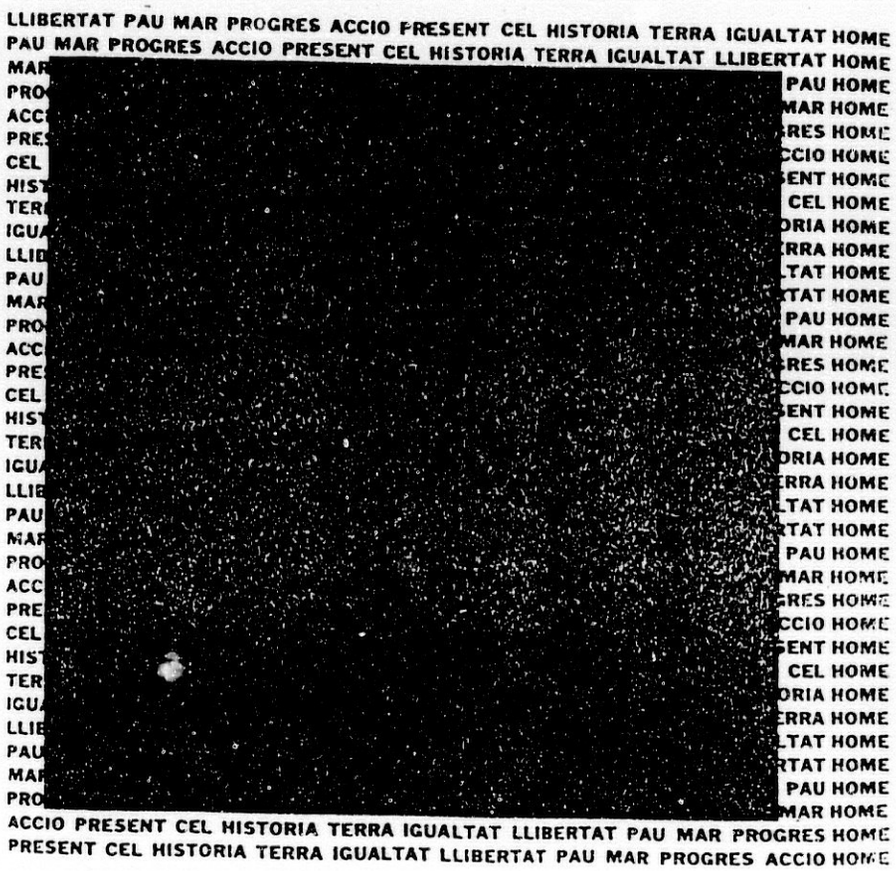


Fig. 33.

Guillem Viladot: «Sin título».

Apud. SARMIENTO, 1990: 176.

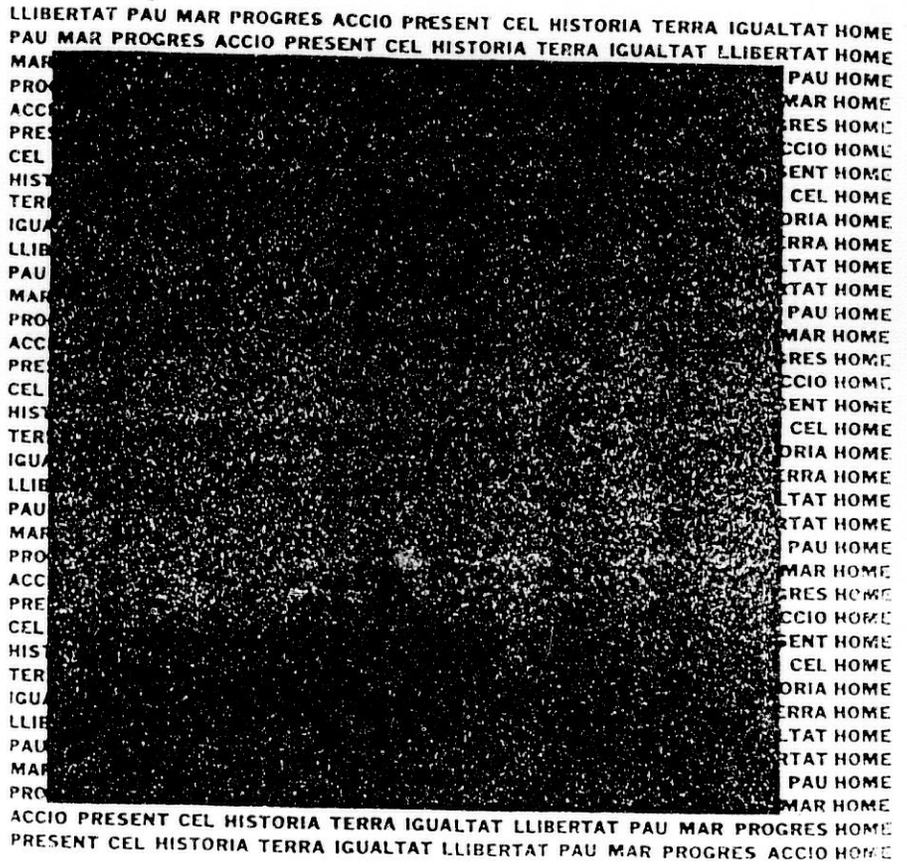


Fig. 33.

Guillem Viladot: «Sin título».

Apud. SARMIENTO, 1990: 176.

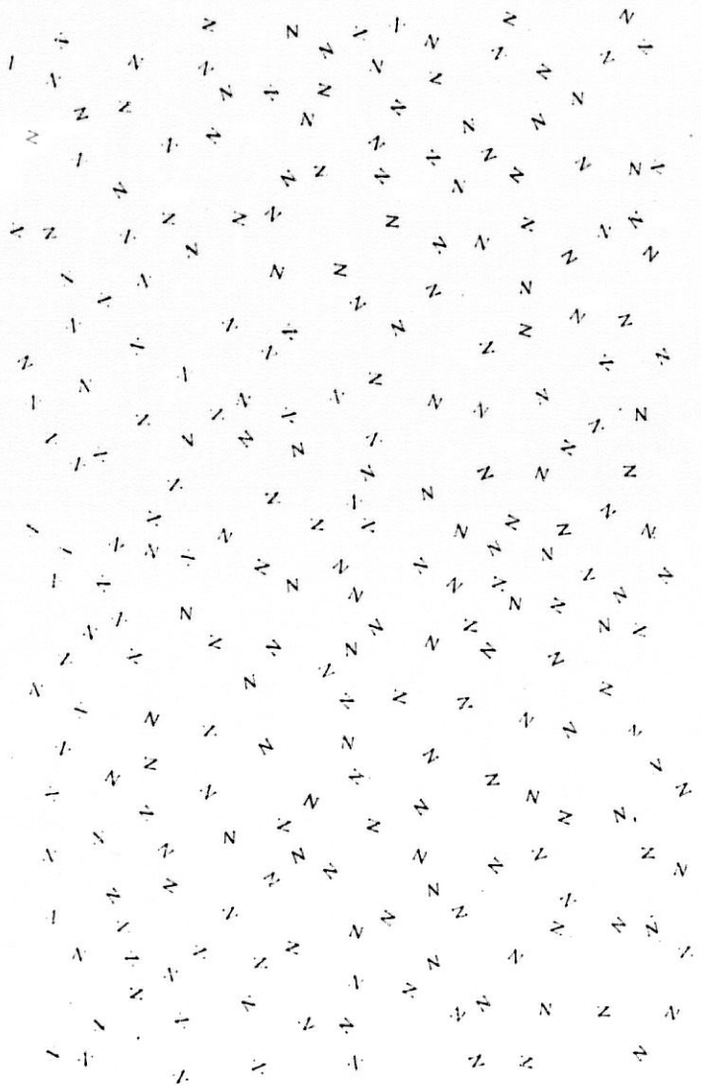


Fig. 34.

José Luis Castillejo: Pág. del *Libro de las dieciocho letras*.

Apud. SARMIENTO, 1990: 95.

Fig. 35.

Guillem Viladot: «Sin título».

Apud. SARMIENTO, 1990: 173.

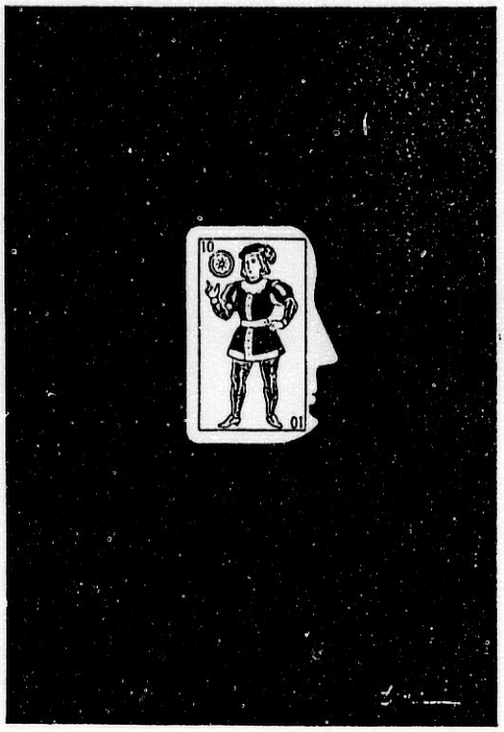


Fig. 36.

Joan Brossa: «Parell» (1991: 86).

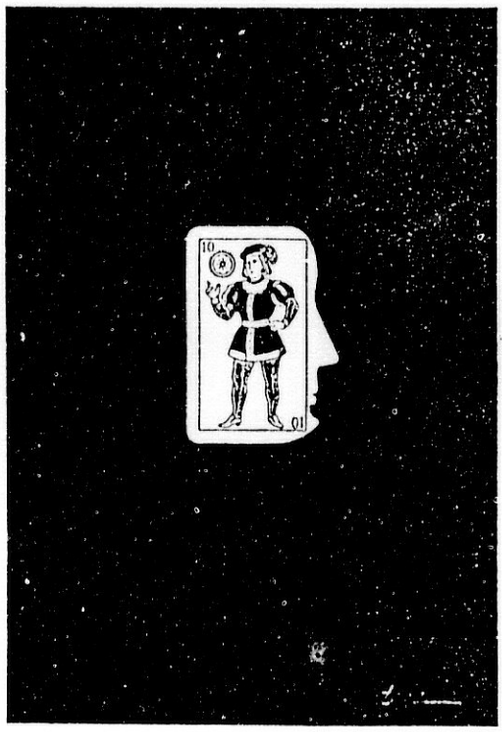


Fig. 36.

Joan Brossa: «Parell» (1991: 86).

Fig. 37.

Joan Brossa: «Poema II» (1991: 115).

Fig. 37.

Joan Brossa: «Poema II» (1991: 115).

VI.- LA POESÍA CONCRETO-VISUAL ESPAÑOLA, EL PROYECTO DE «LA MODERNIDAD» Y LA ESTÉTICA POSMODERNISTA.

VI.1.- Conexiones entre las investigaciones formales de los «ismos» de principios de siglo y la poesía concreto-visual española.

Acabamos de comentar en los capítulos anteriores los antecedentes históricos más remotos del visualismo literario español, pero es claro que nos referíamos a coincidencias formales, retóricas; nunca, como ya se ha dejado dicho en otras ocasiones, hemos pretendido legitimar el discurso poético del concreto-visualismo como la penúltima emanación de una supuesta tendencia estética basada en la conjunción de los lenguajes literarios con los de la imagen. Desde las páginas introductorias de este trabajo hemos declarado nuestra concepción de la literatura y el arte como prácticas ideológicas radicalmente históricas y enmarcadas en una superestructura que se refracta, en nuestro campo de conocimientos, en los diversos sistemas de convenciones estéticas que pueden discriminarse diacrónicamente. Lo que pretendíamos dejar claro era la escasa «novedad» de las *formas* usadas por la poesía concreto-visual española,

afirmación que en modo alguno pretende ser valorativa, puesto que nada hay más lejos de nuestra intención que criticar negativamente la opción estética elegida por los movimientos y autores que estudiamos.

Por el contrario, ha sido, además, nuestro propósito demostrar la estrecha dependencia del discurso literario, el estético en general, de los sistemas de convenciones a los cuales hemos hecho mención en repetidas ocasiones. La perspectiva pragmática que viene dominando nuestro análisis quiere poner de relieve que el estudio de los discursos estéticos, aislados de su funcionamiento social, puede caer en un irrealismo de tono metafísico. Recordemos, que a lo largo de estas páginas nunca hemos entendido en un sentido estrecho, mecanicista, tal funcionamiento social, sino que asumimos la complejidad de los fenómenos de la comunicación social en cuanto integrantes de esa red de relaciones *intersubjetivas* de las que hablaba Habermas, y que conforman la relación dialéctica e histórica entre los discursos de autoridad y subversión, la dinámica discursiva que permite percibir la estructuras sociales.

Aclarado esto, queremos acercarnos ahora a una interpretación del fenómeno de la poesía concreto-visual española en cuanto *signo* cultural complejo. La extrema cercanía de los fenómenos que estudiamos quizá nos lleve a conclusiones que podríamos calificar únicamente de «provisionales», pero creemos que es necesario iniciar un debate acerca de los desarrollos de la vanguardia en

afirmación que en modo alguno pretende ser valorativa, puesto que nada hay más lejos de nuestra intención que criticar negativamente la opción estética elegida por los movimientos y autores que estudiamos.

Por el contrario, ha sido, además, nuestro propósito demostrar la estrecha dependencia del discurso literario, el estético en general, de los sistemas de convenciones a los cuales hemos hecho mención en repetidas ocasiones. La perspectiva pragmática que viene dominando nuestro análisis quiere poner de relieve que el estudio de los discursos estéticos, aislados de su funcionamiento social, puede caer en un irrealismo de tono metafísico. Recordemos, que a lo largo de estas páginas nunca hemos entendido en un sentido estrecho, mecanicista, tal funcionamiento social, sino que asumimos la complejidad de los fenómenos de la comunicación social en cuanto integrantes de esa red de relaciones *intersubjetivas* de las que hablaba Habermas, y que conforman la relación dialéctica e histórica entre los discursos de autoridad y subversión, la dinámica discursiva que permite percibir la estructuras sociales.

Aclarado esto, queremos acercarnos ahora a una interpretación del fenómeno de la poesía concreto-visual española en cuanto *signo* cultural complejo. La extrema cercanía de los fenómenos que estudiamos quizá nos lleve a conclusiones que podríamos calificar únicamente de «provisionales», pero creemos que es necesario iniciar un debate acerca de los desarrollos de la vanguardia en

nuestro país, plantear, al menos, hipótesis que se pregunten cuál es el papel que esta tendencia estética ha jugado en la cultura española contemporánea. Nuestro objetivo radica en proponer un estudio amplio de los fenómenos vanguardistas, considerados demasiadas veces como «excepciones» cuando la realidad del desarrollo de las artes contemporáneas parece decir todo lo contrario, como muy bien advertían ya Fernando Millán y Jesús García Sánchez en su introducción a *La escritura en libertad*. Para cumplir tal objetivo, continuaremos analizando las coincidencias formales y retóricas del concreto-visualismo, esta vez con otras eferas del arte y la cultura contemporáneos, y explicando sus implicaciones ideológicas. Deberemos tener en cuenta, para ello, lo que se dijo a propósito de la idea de vanguardia en el apartado 3 del capítulo II.

Es obvio que los «parecidos» formales de los que hablábamos en los capítulos IV y V pertenecían a *semiosferas* muy alejadas de aquéllas en las que encuentra su sitio el fenómeno de la poesía concreto-visual. También parece serlo, en principio, su dependencia de los *ismos* de principios de siglo. No obstante, es en estos primeros movimientos de vanguardia donde podemos observar un parentesco directo, reconocido siempre por nuestros «operadores», con los lenguajes formales del concrteto-visualismo, cuestión que quizá acabe por ser, en última instancia, algo más que un mero «parentesco».

En varias ocasiones hemos recogido en nuestro

trabajo opiniones de los poetas concreto-visuales que si reconocen como «familiares» a los movimientos vanguardistas de principios de siglo y entreguerras no dejan de entender su trabajo como superador de lo hecho por aquellos pioneros.

Desde un punto de vista retórico, esta última afirmación resulta inaceptable. Hemos anticipado esta idea anteriormente, ahora es el momento de justificarla con un análisis adecuado y de preguntarnos la naturaleza de esa «diferencia» que reclamaba el visualismo literario de los años setenta.

El problema no radica únicamente en la explotación de las conexiones existentes entre el discurso plástico y el literario, sino en el significado ideológico que supone tal opción en el momento histórico que vivimos. Entre otros muchos, ya Mario Praz (1970) se hacía eco de la íntima relación existente entre las artes, hecho que se ha venido percibiendo en Occidente como algo «natural» desde la Antigüedad.

En efecto, la inspiración de la poesía en la imagen artística y viceversa cuenta con una larga tradición, si bien el diálogo se establece por lo común sobre el mantenimiento de unas diferencias implícitas que llevan a postular, como hacía el ilustrado Lessing en su *Laocoonte* (1767), la no identidad de los lenguajes verbales y los icónico-plásticos. Así, «durante siglos la práctica de los

pintores y los poetas se basó en esos[26] textos: los primeros se inspiraron en temas literarios para realizar sus composiciones; los segundos intentaron conjurar ante los ojos de sus lectores imágenes que sólo las artes figurativas parecían capaces de transmitir de forma adecuada» (PRAZ, 1970: 10).

Este tipo de diálogo artes plásticas-literatura continúa sin interrupción a lo largo de la historia de las artes occidentales, desde, por citar tan sólo dos ejemplos paradigmáticos, la inspiración en la *Divina Comedia* de Dante que anima la *Amorosa visione* de Bocaccio hasta la serie pictórica, de 1988, que el artista norteamericano Julian Schnabel elabora sobre la novela *The Recognitions* (1955) de William Gaddis, tantas veces reclamado como «padre» de la narrativa postmoderna norteamericana. Y la relación se hace cinta de Moebius cuando el también novelista norteamericano Paul Auster introduce en el argumento de su *Leviantán* (1992) a un curioso personaje real, la artista conceptual Sophie Calle. La técnica de Calle, de quien volveremos a hablar, se basa en la *ficcionalización* de la realidad: la documentación fotográfica de actos y personajes de la vida diaria

---

[26].- Se refiere aquí Mario Praz, por una parte, al tópico iniciado por una mala interpretación del conocido lema que aparece en la *Ars poetica* de Horacio, *ut pictura poesis*, cuando se toma por literal lo que no es más que un apreciación acerca de que «como sucede con algunas pinturas, ciertos poemas sólo gustan una vez» (PRAZ, 1970: 10). Por otra, el tópico aludido se sustenta también en unas palabras atribuidas por Plutarco a Simónides de Ceos en las que supuestamente afirma que la poesía es pintura muda y las pinturas imágenes que hablan.

«espiados» por la cámara de la artista y «reconstruidos» en un montaje de serialización narrativa para su exposición en el museo. A partir de ese momento, los fragmentos de la realidad elegidos son ya perceptibles como obra de imaginación al presentarse recontextualizados. Sophie Calle convierte, en definitiva, los datos extraídos de la realidad en fragmentos de una fábula. Auster, por su parte, desrealiza a la artista: utilizando su misma técnica la dota de una identidad de ficción y al travestirla en personaje de novela borra las fronteras entre lo real y lo fabulado, equipara al creador con sus criaturas, los sienta en el mismo plano para que dialoguen en igualdad de condiciones.

De todas formas, no es esta mutua inspiración de raíz fundamentalmente, aunque no únicamente, temática la que nos interesa aquí, a pesar de que sea una muestra de la fecunda y fluida conexión entre las diferentes actividades artísticas. Por el contrario, el terreno en el que se relacionan la plástica y la literatura como una retraducción constante de sus mutuos lenguajes, tendentes a una hibridación sintetizante, no tiene una tan respetable consideración crítica, aunque sí, como ya quedó explicado en capítulos precedentes, una igualmente larga tradición histórica. No obstante, habrá que esperar hasta la eclosión de las primeras vanguardias para encontrar una reivindicación consciente, programática incluso, de la conexión lingüística y retórica entre el signo plástico y el símbolo verbal.

Este es, decididamente, el origen de posturas desarrolladas recientemente en diferentes ámbitos considerados artísticos -y en otros que no gozan de tal prestigio, como veremos- que tienden a la asimilación de lenguajes ajenos a aquellos que las convenciones dominantes han delimitado como propios de tal o cual expresión estética.

Recordemos que el capítulo III hacíamos referencia al pintor italiano Valerio Adami y a su serie de dibujos «según *Glas*», dibujos cuyo lenguaje plástico era, para Cristina Peretti della Rocca (1985: 20), «una forma de escritura cercana a la difundida por Derrida: escritura como *différance*, diseminación, deconstrucción o juego libre». En el capítulo citado, explicábamos tal construcción de un lenguaje plástico sobre las bases estructurales de una escritura verbal como un «borrado de fronteras» entre el discurso estético y el filosófico. Esto, fue entonces tan sólo un ejemplo para anticipar que la propuesta de integración de las artes, que encontrábamos en las concepciones metapoéticas y metatextuales del concreto-visualismo, no constituían un hecho aislado en el panorama del arte contemporáneo desde los años sesenta en adelante. Ahora va a verse refrendado como una de las líneas fundamentales de la evolución de la estética de vanguardia. Sigamos el hilo desde su principio.

En opinión de Mario de Micheli (1966), el arte moderno no nació de la evolución de las formas y las concepciones estéticas del siglo XIX, sino de una *ruptura* de naturaleza socio-ideológica que hace que en la base de estas transformaciones de las formas estéticas se encuentren razones históricas: la crisis del pensamiento burgués y de las estructuras económicas capitalistas; hechos que darán lugar a las dos guerras mundiales, al auge de los fascismos y a la revolución rusa de 1917, emblema histórico de un largo proceso revolucionario que se inicia ya con los levantamientos parisinos de 1848 y la revuelta popular que proclama la Comuna en 1871, y continúa con las múltiples revoluciones de inspiración marxista surgidas a lo largo del presente siglo. Tal *ruptura*, quedará sintetizada, para de Micheli (1966: 13-16), en un eje sobre el que pivotan todos los movimientos de la modernidad estética, «la acción por la libertad». Era ésta la razón del pensamiento revolucionario nacido en el siglo XIX, con lo que el arte contemporáneo se inscribe decididamente en una actitud política subversiva sin parangón hasta entonces.

Recordamos, desde luego, las teorías sobre el carácter «liberador» del *carnaval*, expuestas por Mijaíl Bajtín (1965), que notan la presencia activa de los discursos de subversión en las manifestaciones de la cultura popular de todos los tiempos y en diversos momentos de la historia literaria occidental -en la obra de Rabelais, por ejemplo, pero no menos en el Arcipreste

de Hita o en Cervantes, entre muchos otros-, pero nos parece evidente que sólo fue posible concebir la actividad estética en general como una propuesta de liberación política cuando el arte toma conciencia de sí mismo como práctica ideológica, cuando el arte se *tematiza* a sí mismo. Las conexiones entra las vanguardias «clásicas» y la praxis política ya quedó suficientemente estudiada en el capítulo II, desplacémonos ahora a otra *semiosfera*, la de la cultura. En tal ámbito, no son ajenos, desde luego, a este momento artístico que nació con el cambio de siglo, los nuevos horizontes que abren las ciencias empíricas y el psicoanálisis de la escuela *freudiana*.

La relación entre el psicoanálisis y el surrealismo es de todos conocida, y en cuanto a la importancia de las teorías científico-matemáticas en las concepciónes estéticas y formales de muchos movimientos de vanguardia hay que citar, como hace Javier de Lorenzo (1992): la identificación que establece Apollinaire entre la nueva imagen del mundo que da la ciencia y la práctica plástica del **cubismo**; el geometrismo radical de Le Corbusier y la pintura del **constructivismo**; la atención que a las teorías matemáticas de Poincaré o a la física de Einstein prestaron la arquitectura **expresionista** alemana o el movimiemto **De Stijl**; la conocida fascinación maquinista del **futurismo**, concretada ya desde el título de su tercer manifiesto *El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica* (1914); o, sencillamente, todo el proceso iniciado desde la abstracción pictórica en su

búsqueda de la esencialidad material de las formas a través del desarrollo de las proporciones, las armonías, las texturas y los colores en una sintaxis «matemática», si se me permite la expresión, ajena a la percepción anecdótica del mundo.

El arte explora la «nueva realidad», oculta hasta entonces por el sentimentalismo romántico y el positivismo decimonónico, en compañía de científicos y a la caza de un lenguaje también nuevo para la expresión del mundo moderno. Hasta la filosofía, desde el Círculo de Viena, se embarca en una reordenación del pensamiento especulativo atendiendo al reto de las ciencias empíricas y de la matemática. Quizá éste sea el gran problema de la reflexión teórica de nuestro siglo, ¿cuál es ese nuevo lenguaje que se refiere a una nueva realidad?, o mejor, desde Saussure, ¿qué es en verdad el lenguaje?

La exploración acaba siempre en un mismo destino, aquél que así expresara Michel Foucault: «Entre las marcas y las palabras no existe la diferencia de la observación y la autoridad aceptada, o de lo verificable y la tradición. Por doquier existe un mismo juego, el del signo y lo similar y por ello la naturaleza y el verbo pueden entrecruzarse infinitamente, formando, para quien sabe leer, un gran texto único» (1966: 42).

En la actualidad, como indica M.C. África Vidal Claramonte (1992: 20) ya no es posible afirmar la esencial diferencia entre las artes plásticas y la literatura arguyendo, como Gottfried Lessing, que las primeras se

ofrecen a una percepción holística, mientras que la literatura se basa en la percepción temporal: «la psicología cognitiva ha demostrado la falsedad de esta teoría y el paralelismo, en cambio, entre los procesos biológicos que ocurren al observar un cuadro y al leer un texto».

La ya comentada disgregación del universo percibido por los sentidos, que se hizo posible gracias a las nuevas explicaciones del mundo proporcionadas por la ciencia, debe asociarse con otros fenómenos pertenecientes al terreno de los hechos sociales: la ruptura de la unidad de las fuerzas burguesas-populares (De Micheli, 1966: 22) y la creciente influencia de los procesos de industrialización y «tecnificación» en el ordenamiento de las sociedades occidentales modernas. De este fermento cultural saldrá la primera manifestación de importancia en el arte vanguardista, el **cubismo**.

Cuando en 1906, Picasso pinta sus célebres *Demoiselles d'Avignon*, se inaugura la multiplicidad en la expresión estética, la complejidad del microuniverso de la obra de arte a imagen y semejanza de un mundo cada vez más complejo y contradictorio. Pero, a la vez, también se re[illegible] un cierto «primitivismo» para la mirada artística, por medio de la asimilación de ciertas formas y concepciones estéticas presentes en el arte africano.

Esa conjunción, aparentemente paradójica, es explicada por John Golding (*Apud*. STANGOS, ed., 1981: 44-66) por razones técnicas: «Picasso se dio cuenta

inmediatamente de que allí había un arte que encerraba la clave del empeño de los pintores jóvenes del siglo XX por emanciparse de las apariencias visuales, puesto que se trataba de un arte que era a la vez figurativo y antinaturalista» (*op. cit.*: 47). La estilización del arte africano se debe, según Golding, a que para el artista son más importantes las ideas que tiene acerca del tema que la fidelidad naturalista a un modelo, resultando así un arte más *simbólico* o más *conceptual* que el desarrollado por entonces en Occidente.

La superposición de perspectivas múltiples en un mismo plano, junto a este afán por crear un arte «reflexivo» no serán ajenas a la poesía de Apollinaire o a *La tierra baldía* y *Los cuatro cuartetos* de T. S. Elliot, por ejemplo. Pero su máxima expresión formal, por lo «material» de la encarnación de este concepto en el objeto artístico nos la da el *collage*, estrategia expresiva a la que han recurrido poetas concreto-visuales como Joan Brossa, Fernando Millán o Alfonso López Gradolí, y que está en la base de la *metapoética* que domina en el *Viaje a Argel* (1967) de Juan Hidalgo.

Merece la pena que nos ocupemos brevemente del último ejemplo reseñado, dado que lleva a su extremo las posibilidades que encerraba el *collage* cubista. Se trata de un libro construido, como ya dijimos en páginas anteriores, con retazos tomados al azar de aquí y de allá, junto a fragmentos escritos por varias personas. Hidalgo los presenta como los datos de un diario de viajes donde

se refleja, por una parte, el desorden de las emociones, y, por otra, las percepciones del viajero, su contacto con el lugar y las gentes a las que visita; y todo ello sin que la lógica narrativa medie en la organización del recuerdo, pues se utiliza un patrón matemático como fórmula compositiva, patrón elegido, por lo demás, sin ninguna justificación temática, ya que se ha importado desde los procedimientos empleados por la música aleatoria. Esta especial configuración del libro de Hidalgo supone una nueva lectura de la técnica del *collage* con respecto a su uso en el cubismo, puesto que no hay una lógica constructiva que organice en un todo cohesionado los elementos elegidos, sino que se prefiere la dispersión de lo accidental. Retórica ésta mucho más cercana al dadaísmo, pero deudora, al fin y al cabo, de esa visión de la realidad como un complejo de interconexiones textuales que se deja ver en la estética cubista.

En general, la influencia del cubismo en el arte de nuestro siglo es enorme, por esta razón nosotros nos referimos a él como un momento seminal, sin que olvidemos la importancia de movimientos anteriores que habrían aportado lo suyo en la destrucción del realismo finisecular y favorecido la revolución cubista, tales el **expresionismo** o el **fauvismo**, y, acaso, el **impresionismo**, aunque en mucha menor medida puesto que en sí mismo es «muy decimonónico».

Aunque la etiqueta de «cubismo literario» nunca llegó a ser aceptada del todo por aquéllos escritores,

Apollinaire o Reverdy, a quienes se les endosó -por cierto que, con una intención más bien hostil al principio-, sí fue un recurso utilizado con frecuencia por la crítica literaria francesa de la década de 1910 para intentar definir las nuevas experiencias poéticas que no casaban bien con los modelos establecidos.

Apollinaire en un artículo aparecido en el *Mercure de France* el 16 de septiembre de 1912 (*Vid.* DECAUDIN-HUBERT, 1982: 7) afirmaba que existía una relación de amistad y de mutua inspiración entre los pintores cubistas y los nuevos poetas, pero que de ninguna manera se podía hablar de un cubismo literario. El mismo año, un crítico de un semanario parisino había llamdo «cubistas» a personajes tan heterogéneos como Jules Romains o Marinetti. Para el historiador de la literatura Florian-Parmentier, en 1914, no hay dudas de que la nueva poesía es cubista puesto que, recurriendo a la definición que un año antes había dado Barzun para la pintura, se trata de «un art entièrement nouveau, non plus successif, comme le lyrisme actuel, mais *plastyque*, c'est-à-dire formé d'un plasma, d'un corps vivant, ayant des *dimensions* autres que la seule longeur, c'est-à-dire des *volumes*, des *masses*, de la profondeur» (*apud*. DECAUDIN-HUBERT, 1982: 9). Tres años más tarde, Max Jacob admitirá por fin el término, al menos para referirse a algunos de sus poemas y a los de Pierre Reverdy.

La explicación de Jacob será sustanciosa para explicar la evolución de una estética vanguardista en

poesía que desembocará en nuestro concreto-visualismo casi en los mismos términos:

> «Le *cubisme* en peinture est l'art de travailler le tableau pour lui-même en dehors de ce qu'il représente, et de donner à la construction géométrique la première place, ne procédant que par allusions à la vie réelle. Le cubisme littéraire fait de même en littérature se servant seulement de la réalité comme d'un moyen et non comme d'un fin. Exemple? Mon *Cornet à dés*, et l'oeuvre de Reverdy». (*Apud.* DECAUDIN-HUBERT, 1982: 14).

Ese cambio de perspectiva en la mirada del poeta que anuncia Jacob, perspectiva que preferirá olvidar la referencia a la realidad y recuperar de ella tan sólo los materiales que le interesen al escritor para la creación de una poesía ensimismada en un lenguaje autónomo, que no obedezca, por tanto, a otras leyes que a las de sus propias formas, será una de las señales del comienzo de una literatura que se interroga sobre sí misma. Momento paralelo, desde el principio, al del descubrimiento de la pintura como una actividad intelectual desligada de la referencialidad realista: ese trabajar el arte «en sí».

Para nuestro propósito, es interesante destacar que esta concepción amplia de la obra artística como *collage* - con la que se emparentará el uso premeditado de la intertextualidad en cuanto estrategia de construcción del

objeto literario, al menos desde Joyce y Elliot-, que obedece a las leyes del material y el lenguaje estéticos, pero no a su dependencia de una *mimesis* figurativa, es uno de los puntos clave en la evolución general del arte de vanguardia en nuestro siglo. Algo de lo que ni escapa ni quiere escapar el concreto-visualismo de los años sesenta y setenta cuando, por citar un caso, reclama el uso de la «materialidad» gráfica de la escritura o la utilización de las imágenes y las retóricas de los medios de comunicación de masas como un recurso poético, subordinando cualquier lenguaje importado a las «leyes» de la comunicación poética; matizando, por supuesto, que el visualismo literario español no reconoce como tales las concepciones dominantes del hecho poético, como ya hemos visto principalmente en los capítulos II y III de este trabajo. Podemos recordar a tal efecto el poema de Nel Amaro, «¡A las barricadas!» que reproducíamos en la fig. 20 del cap. IV.

Pero aún se dará un paso más. En su intento por superar el estrecho margen de maniobra que dejaba el concretismo al «nuevo» lenguaje poético, Fernando Millán, en su crítica a Eugen Gomringer titulada «Hacia una lengua supranacional» (1970d), consideraba la concepción del mestizaje discursivo, la forma más extrema de intertextualidad, como uno de los ejes principales sobre los que debían girar las investigaciones formales de los poetas concreto-visuales españoles. Se entiende entonces la «realidad de lo estético», el territorio de su

actividad, como el *libre* cruce de los lenguajes en la intención creadora del artista, pues el mundo, se puede deducir de esta actitud, es discurso.

A este respecto, afirma De Micheli (1966: 64) que uno de los signos de la puesta en práctica estética de ese ansia de libertad que mostraban los movimientos vanguardistas, consistía muy particularmente en hacer patente una «ruptura» con la ideología burguesa a través de una negación de toda la tradición figurativa del arte occidental. La búsqueda del primitivismo, que veíamos en los orígenes del cubismo, se conecta así con el ansia de crear un arte radicalmente nuevo. El motivo de conexión se puede encontrar en «la aspiración a un ansia de pureza y la voluntad de hallar un lenguaje virgen, al margen de la tradición contaminada y convertida en bajo patrimonio del arte oficial». Esta idea, expresada por el crítico italiano con referencia a los primeros momentos del arte moderno europeo, es en todo coincidente con ciertas propuestas metapoéticas de la poesía concreto-visual española que hemos podido ir viendo a lo largo de los capítulos precedentes.

Será, sin embargo, en el **futurismo** donde encontraremos mayores similitudes retóricas con las obras que estudiamos en este trabajo. Su concepto de *las palabras en libertad* como el único lenguaje poético que corresponde a los nuevos tiempos de progreso e industrialización que llegan con el cambio de siglo, queda fundamentalmente establecido en tres de los manifiestos

que escribió Marinetti: el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912), *La imaginación sin hilos y las palabras en libertad* (1913) y *El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica* (1914). En ellos se manifiesta por la supresión del adverbio, de la puntuación habitual y de los nexos sintácticos, lo que debería esencializar más una expresión basada sobre todo en el uso del sustantivo y del verbo en infinitivo, desterrando toda ligazón circunstancial, coordinante o subordinante, y sustituyendo la sintaxis lógica por otra fundada en la analogía semántica y el uso de la onomatopeya por su mayor concentración significativa. También se destruiría así el «yo» sentimental de la poesía simbolista. Reclama igualmente Marinetti el uso expresivo de las diferentes formas tipográficas, la exploración de las propiedades poéticas de los signos musicales y matemáticos como nuevos elementos del lenguaje futurista. A ello hay que sumar la ruptura de la linealidad del verso y su sutitución por una página concebida como texto pictórico y dinámico, donde los espacios en blanco se equiparan a lo lleno tipográfico.

Todas estas características se encuentran, sin duda, entre los recursos utilizados con mayor frecuencia por la poesía española concreto-visual, pero aún hay más. Como explica José Antonio Sarmiento, uno de los más destacados poetas visuales de hoy en día, al que debemos, y no por casualidad, una espléndida antología comentada del Futurismo italiano, el poema futurista tiende a ser un

espacio de integración de las diversas artes: la música, que es entendida por ellos como *arte de los ruidos*; el teatro -siempre como acción pública incontrolada- y la plástica.

> «El poema, para los futuristas, no está destinado a la lectura silenciosa, sino que tiene que salir de la página, ser interpretado, escenificado, y requiere la participación del público. Un recital poético futurista es, ante todo, un espectáculo visual y fonético. En el manifiesto *La declamación dinámica y sinóptica* [1916], Marinetti señala que para expresar el dinamismo de las *palabras en libertad* el poeta futurista tiene que deshumanizar completamente su voz y su rostro, utilizar instrumentos elementales (martillos, tablas de madera, tambores, etc.) para introducir las diversas onomatopeyas simples, complejas o abstractas. Puede recitar su poema simultáneamente con otros declamadores, improvisar, desplazarse e instalar una o varias pizarras en diversos puntos de la sala, con el objetivo de "dibujar teoremas, ecuaciones y cuadros sinópticos de valores líricos".» (SARMIENTO, 1986:12).

En resumidas cuentas, nos encontramos con una concepción del hecho poético como «arte total» + improvisación + participación creativa del espectador, es

decir, un *happening* en toda regla, práctica que en el ámbito del concreto-visualismo español fue el principal medio de expresión estética del grupo **Zaj**.

Esta concepción futurista del poema como acción pública no se queda en la mera teoría, sino que se ve plasmada en las conocidas «veladas» futuristas, que no serán un hecho excepcional, puesto que se convertirán en la práctica habitual del movimiento.

En particular, el mismo Marinetti, fue uno de sus máximos cultivadores. Famosa, por la impresión que causó en Apollinaire que se encontraba entre el público asistente, fue la declamación de tres poemas con los que Marinetti contribuyó a una exposición de Boccioni en París, en 1913. En otro espectáculo, esta vez celebrado en la galería Dore de Londres, en 1914, se ocupó de poner en práctica las ideas que había propuesto en *La declamación dinámica y sinóptica* utilizando su poema «Zang Tumb Tumb».

Otros autores como Giacomo Balla experimentan con la poesía fonética, una escritura donde el semantismo de la palabra ha quedado totalmente destruido, terreno en el que no hay que olvidar la aportación fundamental del futurismo ruso. En el campo de la experimentación de las posibilidades visuales de la escritura, también se recorre el camino que va desde la utilización de las disposiciones de las grafías sobre la página como elemento significante, el poema-cartel, o de la búsqueda del cinetismo utilizando las palabras como integrantes de disposiciones geométricas -en espiral, por ejemplo- que sugieren movimiento, hasta

la utilización del grafismo y la tipografía como elementos suficientes en sí mismos para la comuniación poética, sin dependencia de los significados de las palabras.

Se adelantan, pues, tanto al espacialismo como al letrismo y concretismo de los años cuarenta y cincuenta. De nuevo hay que citarles como «descubridores» de recursos que se utilizan ampliamente en el concreto-visualismo español, es más, como los auténticos fundadores de las formas poéticas que en los diversos textos programáticos escritos durante los años sesenta y setenta reclaman nuestros «operadores» como suyas.

No se piense con esto que pretendemos denunciar una especie de plagio por parte de los poetas concreto-visuales, puesto que en todo momento ellos mismos se han encargado de reconocer tales influencias de manera explícita. Recuérdese, además, que todos estos movimientos experimentadores surgen en España básicamente en torno a Julio Campal, cuya principal actividad radica en la recuperación y difusión entre nosotros de las llamadas «primeras vanguardias».

También se debe a los futuristas italianos el descubrimiento del *poema objeto* -cuyo máximo cultivador en nuestro país es Joan Brossa, aunque no haya que olvidar la obra recientísima de Eduardo Scala, ambos ligados en uno u otro momento al movimiento que hemos denominado como poesía concreto-visual- y del *libro objeto* -hemos citado ya obras de este tipo pertenecientes a Francisco Pino y José Miguel Ullán en páginas anteriores-. Como muestras

ilustrativas de lo que decimos, aunque en absoluto sean casos aislados, citemos, del primer tipo, el «Autoretrato» (1914) de Marinetti, una marioneta colgante de madera; del segundo, su más compleja expresión entre los futuristas, a pesar de que no llegó a editarse, *New York, film vissuto* (1932), de Fortunato Depero, «el cual contenía, además de las *palabras en libertad* y fotomontajes, dos discos que debían restituir el clima sonoro de la ciudad americana» (SARMIENTO, 1986:21).

Si se trata, por otra parte, de utilizar la grafía manuscrita y el dibujo apresurado como fórmula retórica para la expresión de una inmediatez o «sinceridad» poética, muestra transparente de la inspiración lírica más primaria que habíamos visto, entre otros, en Francisco Pino (cap. III, fig.3) o Fernando Millán (cap. IV, fig. 16), es moneda corriente entre futuristas italianos y rusos.

Contamos con varias muestras de Marinetti (*vid.* reproducciones en SARMIENTO, 1986: 56 y 62), de Paolo Buzzi (*op. cit.*: 76, 77, 78, 80), Carlo Carrà (*op. cit.*: 85, 86, 88), Francesco Cangiullo (*op. cit.*: 99, 100), Fortunato Depero (*op. cit.*: 122), Giacomo Balla (*op. cit.*: 129, 130, 131), Angelo Rognoni (*op. cit.*: 137), Guglielmo Janelli (*op. cit.*: 151), etc. Entre los futuristas rusos, puede citarse el libro de A. Kruchenyka *Pomada* (1913), todo él concebido como un «espacio pictórico» en el que la caligrafía manuscrita se complementa con trazos y dibujos de carácter constructivista, y donde el uso del color es

igualmente significante, al modo plástico.

Este último ejemplo es -algo que a menudo no suele tenerse en cuenta, aunque Sarmiento (1986) lo reseña brevemente- una de las primeras expresiones de una concepción abstracta de la literatura, por cuanto los poemas aparecen escritos en una «lengua» inventada con predominancia de los aspectos fonéticos, puede decirse que «musicales», y desprovista de toda significación verbal lógica. En el libro de Kruchenyka el poema se proyecta hacia una doble posibilidad de lectura, la visual y la sonora, que no «lingüística» en el sentido de las lenguas naturales; una muestra más de esa aspiración a la integración, bajo la noción de discurso poético, de las formas expresivas consideradas como propias de las diferentes artes.

También el «letrismo» será anticipado por las producciones estéticas del futurismo, principalmente en la obra de Francesco Cangiullo y Fortunato Depero, e incluso dará lugar a uno de los múltiples manifiestos de Marinetti, el titulado *El alfabeto sorpresa*, de 1918.

En la antología preparada por José Antonio Sarmiento (1986) a la que venimos haciendo referencia, se recogen otros poemas, además de los citados, que presentan sorprendentes similitudes con algunos de los que hemos reproducido en los capítulos III, IV y V de nuestro trabajo.

Algunos como «Zang Tumb Tumb» (*op. cit.*: 42-50), de Marinetti, presentan páginas emparentadas con la escritura

de José Luis Castillejo, desde sus primeros libros donde el semantismo verbal se mantenía hasta las producciones más radicalmente «letristas» que exploraban las posibilidades rítmicas y la relación con el espacio de la página de las letras aisladas. Una página (*op. cit.*: 75) del libro de Paolo Buzi *L'Ellise e la spirale, film + parole in libertà* (1915) pareciera haber inspirado la segunda parte del poema de Eduardo Fraile Valles «La invención de la rueda» que habíamos reproducido en la fig. 24 de nuestro cap. IV. Aunque hay que reconocer que las formas geométricas en círculo y en espiral, por su ancestral simbología esotérica, no son patrimonio exclusivo de tal o cual movimiento estético y, por citar un caso de su utilización más reciente, anima no pocas de las últimas obras de Eduardo Scala como «Ars de Job» (1987). El donimio de la figura de la letra **A** en el poema titulado «Manifiesto industrial» de Fortunato Depero (*op. cit.*: 113) presenta bastantes coincidencias formales con la «Lletra amb suplements» de Joan Brossa que recogíamos en la fig. 2 del cap. III del presente estudio.

También se les debe a ellos, por último, la utilización como canal comunicativo del espacio de la sala de exposición, hasta entonces reservado únicamente a las artes plásticas.

Simultáneamente a las investigaciones futuristas, se están desarrollando, principalmente en Rusia, aunque el mismo campo de exploración se inicia más o menos al mismo tiempo en otras ciudades europeas, los presupuestos de la

abstracción pictórica. Más allá de a quién pertenece la primera obra abstracta, es importante recordar con Mario de Michelli (1966: 259), que ya podemos hablar de un movimiento abstracto entre los años 1910 y 1914.

En 1909 surge el **rayonismo** de Leriónov y Goncharova, y de 1913 es *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, la obra inaugural del **suprematismo** de Malévich. Poco tiempo después, Vladímir Tatlín, a causa de sus divergencias teóricas con Malévich, comenzará su personal evolución del cubismo y el futurismo hacia la pintura de estructuras y objetos sin relación con la realidad exterior, emparentados en cierto modo con los diagramas técnicos y una concepción esencialmente arquitectónica de la expresión plástica, el **constructivismo**.

La deuda con esta tendencia de comienzos de la abstracción plástica es manifiesta en, por ejemplo, la serie de poemas de Felipe Boso titulada *Ferrogflifos (s.f.* apud. SARMIENTO, 1990) o muchas de las composiciones que utilizan exclusivamente la imagen en *Textos y antitextos* (1970) de Fernando Millán, entre otros.

De igual modo, todo el concreto-visualismo literario español bebe de la concepción que Piet Mondrian o Vasily KandinsKy -cuya primera acuarela abstracta data de 1910- tenían de la abstracción como un proceso de depuración hacia la «esencia» de la expresión artística, hacia la elaboración de un lenguaje despojado de adornos para comunicar la pureza-simplicidad del mundo interior del artista, del mundo de las ideas.

Como se sabe, el **neoplasticismo** (*vid.* DE MICHELI, 1966: 279-284; FRAMPTON, 1981: 121-134; SUREDA-GUASCH, 1993: 53-56 y 166) fue concebido en torno a 1917 en Holanda, por Piet Mondrian y Theo van Doesburg y se plasmó en el movimiento denominado **De Stijl**, que consideraba como la máxima aspiración del arte su transformación en «estilo» puro; es decir, en una concepción de la forma como síntesis -así queda expresado en los *Manifiestos* de 1918, 1920 y 1921- de la relación dialéctica entre lo universal y lo individual, entre el hombre y la naturaleza. En concreto, en el primer manifiesto del grupo se dice lo siguiente:

> «El fin de los fundadores del nuevo arte plástico es hacer un llamamiento a todos los que creen en la reforma del arte y de la cultura para aniquilar tales obstáculos, del mismo modo que ellos mismos aniquilaron en su arte la forma natural que obstaculiza una auténtica expresión del arte, última consecuencia de toda cognición artística» (*Apud.* CIRLOT, Lourdes, 1993: 184).

El arte es, pues, reducido a las leyes de la cognición y no a las de la representación, abandona la *mimesis* para recalar en la lógica o la metafísica plásticas. Partiendo de aquí, se llega a una asombrosa y total coincidencia con los presupuestos expuestos en las primeras declaraciones programáticas de la poesía

concreto-visual española, y muy especialmente con las reflexiones metapoéticas de José Luis Castillejo. En 1920 van Doesburg, Mondrian y Antony Kok publican en el tercer número de la revista *De Stijl*, el siguiente manifiesto, que por su importancia reproducimos casi al completo:

« [...]

«El organismo de la literatura contemporánea todavía vive enteramente de las sensaciones sentimentales de una generación debilitada.

«La palabra ha muerto.

«Los clichés naturalistas y dramáticos filmes de palabras que los fabricantes de libros nos proporcionan por metros y al peso no contienen ninguno de los nuevos golpes de mano de nuestra vida.

«La palabra es impotente.

[...]

«La psicología en nuestra novelística no se basa más que en la imaginación subjetiva; el análisis psicológico y la retórica molesta han matado el significado de la palabra.

«Semejantes en esto a la vieja concepción de la vida, los libros se basan en la longitud, en la duración; son voluminosos. La nueva concepción de la vida se basa en la profundidad y la intensidad, y así es como queremos a la poesía.

«Para construir literariamente los múltiples acontecimientos que están a nuestro alrededor y

dentro de nosotros es necesario que la palabra se reconstruya, sea siguiendo el sonido, sea siguiendo la idea. Si en la vieja poesía el significado intrínseco de la palabra es destruido por el dominio de los sentimientos relativos y subjetivos, nosotros queremos dar un nuevo significado y un nuevo poder a la palabra, usando todos los medios que están a nuestra disposición: sintaxis, prosodia, tipografía, aritmética, ortografía.

«La dualidad entre prosa y poesía, la dualidad entre contenido y forma, no puden seguir existiendo. Por tanto, para el escritor moderno la forma tendrá un significado directamente espiritual; él no describirá ningún acontecimiento, no describirá en absoluto, pero escribirá. Recibirá en la palabra la totalidad de los acontecimientos: unidad constructiva del contenido y de la forma.» (*Apud*. CIRLOT, Lourdes, 1993: 184-185).

El mismo Piet Mondrian se encargará de llevar a la práctica tales presupuestos en su famoso *Cuadro-poema*, de 1928, donde un texto escrito de M. Seuphor se utiliza como un elemento compositivo más, formante del geometrismo abstracto que caracteriza a su pintura.

Compárense ahora las ideas del manifiesto citado más arriba con las siguientes propuestas extraídas de diversos textos metapoéticos del concreto-visualismo español. Comencemos con el más radical «concretista» -dicho sea

esto con todas las reservas- de nuestros operadores, José Luis Castillejo y recordemos unas palabras que ya hemos citado parcialmente en otro capítulo anterior y que volvemos a transcribir por su plena coincidencia con las declaraciones de De Stijl que reproducíamos arriba:

> «La nueva escritura que deseamos hacer nada tiene contra la palabra hablada y sólo es enemiga de la dominación verborraica, pretenciosa, trivial o ajena al arte de la escritura. No tenemos nada en contra del cultivo de la psicología, la sociología y otras ciencias, pero dudamos que el arte de la escritura pueda pretender competir con ellas y no vemos porqué el escritor ha de jugar necesariamente a psicólogo, sociólogo, etc. Por otra parte, es hora de que la palabra posea autonomía.
>
> [...]
>
> «Relaciones importantes son las que establecen entre sí los signos escritos, cuando no forman palabras, sino que son abstractos; en este caso la escritura dice algo que no puede ser reducido fácilmente a descripción verbal. (En este sentido mi escritura no es descriptiva).» (1972. *Apud.* SARMIENTO, 1990: 246 y 253).

No pretendemos reducir a estas frases el pensamiento estético de Castillejo, ni declarar su unívoca dependencia de las propuestas de *De Stijl*, pero resulta sintomática la

coincidencia de una de las direcciones del pensamiento del autor español con un manifiesto concreto de la primera vanguardia.

Retrocedamos un poco más atrás, casi al momento fundacional del concreto-visualismo poético en nuestro país. Estamos en 1967 y los integrantes de la **Cooperativa de Producción Artística y Artesana**, en su *Declaración de principios. Estética y sociedad*, justifican así sus intenciones artísticas:

> «Pero si las fuerzas materiales dejadas a su propia iniciativa caen en la barbarie, no es menos enojosa la barbarie del espíritu disociado de las condiciones materiales; el espíritu necesita marcar y actuar sobre ellas, objetivándolas; el espíritu debe hacerse cargo del necesario carácter de consumo de la sociedad. Sólo así podrá el arte sentirse auténticamente solidario con el mundo.» (*Apud.* SARMIENTO, 1990: 267).

Afirmaciones parecidas pueden encontrarse en todos los textos producidos por los poetas concreto-visuales españoles con el fin ya sea de «programar», ya de explicar su actividad estética. Se nos responderá que las ideas de **De Stijl** expuestas más arriba son en exceso generales y que pueden rastrearse en cualquier manifiesto de los diferentes *ismos*. Tal cosa es, en efecto, cierta y constituye precisamente la base de lo que será nuestro

principal argumento para entender a «los movimientos de vanguardia» en singular, como una corriente de desarrollo formal perfectamente enlazada, pero también, y en esto no somos nada originales, como generadora por sí misma de un sistema de convenciones que exige cada vez más un diálogo con el sistema de convenciones estéticas literarias dominantes. Algo que, creemos, se puede percibir hoy en día por su repercusión, que luego analizaremos, en los discursos de la cultura de masas.

Pero no adelantemos acontecimientos. Si las soluciones retóricas de la abstracción son claramente perceptibles en la poesía concreto-visual española y, si como dice Sarmiento (1986), el futurismo ya anuncia en muchos casos soluciones abstractas, no menos cierto es que la influencia dadaísta resulta igualmente patente.

El problema del **Dadaísmo** es más complejo de lo que en principio pudiera parecer. A menudo se ha minimizado su influencia en el desarrollo del arte contemporáneo, quedando el **Surrealismo** como el auténtico crisol de la innovación vanguardista y el más fecundo generador de «herederos», sobre todo en la literatura contemporánea. La importancia del movimiento surrealista es innegable, pero hay que reclamar un mayor protagonismo para la «algarada» dadaísta, como ha hecho recientemente el crítico norteamericano Greil Marcus (1989), por ejemplo.

La única innovación del lenguaje estético que ha perdurado como propia del movimiento dadaísta ha sido el *fotomontaje*. La idea se le atribuye al dadaísta alemán

Raoul Hausmann quien proponía esta nueva técnica como solución al problema de la necesidad de utilizar nuevos materiales en la pintura, más acordes con el momento industrial que se vivía a principios de siglo, pero también con esa visión disgregada de la realidad que daba la nueva física y, no menos, con la percepción del caos y el absurdo que había puesto de manifiesto la I Guerra Mundial como «verdadera realidad» de las sociedades burguesas.

Se suele fechar la ocurrencia de Hausmann hacia 1914, aunque pueden ser considerados sus máximos cultivadores Max Ernst, desde 1919, y Man Ray. El fotomontaje, en cierto modo, otra forma de *collage*, de intertextualidad «material», ha sido también utilizado entre nuestros poetas concreto-visuales con profusión, desde Fernando Millán a Alfonso López Gradolí, de Juan Hidalgo a Nel Amaro.

Pero lo que más nos interesa ahora es la «actitud» dadaísta, precisamente la forma de entender el arte que, después de la abstracción constructivista y las soluciones formales anticipadas por el futurismo lingüístico, más ha influido en la poesía concreto-visual de nuestro país. En los textos más combativos de Ignacio Gómez de Liaño, por ejemplo en «Antipro» (1971) o «Palabra y terror» (1974), es perceptible la provocación y el «terrorismo» estético dadaístas. En las declaraciones del grupo Zaj la coincidencia llega casi a convertirlos en «reediciones» de algunos de los panfletos de Tristán Tzara: «Zaj -dirá

Juan Hidalgo-, para los que sienten necesidad de una definición no necesita definirse ni preguntar» (*apud.* SARMIENTO, 1990: 245). Muchos años antes, en 1918, Tristán Tzara comenzaba uno de sus manifiestos de la siguiente manera: «La magia de una palabra -DADA-, que puso a los periodistas a las puertas de un mundo imprevisto, carece de importancia para nosotros» (*apud.* CIRLOT, Lourdes, 1993: 100).

El rechazo al arte que una y otra vez argumenta José Luis Castillejo como el núcleo de su actividad «redescubridora» de la escritura, es también, en esencia, una actitud dadaísta, y ello a pesar de que el autor español considere a este movimiento como una tendencia errónea en sus planteamientos al identificar la «negación total» con la libertad (1972).

La «razón» cuarta que coloca Fernando Millán en el prólogo a su libro *Textos y antitextos* (1970) reclama sin embargo esa negación dadaísta cuando dice: «frente a la invasión de lo discursivo, de la atracción aplastante de la publicidad, de la verborrea, la poesía sólo puede responder de una forma: tachando, negando, borrando...». Un poco antes, en un texto no fechado, pero referido a las pretensiones del grupo **N.O**, y titulado «La poesía N.O. ante su propia imagen» ya decía: «Los que sentados en el sillón de la literatura, otean el futuro a la búsqueda de señales indicadoras, olvidan en su solitario rincón que el futuro siempre ha estado a la puerta de la calle, y ha revestido las formas más inesperadas: las de la vida»,

algo que, entronca directamente con la conclusión con la que Tzara finalizaba el manifiesto, antes citado, de 1918: «Libertad: DADA DADA DADA, aullido de dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de lo grotesco, de las inconsecuencias: LA VIDA» (*apud*. CIRLOT, Lourdes, 1993: 109).

Como reconoce Hans Arp, refiriéndose a *Dada*, «esta palabra no tiene ninguna importancia [...]. Lo que a nosotros nos interesaba es el espíritu dadaísta, y todos nosotros éramos dadaístas antes de la existencia de Dada» (*apud*. DE MICHELI, 1966: 153). De parecido supuesto parte Greil Marcus (1989) cuando afirma que puede seguirse la traza de una permanente, aunque sumergida, «tradición» dadaísta a lo largo del siglo XX, cuyos puntos culminantes serían los **situacionistas** franceses de los primeros años sesenta, el espíritu de la revuelta de Mayo del 68 y la explosión *punk* en el Londres de 1977. Pronto entraremos a discutir estos y otros supuestos. Ahora echemos una mirada a otras producciones ¿estéticas? del movimiento que nació en el legendario Cabaret Voltaire de Zurich, en 1916.

Si el origen del *happening* hay que buscarlo en el futurismo, su expresión más radical, más irracional, provocadora y nihilista pertenece al dadaísmo. De hecho, según comenta Dawn Ades (*apud*. STANGOS, 1981: 95-115), el Cabaret Voltaire de Zurich fue concebido por su fundador, el poeta y filósofo alemán Hugo Ball como «un cruce de *night-club* y círculo artístico». En un anuncio propagandístico publicado en la prensa, Ball lo

consideraba un «centro de diversión artística», abierto a cualquier actividad que los artistas jóvenes quisieran desarrollar. Ese tono lúdico, marca de la casa, es quizá la principal aportación a la «desacralización» del concepto burgués de arte, idea que en el ámbito de nuestra poesía concreto-visual, impregnará la obra de Joan Brossa o de todo el grupo %aj, por ejemplo.

La invención del *ready-made* por Duchamp, en 1914 cuando expone como obra de arte un botellero, también deja su impronta en las obras de Joan Brossa o Isidoro Valcárcel Medina.

Pero el *objet trouvé* de Duchamp no es otra cosa que una de las múltiples materializaciones del gusto dadaísta por introducir el azar en la configuración del objeto artístico. «Richter cuenta como Arp un día rompió en pedazos un dibujo y dejó que los pedazos cayeran formando una nueva composición» (ADES, *op. cit.*: 99). También se debe a Hans Arp un nuevo «método» pictórico, el consistente en derramar tinta sobre el papel dejando que se produjesen dibujos azarosos, cuyos resultados presentan un parecido formal más que evidente con ciertas «manchas» poéticas que bajo el título de *Parafrase* publicó Felipe Boso en 1982, el mismo año de su muerte, en el número 3 de la revista literaria *Doña Berta* (*vid.* SARMIENTO, 1990: 220-221). Y en la misma dirección se inscribe la conocida fórmula de Tristan Tzara para construir un poema con recortes de las páginas de un periódico agitadas dentro de una bolsa, de las que luego se irán sacando, como en una

lotería, y copiando sobre la página en blanco siguiendo los dictados de la «suerte».

En otro orden de cosas, la libertad expresiva que no se ciñe a ningún canon, ni siquiera el de Dada, la representa fielmente la obra de Francis Picabia, ora dadaísta, ora neofigurativa, ora surrealista..., sin más razón que el propio goce del pintor ante la tela.

Esta ideas del arte como juego no evitan que el movimiento dadaísta, en todos sus centros, desde Zurich a Nueva York, desde Berlín a París se concibiese y desarrollase desde 1915 a 1920, momento en el que suele considerarse disuelto, como una violenta protesta contra los valores burgueses que había llevado a Europa a la I Guerra mundial. No sólo negaban su arte, sino toda su forma de vida.

Del surrealismo, en cambio, toma la poesía concreto-visual española poco más que el automatismo compositivo, el rechazo a la lógica de lo real, y la búsqueda de una sublimación del inconsciente, presente por ejemplo en la obra de Francisco Pino.

También en España se hizo notar la influencia del vanguardismo en fecha temprana. Los poemas de inspiración futurista de Josep Maria Junoy, los «carteles literarios» de Ernesto Giménez Caballero, los caligramas de Huidobro, el magnífico libro *Hélices* de Guillermo de Torre, las aportaciones al uso de la «página pictórica» o la «palabra en libertad» de Salvat-Papasseit, Larrea y muchas de las aportaciones del **Ultraísmo**, incluso algunos dibujos de

Rafael Alberti, etc., pueden aducirse como ejemplos de resultados coincidentes con los de tal o cual poema concreto-visual de los años sesenta o setenta.

No queremos hacer más extensa esta búsqueda «arqueológica», puesto que parece claro que poco hay de verdaderamente original y nuevo en la estética de la poesía concreto-visual española en cuanto a lenguaje formal o retórica poética. Entonces la pregunta es obvia, ¿cuál es la diferencia? La respuesta que nos daban los propios implicados cuando hablan de su «experimentalismo», es un aspecto que ya hemos comentado y criticado en capítulos anteriores.

Si desde ninguna perspectiva teórica puede defenderse la existencia de la originalidad absoluta en la literatura y el arte -siempre encontraremos formas, lenguajes que hayan sido utilizados con anterioridad al modelo que elijamos estudiar- en el caso de la poesía concreto-visual cabe pensar que el aparato conceptual que la acompaña, su metapoética, la hará diferente, por fin, de los *ismos*, ya que en ningún momento quieren reconocerse como sus epígonos. Ocupémonos de comprobar si tal cosa es cierta.

VI.2.- El concepto de «modernidad» y su reflejo en el pensamiento metapoético de la poesía concreto-visual española.

Todos los movimientos estudiados hasta ahora se consideran integrados en ese fenómeno cultural que llamamos «la modernidad». Si el adjetivo «moderno» puede documentarse con un sentido cronológico desde la Antigüedad tardía, no es, como se sabe, hasta el siglo XVIII cuando se le reconoce como término para designar un tiempo histórico, una época distinguible de las que la precedieron, la Edad Moderna. El proceso se inicia en torno a 1500 con el desarrollo de las ciudades, la economía mercantil y el nacimiento de la clase burguesa, pero no es hasta el siglo XVIII cuando, como afirma Habermas (1985: 16) parafraseando a R. Koselleck, la noción de nuestro tiempo, «*nostrum aevum*» es igualada a la de una «*nova aetas*». Téngase en cuenta que «mientras en el occidente cristiano la *nova aetas* había significado la edad todavía por venir, la *aetas* venidera que despuntará el último día -como ocurre todavía en la "filosofía de las edades del mundo" de Schelling-, el concepto profano de época moderna expresa la convicción de que el futuro ha empezado ya: significa la nueva época que vive orientada hacia el futuro, que se ha abierto a lo nuevo futuro».

A juicio de Hegel, este era el momento en el que se constituye la idea de «historia» como «un proceso unitario generador de problemas, a la vez que el tiempo es vivido

como recurso escaso para la solución de problemas que apremian, es decir, como presión del tiempo» (*op. cit.*: 16). En el prefacio a su *Fenomenología del espíritu*, describe Hegel «nuestro tiempo» como un tiempo de nacimiento y tránsito hacia otro estadio de la Historia, como gérmen y espacio conflictivo hacia la construcción del absoluto histórico. La presencia de lo futuro se palpa en la Edad Moderna, entendida como un terreno de transformación, puesto que es hacia él, hacia su materialización, hacia donde se dirige la solución de los «problemas». Ello permite definir el proceso histórico bajo la idea de progreso, como un continuado camino hacia un fin perfecto. Para Hegel la modernidad significa un ruptura radical con el pasado: «El espíritu ha roto con el mundo de su existencia y mundo de ideas vigentes hasta aquí y está en trance de hundirlo en el pasado y anda entregado al trabajo de su transformación» (*apud.* HABERMAS, 1985: 16).

En el ámbito de lo estético, esta ruptura queda reflejada en la famosa *querelle des anciens et des modernes*, en la Francia de la Ilustración. Los modernos se enfrentan al *canon* clásico de belleza absoluta, atemporal, sustituyéndolo. Tras interpretar la noción arístotélica de «perfección» como equivalente a la de «progreso», establecen la concepción de una belleza sujeta a los cambios del tiempo, una belleza relativa que, para Habermas (1985), es la expresión artística de una Ilustración que se autodefine en todos los sentidos como

comienzo de una nueva época. De aquí se derivará más tarde un importantísimo concepto socio-cultural: la idea de «moda».

Emparentadas con esta línea de pensamiento nacen las llamadas «teorías clásicas» de la modernidad que conectan las nociones de ruptura, novedad y progreso con la «razón» del pensamiento ilustrado. Para Max Weber, por ejemplo, la razón es un proceso que nace del descrédito de la imagen religiosa del mundo. El proceso de racionalización de la sociedad y de la cultura equivale, así, a la conexión entre la «profanización» de la cultura occidental y lo que considera como núcleos de las sociedades burguesas: la empresa capitalista y el aparato estatal burocrático. Esta cultura profana es descrita por Habermas en la obra que venimos citando (pág. 11) de la siguiente manera:

> «Con las ciencias experimentales modernas, con las artes convertidas en autónomas, y con las teorías de la moral y el derecho fundadas en principios se desarrollaron así esferas culturales que posibilitaron procesos de aprendizaje de acuerdo en cada caso con la diferente legalidad interna de los problemas teóricos, estéticos y prácticos».

A esta concepción *weberiana*, añaden E. Durkheim y G. H. Mead la puesta en crisis de los valores tradicionales, hasta entonces considerados «naturales» y, por lo tanto, a salvo de la reflexión sobre su validez social, y la

aparición de las «identidades del yo» o el «descubirmiento del sujeto».

En todos los casos citados, los procesos de modernización se estudian como propios de las sociedades y el pensamiento europeos en un momento concreto, el tránsito desde el siglo XVI hasta nuestros días. No son, pues, considerados como funciones universales y aplicables sin más a cualquier otra estructura social. De ello se desprende, aunque nunca lo afirmaron los autores citados, que la exportación de los valores modernos europeos a otros lugares del planeta con estructuras sociales y condicionantes históricos bien diferentes puede entenderse como un caso de colonialismo cultural, sin que juzguemos, pues ni es el lugar apropiado ni es nuestra intención, si tal colonización debe entenderse positiva o negativamente.

Otras teorías contemporáneas, como el llamado **Funcionalismo sociológico** que se planteó desde el pensamiento sociológico anglosajón de los años cincuenta y sesenta, postulan, en cambio, que los procesos de modernización son de carácter abstracto, «una gavilla de procesos acumulativos y que se refuerzan mutuamente: a la formación del capital y a la movilización de recursos; al desarrollo de las fuerzas productivas y al incremento de la productividad en el trabajo; a la implantación de poderes políticos centralizados y al desarrollo de identidades nacionales; a la difusión de los derechos de participación política, de las formas de vida urbana y de la educación formal; a la secularización de los valores y

normas, etc.» (HABERMAS, 1985: 12-13). Desde esta posición teórica, se acaba por identificar, como hace James Colleman, el concepto de *proceso de modrnización* con la teoría de la evolución el concepto de *proceso de modernización*. Habermas ve en ello el peligro de que, al olvidar los orígenes históricos del fenómeno, se debe suponer un grado final, el *postmoderno*, que significaría un estancamiento de la historia como proceso conflictivo. Esta postura, de indudable cariz conservador, se deja leer en muchas de las teorías de la modernidad estética, incluso en las más revolucionarias posturas del futurismo soviético o de la abstracción formalista. No obstante, el fenómeno de la modernidad estética es demasiado complejo como para que pueda quedar reducido a una fórmula tan simple como la que nos ofrece el par de adjetivos «progresista»/«conservador».

El problema es que se ha venido identificando con demasiada frecuencia el concepto de modernidad socio-cultural con el de modernidad estética, cuando la realidad es que la práctica artística, si es un «reflejo» -con todas las precisiones y matizaciones que se quiera- o una refracción de la realidad, lo es de la complejidad esencialmente contradictoria que asume dicha realidad.

Todos los movimientos de vanguardia son identificados como «modernos», aunque lo cierto es que la noción que traduce en estética la idea de progreso es la que antes citábamos como «moda», algo que queda perfectamente claro en el pensamiento de Baudelaire (*vid.*

BENJAMIN, 1938-1939). En cambio, el culto a lo novedoso, a lo serprendente, a la originalidad, no puede entenderse bajo una idea de progreso, ni de raíz histórica ni de naturaleza evolucionista. Sí hay, por el contrario, coincidencia entre la moda y la necesidad de renovación de los procesos mercantiles, de las leyes del mercado.

Para encontrar dentro de las características que la sociología ha aplicado a la modernidad un paralelismo concreto, resulta más adecuado identificar la originalidad estética con la expresión del individualismo moderno. En cualquier caso, calificar una corriente del arte, por muy importante que esta llegue a ser, y no hay duda de que las prácticas vanguardistas lo son, como la ejemplificación de los ideales de la modernidad al completo, no deja de ser arriesgado. Es el hecho mismo de entender el arte y la literatura como un producto del «espíritu superior», como expresión de un lujo cultural, lo que hace, como muy bien documenta Juan Carlos Rodriguez (1990), que cualquier manifestación estética concebida bajo tales patrones resulte ser la expresión de una estructura social burguesa y capitalista, esto es, moderna: desde un poema neoclásico hasta un *happening*.

Como ya hemos estudiado en el capítulo III de nuestro trabajo, hay un desfase, que se convierte en una dramática ruptura en el caso de los movimientos considerados de vanguardia, entre las intenciones que animan al artista y la manera en que su obra es percibida por la sociedad a la que se dirige. Independientemente de

que se la rechace con mayor o menor virulencia en el momento de hacerse pública, toda aquella producción elaborada como intencionalmente estética entra a formar parte del mercado artístico, que, como es lógico, no se libra de los imperativos de la economía capitalista.

No se entienda lo anterior como la aplicación de un mecanicismo marxista que niega la importancia o la significatividad social del fenómeno estético. Es evidente que una obra literaria, por ejemplo, puede, y de hecho así ocurre en un elevado número de casos, transmitir ideas anticapitalistas, antiburguesas o símplemente subversivas frente al orden establecido. La conciencia política puede quedar ssatisfecha con ello; pero las ideas no exclusivamente artísticas en cierto modo cobran autonomía respecto a su *cotexto* en cuanto el receptor las interpreta como pensamiento ético y las recibe superando el marco de dominancia estética en el que han sido representadas. Se trata, sencillamente -y ello no debe ser considerado, una vez más, ni como bueno ni como malo-, de que la actividad artística, sea cual sea su apariencia formal, se ha constituido en uno de los representantes de la sociedad burguesa.

Hasta la brutalidad de muchas de las «veladas» dadaístas, pensadas para provocar un reacción violenta, pero en todo caso «seria», en los espectadores, acababa siendo asimilada como una *boutade* humorística. Dawn Ades (*apud*. STANGOS, 1981: 100) recoge la impresión que causó en el público una acción en el Cabaret Voltaire en la que

Hugo Ball ponía en práctica su teoría de una poesía fonética que cargaba a la palabra de «fuerzas y energías que a nosotros nos ha hecho redescubrir el concepto evangélico de "palabra" (*logos*) como un conjunto mágico de imágenes». El crítico inglés lo cuenta así:

> «Envuelto en una especie de columna cilíndrica de color azul brillante, de forma que le era imposible moverse, Ball hubo de ser trasladado al estrado desde donde empezó a recitar lenta y majestuosamente: "*gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori...*" El público rió y aplaudió pensando que se trataba de una nueva broma a su costa, a la que estaban dispuestos a sumarse».

Ésta es la verdadera tragedia de los primeros movimientos vanguardistas: su potencial revolucionario queda anulado, por una parte, cuando no se perciben más que como una provocación esnobista; por otra, y ahora nos situamos ya en el momento histórico actual, cuando acaban por ser aceptadas como manifestaciones «artísticas» con todas las de la ley. Ello garantiza que su mensaje subversivo queda anulado, convertido en inocuo, desde el momento en que entra a formar parte de la convención estética -ni siquiera es necesario que se trate del núcleo fuerte de la convención dominante-. Como ha señalado Siegfried J. Schmidt (1980: 135-136):

> «En todos los sistemas de comunicación, excepto

en el de la comunicación estética, existen sanciones sociales contra aquellos participantes comunicativos que, consciente o inconscientemente, realizan afirmaciones sobre el modelo de realidad de un grupo social que resultan ser falsas (piénsese en la proscripción social de la mentira y el engaño) u ofrecen comunicados en una determinada situación de comunicación que no tienen ninguna utilidad práctica reconocible.

[...] En el sistema de acciones comunicativas estéticas estas sanciones no existen de ningún modo o no existen en el mismo sentido, siendo necesarias justificaciones teóricas especiales cuando alguien intenta aplicar, a pesar de todo, dichas sanciones»

Esta situación nace precisamente de las mismas bases de la modernidad, donde la actividad estética se ha convertido en práctica social autónoma y goberbada por sus propias leyes.

Del filósofo español, menos conocido de lo que merece su obra debido a su largo exilio en México, Adolfo Sánchez Vázquez, se ha recuperado recientemente (1993) un corto pero sustancioso ensayo titulado «Estética y modernidad»(1992). En él considera el nacimiento de la filososfía estética en cuanto disciplina autónoma y sistemática -lo que nosotros podemos ampliar a todo el pensamiento reflexivo sobre las artes- como directamente originado por la concepción del mundo de la modernidad.

Aunque desde una pérspectiva marxista, resume las teorías clásicas sobre «lo moderno» en seis condiciones: diferenciación o autonomía, dinamismo y cambio, racionalismo, progresismo, universalismo y proyecto de emancipación.

Los movimientos vanguardistas de principios de siglo se ajustan en sus manifiestos -con ese ya comentado desfase respecto a la percepción social de sus prácticas estéticas- a las condiciones enumeradas por Sánchez Vázquez, a excepción de la primera de ellas: la autonomía con respecto al resto de las producciones ideológicas sociales. Desde el futurismo al surrealismo se pretende aunar los diversos lenguajes de las artes y superar el aislamiento de la expresión estética con respecto a la «vida». Una vez que se hubiese logrado la identificación de ambos «lenguajes», algo que estos movimientos investigaban partiendo de únicamente de la lectura de las «apariencias» de la realidad, habrían conseguido plasmar su pretensión de convertir la expresión estética en una estrategia de intervención socio-política.

Los primeros *ismos* incluyen un paradójico componente de destrucción de la modernidad estética, de la misma manera que el marxismo puede considerarse una filosofía moderna que aspira a la superación de los aspectos alienantes del progreso mercantil. Puesto que entiende el citado progreso industrial como la más pura dinámica capitalista, el marxismo, en su lucha contra ese núcleo estructural central, puede considerarse como una

ideología anunciadora de una concepción social «postmodernista» -en un sentido muy amplio, que luego justificaremos-, en cuanto que para conseguir la materialización de su utopía niega una de las bases, quizá la más importante, del desarrollo de la modernidad: ese «progreso» del capital que, en teoría, debe dinamizar la vida social. A ello hay que sumar que la utopía de una sociedad comunista resulta fácilmente identificable con ese absoluto histórico de raíz hegeliana que afirmaba el fin de la Historia tal como la concebimos.

Este carácter general, este pensamiento «paradójico» que podría considerarse com una de las señas de identidad de todas las vanguardias del siglo XX, se diversifica en diferentes concepciones del hecho estético. Pero, tanto el futurismo, que en muchos casos acaba por ponerse al servicio de un poder político que aspira a la transformación de la sociedad, como el surrealismo con su pretensión de liberar el «auténtico» mundo interior del individuo reprimido por la cultura burguesa, son muestras, como se sabe, de una fuerte corriente que se levanta en estos primeros tiempos de la vanguardia contra el arte inútil. A su juicio, la autonomía conquistada gracias a la razón ilustrada había acabado por relegar al arte a una esfera especulativa cada vez más ensimismada y minoritaria.

En este sentido, el futurismo se retrotrae, en muchos aspectos, y curiosamente, al inicio del arte de la Ilustración con su didactismo y sentido utilitario. Por su

parte, el dadaísmo se encaja en el extremo opuesto, en la santificación más radical del irracionalismo.

Si bien es cierto que el componente irracional se halla presente en meyor o menor medida en todas las corrientes del arte de vanguardia, es en la práctica dadaísta donde se asume plenamente bajo la noción de «antiarte» y, por lo tanto, justifica su interpretación más en términos amplios de fenómeno cultural que en el más estrecho ámbito de la comunicación estética. Como dice Mario de Micheli (1966), desde el primer momento, el dadaísmo se entiende a sí mismo como una corriente de «crítica política».

La poesía concreto-visual española de los años sesenta y setenta adopta igualmente los dos extremos del contradictorio vanguardismo «clásico». En sus primeros manifiestos, se comprometen de una u otra manera a la destrucción de las formas del arte «tradicional» y al diseño de un nuevo lenguaje al servicio de la sociedad. Otra vez asoma el didactismo ilustrado del proyecto moderno, a lo que habría que sumar la dificultad que implica querer establecer un arte «popular» que no corresponde realmente a la formación cultural de las masas que viven en la sociedad franquista. Por esta razón, debe ser primero un instrumento de modificación de la realidad, una forma de lucha revolucionaria que acabe por diseñar (Castillejo) un nuevo mundo.

La poesía concreto-visual, no sería sentida en nuesto país como un arte de nuestro tiempo, hasta que

«nuestro tiempo» se instalase en él tras el derribo del franquismo, conclusión lógica aunque en ninguno de sus manifiestos se hable directamente de práctica política, ni siquiera en los de Gómez de Liaño, de un utopismo libertario demasiado general como para ser entendido como una amenaza por el poder. «Nuestro tiempo» es lo que queda «fuera» y sólo es percibido por los ecos que se pueden leerse en el progresivo afianzamiento de los medios de comunicación de masas en la España de los años sesenta. Pero «nuestro tiempo» es para los poetas del concreto-visualismo casi únicamente el arte de vanguardia, con lo que, de nuevo, se olvidan otros factores alejados de la concepción autónoma de lo estético y se vuelve a creer en los absolutos metafísiscos como signos de que la «voluntad» se impone sobre los condicionantes históricos y económicos, cayendo al fin en la inutilidad artística que denunciaban.

Por otra parte, la iconoclastia de **Zaj** o el espiritualismo de los poetas de generaciones anteriores que, como Francisco Pino, se adhieren o son reclamados -Cirlot- como espíritus afines; la labor que llevan a cabo autores como Brossa, Millán o Guillem Viladot sobre los lenguajes publicitarios, esencialmente concebidos como alienantes, para en el fondo «ennoblecerlos»; o el abrazo al lenguaje abstracto con su materialismo aparente, se reflejan en un revoltijo de soluciones poéticas que pretenden emparentarse con lo que por entonces se consideraba la culminación del progreso industrial: el

signo visual como lenguaje social dominante. Si ese dominio se encauza hacia los nobles fines del arte literario, o simplemente del «arte», parecen decirnos, sería posible cambiar la percepción del mundo y refundar la sociedad sobre otros fines no mercantiles.

La poesía concreto-visual española, se debe entender, pues, y vistas ya sus coincidencias formales con las primeras vanguardias, como un movimiento de síntesis. La cultura franquista había roto el funcionamiento de las convenciones estéticas con una de esas «justificaciones teóricas» de las que hablaba Schmidt (1980). La censura garantizaba un arte domesticado al servicio de un poder conservador y autoritario que necesitaba instrumentalizar los contenidos expresados por las obras artísticas en beneficio de su dogma político. En ese momento histórico es donde la expresión neovanguardista puede plasmarse como subversiva y armonizar los lenguajes disgregadores del semantismo lógico con un actitud política revolucionaria. Es por ello que, desde 1975, más o menos, dejan de aparecer manifiestos o declaraciones programáticas, dado que había sido posible ya la ampliación de las convenciones estéticas dominantes, favorecidas por el cambio político y el desarrollo industrial capitalista, en el sentido de asumir las experiencias vanguardistas como parte de la historia «oficial» del arte de nuestro siglo.

La importancia del concreto-visualismo literario en este proceso de ampliación o normalización de las convenciones estéticas dominantes es innegable. Debe

considerarse al lado de otros movimientos literarios, como la novela de Martín Santos y Juan Benet, entre otros, que recuperan las técnicas de los maestros de la primera mitad del siglo -Proust, Joyce, Kafka y Faulkner, sobre todo- y enlaza con los desarrollos contemporáneos de la narrativa occidental, por medio de la conexión con ciertas posturas contemporáneas desde el neorrealismo y el existencialismo hasta el *Nouveau Roman*. Pero también hay que tener en cuenta su «parecido de familia», con otras corrientes estéticas, como la música contemporánea de carácter atonal desarrollada por Ernesto Halfter, Luis de Pablo o Tomás Marco; o como los movimientos plásticos más innovadores en lo formal, desde el **pop** del Equipo Crónica hasta el *informalismo* de Antoni Tàpies y el **neoexpresionismo abstracto** de inspiración norteamericana. Hemos citado tan sólo algunos ejemplos paradigmáticos del momento cultural que a finales de los años sesenta se dirige hacia la «normalización» de las prácticas estéticas en nuestro país, y ello a resultas de una autocomprensión de nuestra pertenencia a la sociedad burguesa y capitalista occidental, identificable por entonces con unas instituciones sociales democráticas.

Para nuestros «operadores», la poesía había vivido al margen de los lenguajes abiertos por la vanguardia y de ahí su carácter eminentemente sincrético, donde conviven la palabra en libertad futurista con la acción pública dadaísta y, en todos los casos, la mezcolanza de los resultados de las investigaciones formales de otros

terrenos artísticos a la búsqueda de un arte más auténtico y contemporáneo. Ya hemos discutido este problema específico en otra parte de nuestro trabajo, lo que ahora nos interesa es su significación en cuanto fenómeno inserto en la dinámica cultural de la España del tardofranquismo.

Al principio de este capítulo hemos hecho referencia a la labor de Julio Campal como divulgador de las por entonces olvidadas vanguardias de principios de siglo, pero no hemos de olvidar la conexión con el movimiento eurobrasileño de la **poesía concreta**, que por las mismas fechas difunden en nuestro país Eugen Gomringer, a través de sus conferencias y de la difusión entre nosotros de su obra poética, y Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate con sus trabajos críticos sobre el grupo **Noigandres** y el resto de la poesía brasileña más innovadora.

De las lecciones aprendidas, deducen los jóvenes poetas concreto-visuales, la necesidad de reintegrar a nuestra literatura la «tradición» de los *ismos*, cercenada por la Guerra civil y la posguerra franquista. Fernando Millán se convierte en portavoz de las actitudes de todo el concreto-visualismo español cuando en 1974 y en su madurez creativa como poeta, afirma lo siguiente en su artículo «La vanguardia como exilio» :

> «En efecto, exilio y vanguardia son sinónimos. De tal forma, que en el momento en que la realización social de la poesía se da, el momento en que la

vanguardia se integra, desaparece. Y sin embargo, las razones que la hicieron ineludible, permanecen en gran parte, aun cuando hayan adoptado en muchos casos ropajes muy diferentes. ¿Solución? La vanguardia se hereda a sí misma. Ello, le permite mantener una línea progresiva de actualización entre arte y sociedad, sin concesiones, sin traiciones, sin retrocesos. A través de esa línea, heredamos los aportes más originales y vivos del arte de todos los tiempos» (1990: 29).

Unas líneas más adelante, Millán lamentará la inexistencia, por entonces, en nuestro país de lo que él llama una «verdadera vanguardia» que hubiese debido mantener esa línea de asimilación y renovación de las experiencias de principios de siglo. Se sienten, los poetas del concreto-visualismo, huérfanos y, en cierto modo, inventores de esa «vanguardia inexistente».

Lo cierto es que la conexión de las nuevas generaciones con la poesía de preguerra puede reducirse casi a la recuperación de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y la Generación del 27, quedando en el anonimato gran parte de la poesía ultraísta y creacionista o los intentos futuristas de J.M. Junoy, entre otros. No sólo el silencio crítico, que se fue mitigando poco a poco, sino la consideración de estos primeros momentos de los *ismos* como la «preparación del terreno» para la cumbre del 27, como suele estimarse en nuestra historiografía literaria,

han permitido la casi inexistencia de reediciones de aquellos movimientos españoles nacidos, principalmente, al amparo del futurismo.

El poco interés editorial por esta etapa de nuestra literatura contemporánea, salvo los nombres obvios, ha mantenido en el olvido obras estimables -piénsese en la imposibilidad de leer gran parte de la narrativa «dehumanizada» de los llamados *nova novorum*- y ha impedido el contacto de los poetas jóvenes con las corrientes de la vanguardia hispánica, excepción hecha, quizá, de Vicente Huidobro.

El poeta concreto-visual, nace, pues, desconectado de nuestra tradición literaria, buscando por todos los medios asumir las propuestas de los movimientos europeos de principios de siglo como base para la construcción de un terreno expresivo reconocible. Así, el fenómeno del visualismo literario se tiñe de una significación «modernizadora» cuando intenta cosntruir un nuevo espacio retórico para la expresión poética. El concepto «nuevo» lo usamos aquí en una acepción relativa, entendiendo que la cultura franquista había establecido unas reglas de juego propias de una concepción decimonónica del arte y la literatura que los poetas concreto-visuales pretenden sustituir. La literatura de resistencia política, por su dependencia en gran parte de los dogmas estalinistas del llamado realismo socialista, había contribuido sin quererlo a esta prolongación de las formas del realismo burgués del siglo XIX.

La poesía concreta europea y brasileña, supone, como sugieren Millán y García Sánchez (1975), Sarmiento (1990) y Cózar (1991), entre otros, una adaptación de los lenguajes de la abstracción plástica al terreno de la comunicación literaria, pero también pueden ser considerados en sus soluciones formales como herederos directos de, principalmente, la retórica futurista. También, en una Europa que ya empieza a superar el trauma de la II Guerra, tras un momento de existencialismo desesperanzado y, luego, en un Brasil que inicia su integración en la industrialización capitalista, el **concretismo** debe ser comprendido bajo un prisma de recuperación del lenguaje poético más radicalmente innovador de las primeras décadas del siglo.

Tienen razón todos nuestros «operadores» cuando se declaran superadores de la estética *concreta*, pero ello es producto de las propias bases de una metapoética centrada en la adecuación del arte a los valores de la sociedad contemporánea. Por ello, se busca la conexión, inevitable ya a estas alturas, con la cultura de masas. Los nuevos ingredientes se toman fundamentalmente de las concepciones del **pop-art**, pero no se olvide que también en los años sesenta, a través de la revolución de los medios de comunicación social y del eco que éstos conceden a la nueva cultura juvenil desarrollada en torno a la música *pop-rock*, se introduce en España, poco a poco, la estética *underground*, a la que no es ajena, por ejemplo, la obra poética del profesor Rafael de Cózar.

Este ansia de innovación que anima a la poesía concreto-visual española acaba por formularse, como su retórica poética, a la manera de los manifiestos vanguardistas de principios de siglo. La influencia de Maiakovski y el futurismo ruso es perceptible en los textos programáticos de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, de la misma manera que **Zaj** es, como otros movimientos internacionales del momento, una tendencia neodadaísta. Hasta José Luis Castillejo que niega su coincidencia con cualquier otra exploración artística de las posibilidades visuales de la escritura, se emparenta, en su aspecto retórico, con el futurismo, mientras que sus teorías metapoéticas son coincidentes con las más influyentes ideas de la abstracción pictórica y, lógicamente, con la *poesía concreta*.

Como puede observarse en la antología internacional que prepararon Millán y García Sánchez en 1975, la tantas veces citada en estas páginas *La escritura en libertad*, el movimiento de la **poesía concreta** ha desaparecido ya a principios de la década de 1970, puesto que sus muy estrechos límites conceptuales impedían el desarrollo de una práctica compleja. Pero no puede negarse que lo que ocurre en el terreno de la poesía visiva internacional nace de asumir los lenguajes escritos, icónicos y plásticos como materiales concretos. Al mismo tiempo que se trabaja sobre abstracciones formales, se incorpora la retórica publicitaria y las fórmulas de las artes plásticas coetáneas, centradas en el **conceptualismo**.

Nuestra poesía concreto-visual comparte las mismas influencias, con lo que se hace partícipe de un amplio movimiento, que nc por ello deja de ser minoritario, del arte occidental de los últimos tiempos.

VI.3.- Hacia una negación del arte burgués.

Ya en *La deshumanización del arte* (1924), Ortega y Gasset asumía lúcidamente la esencial impopularidad de la vanguardia, su carácter elitista y su verdadera «autonomía» moderna: «Para el hombre de la generación novísima, el arte es una cosa sin trascendencia. [...] Si cabe decir que el arte salva al hombre, es sólo porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia» (*op. cit.*: 50-51).

Las cosas no han cambiado en los años sesenta para el receptor de arte, pero, por doquier, entre los productores, se vuelve a sumir la utopía de un arte liberador y capaz de modificar la realidad. De hecho, así ocurrió con el concretismo de los años cincuenta, casi una reencarnación de las ideas de diseño social a través de la estética que había sido propugnada en torno a 1918 por el movimiento *De Stijl* y, en cierto modo, materializadas por el funcionalismo arquitectónico desde la *Bauhaus*. En este sentido las intenciones de partida de nuestra poesía

concreto-visual cumplen las condiciones de la modernidad, tal como las formulaba Sánchez Vázquez (1992). Las razones semióticas del fracaso de esta modernización populista del concreto-visualismo literario ya han sido examinadas, veamos ahora qué pasa con su plano ideológico, con las pretensiones políticas de su metapoética.

Como hemos apuntado en otras ocasiones a lo largo de estas páginas, no se encuentra en el discurso metapoético del concreto-visualismo literario español ningún signo de conformismo, es más, los autores que suelen considerarse incluidos en este movimiento ni siquiera asumen el carácter elitista del arte de vanguardia. Esta actitud se refleja en un primer momento, dominado por el entusiasmo de los jóvenes «operadores», en sus frecuentes condenas, no sin razón, de la falta de atención que la crítica en nuestro país hacia a los lenguajes formalmente renovadores de las artes contemporáneas y del aislamiento de la cultura española. Ya en los años de la eclosión de las primeras vangurdias había sido posible percibir un similar desacople entre las poéticas populistas que se defendían en los manifiestos y una práctica demasiado hermética para ser admitida por grandes sectores de la sociedad o por el discurso crítico-hermenéutico dominante.

De nuevo citemos a Ortega cuando admite sin ningún tipo de rubor que el arte nuevo no es más que un juego, aunque enseguida explica que este espíritu lúdico e iconoclasta no es otra cosa que el más claro «signo de los tiempos»:

«Todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo. Otros estilos obligaban a que se les pusiera en conexión con los dramáticos movimientos sociales y políticos o bien con las profundas corrientes filosóficas o religiosas. El nuevo estilo, por el contrario, solicita, desde luego, ser aproximado al triunfo de los deportes y juegos. Son dos hechos hermanos, de la misma oriundez.

[...]

«Todavía en mi generación gozaban de gran prestigio las maneras de la vejez. El muchacho anhelaba dejar de ser muchacho lo antes posible y prefería imitar los andares fatigados del hombre caduco. Hoy los chicos y las chicas se esfuerzan en prolongar su infancia y los mozos en retener y subrayar su juventud. No hay duda: entra Europa en una etapa de puerilidad» (1924: 51).

De la misma manera, Ortega adelanta ya que la característica general de todo el arte de la vanguardia modernista -en un sentido amplio, no circunscrito al llamado modernismo hispanoamericano-, lo que él llama el «nuevo estilo», y precisamente por la naturaleza esencialmente intrascendente de sus retóricas, radica en el camino hacia la abstracción o el concretismo, como se ha preferido por una línea estética -teórica y práctica-

desde que Theo van Doesburg propugnara la denominación en 1930. Ortega lo expresa así: «El nuevo estilo consiste en eliminar los ingredientes "humanos, demasido humanos", y retener la materia puramente artística» (1924: 47).

Otras apreciaciones del filósofo español, como la de pretender que los movimientos de renovación formal de la vanguardia propugnaban una escrupulosa demarcación de las fronteras entre las distintas artes, no resultan ser tan acertadas a la luz de la evolución posterior de las estéticas contemporáneas. Sin embargo, Ortega no cayó nunca en la ligereza de entender la provocación vanguardista como un signo de rebeldía política. Y lo cierto es que el elitismo extremo de estos movimientos impedía que sus ideas se extendieran entre las masas, con lo que el fenómeno en sí aparece como fundamentalmente «equívoco» (ORTEGA, 1924: 47). Los diversos manifiestos, tan agresivos en su formulación ideológica con respecto a la sociedad burguesa, acababan inevitablemente por convertirse en una faceta más del juego alocado de una juventud que ansiaba, insaciable, novedades para alegrar la vida.

No obstante, la sensación de caos que el dadaísmo transmite casa bastante bien con los tiempos confusos de la Primera Guerra, de manera que las acciones que los dadaístas llevaban a cabo en Berlín, París, Nueva York o Zurich, se entienden desde la lejanía crítica como una compleja representación teatral del agotamiento de la racionalidad burguesa, una razón que observada con

detenimiento parece tornarse en una especie de pesadilla bufonesca. El futurismo, en cambio, refleja unos ideales en teoría más positivos, dirigidos a la construcción de un futuro de ciencia-ficción basando su estética en la seducción que sienten por el nuevo mundo industrial.

De la misma manera, nuestros poetas concreto-visuales de los años sesenta y setenta, empeñados en la modernización a todos los niveles de una España aislada por la dictadura autárquica, tendrán sus momentos de caos nihilista y destrucción de los signos de la cultura burguesa, al lado de poéticas más emparentadas con el futurismo ruso y la abstracción en todas sus vertientes, tendentes, esta vez, a la construcción de un nuevo orden cultural.

Lo que a principios de siglo era fascinación maquinista y descubrimiento de la expresividad concreta de las formas aisladas de un contenido semántico lógico, se convierte ahora en admiración ante las retóricas de los medios de comunicación de masas. Sorprende que la manera de afrontar la revolución comunicativa de los años sesenta coincida en tantos puntos con aquella otra que asumía el reto de la máquina, la urbe y la civilización industrial.

También desde las primeras vanguardias, el artista vive en una contradicción permanente entre la producción de un arte hermético e intrascendente, precisamente como característica derivada inevitablemente de tal hermetismo, y su aspiración a convertirse en nuevo profeta de la sociedad contemporánea. La ilustración más dramática de

esta falta de sintonía de unas formas estéticas radicalmente burguesas y una aspiración populista, ese espíritu de servicio a la sociedad, nos la ofrece el caso de Vladimir Maiakovski, poeta, por cierto, muy apreciado por nuestros «operadores» de los años sesenta y setenta.

En una conferencia de 1914 Maiakovski postulaba el fin de la estética decimonónica con sus idilios campestres, su ruralismo y su costumbrismo:

> «Todo el mundo civilizado de nuestro tiempo se está transformando en una inmensa, gigantesca ciudad. La ciudad sustituye a la naturaleza y sus fuezas. La ciudad misma se convierte en una fuerza natural, en cuyo seno nace el nuevo hombre de ciudad. Los teléfonos, los aeroplanos, los trenes rápidos, los ascensores, las rotativas, las aceras, las chimeneas, las moles de piedra de las cass, el hollín, el humo: he aquí los elementos de la belleza de la nueva naturaleza urbana». (*Apud*. AMBROGIO, 1975: 61).

Si nos trasladamos desde la Rusia que principia su industrialización a principios de siglo, hasta la España que empieza a resquebrajar su aislamiento en los años sesenta, cuando la **Cooperativa de Producción Artística y Artesana** declare sus principios estéticos en 1967, observaremos,lo que ya indicábamos en el cap. II, un discurso expresado en los mismos términos, aunque varíen los detalles que se arguyen para la justificación de un nuevo comienzo artístico, adecuado a ese «específico

diseño estético» que, según ellos, reclama la sociedad al artista:

> «[...] No es menos enojosa la barbarie del espíritu disociado de las condiciones materiales; el espíritu necesita marcar y actuar sobre ellas, objetivándolas; el espíritu debe hacerse cargo del necesario carácter de consumo de la sociedad». (*Apud.* SARMIENTO, 1990: 267).

La ciudad se sustituye por el término más «globalizador» de sociedad de consumo, algo que indiscutiblemente define a las sociedades del capitalismo avanzado, pero en ambos casos se entiende que las artes deben adecuarse a nuevos cánones de belleza, acordes con la nueva fisonomía de la fábula del mundo burgués en su penúltima epifanía. Sin embargo, en ambos casos, como en la mayoría de las formulaciones del arte formalmente innovador de nuestro siglo, a excepción de algunas mentes lúcidas -Marcel Duchamp, John Cage- se tiende a pensar que traduciendo los impulsos que el poeta percibe en la sociedad moderna al terreno lingüístico y retórico ya está todo hecho. Hablan de un nuevo canon de belleza, pero no pasan, salvo el dadaísmo y sus herederos, a negar en su globalidad la idea de arte tal como la concibe el mundo burgués. En la declaración colectiva que Maiakovski había firmado junto a otros escritores futuristas -Burljuk, Krycenych y Chlebnikov-, se dice lo siguiente: «A quien

lee lo nuevo, lo primigenio, lo imprevisto. *Sólo nosotros somos el rostro de nuestro tiempo*». Autorizados por esa posesión exclusivista de la verdad estética, algo que comparten no sólo con los poetas concreto-visuales españoles, sino con cualquier movimiento autodenominado vanguardista en lo que va de siglo, continúan con las bases de su programa retórico:

> «*Ordenamos* que se respete el *derecho* de los poetas:
>
> «a) a ampliar el *volumen* del vocabulario con palabras arbitrarias y derivadas (neologismos);
>
> «b) a odiar inexorablemente la lengua que ha existido antes que ellos;
>
> «c) a rechazar con horror de su propia frente altiva la corona de la gloria barata, que ha sido hecha con los cepillos de baño;
>
> «d) a mantenerse firmes sobre el escollo de la palabra "nosotros" en un mar de silbidos e indignación.
>
> «Y si en vuestras filas permanecen *todavía* las sucias marcas de vuestro "buen sentido" y "buen gusto", en ellas palpitan, *por vez primera*, los rayos de la futura nueva belleza de la palabra autónoma (autotorcida).» (*Apud.* MAIAKOVSKI, 1912-1930: 13).

El manifiesto se titulaba *Bofetón al gusto del público*, con lo que desde el principio se admite, aunque sea para negarlo, la existencia de un «gusto» estético, de

una convención estética literaria dominante, donde no va a encajar el nuevo lenguaje propuesto por el futurismo. Esta conciencia de impopularidad contrasta con la absoluta seguridad que tienen en la «verdad» de su percepción de los cambios sociales.

De igual manera, para seguir con los paralelismos, los poetas de la C.P.A.A., después de citar los cambios en la ciencia y la cultura moderna que posibilitan una percepción diferente de la realidad declaraban: «La obra artística no se define ya por su relación con un canon ideal del que se supone deducida y al que cualitativamente se adapta. La operación de la cosa artística ha roto una vez más con los márgenes creando continuamente su propio canon. Esta imagen relativista e interdependiente del mundo es el principio de una nueva imagen solidaria, integrada del mundo. Es el comienzo de una ordenación y comunicación objetivas, en lugar de míticas» (*apud.* SARMIENTO, 1990: 268). «Ordenación» que llegará a su máximo radicalismo teórico en el pensamiento de José Luis Castillejo.

Ya hemos hablado en varias ocasiones a lo largo de estas páginas de la conocida relación, desde el principio, entre el futurismo ruso y la revolución soviética, los denodados esfuerzos de Maiakovski y los futuristas por asimilar la nueva retórica estética a los ideales políticos de la Revolución de Octubre, por medio de su integración en el L.E.F.(el Frente de Izquierdas de las Artes), y su rechazo y condena final por parte del

estalisnismo y su dogma de «realismo socialista». El poder político, deseoso de instrumentalizar todo aparato ideológico, y la literatura no deja de serlo en ningún caso, no puede entender esa «palabra-objeto» postulada por el futurismo, esa concepción que Maiakovski expresa como el paso de «la palabra como cifra y designación puntual del objeto a la palabra-símbolo y, en consecuencia, a la palabra-como-fin-en-sí-misma» (*apud.* AMBROGIO, 1975: 64), puesto que la ruptura de la lógica comunicativa de la lengua oral que ello supone no puede utilizarse para la «educación» del pueblo.

A pesar de la barbarie estalinista y la falta de miras de un poder anclado, aunque le pese, en un modelo ilustrado llevado a su extremo, la poesía concreto-visual española de los años sesenta y setenta utilizará exactamente los mismos argumentos -ya hemos citado varias formulaciones de esta idea en capítulos precedentes- para coquetear con los movimientos políticos de carácter marxista que por entonces renacían en nuestro país, con similares resultados a los obtenidos por el futurismo ruso: la incomprensión.

De hecho, resulta imposible hablar a la sociedad de masas en el lenguaje de las élites, en tanto que se mantiene siempre esa esencialidad metafísica del arte y la poesía como algo propio del espíritu «superior» que ya hemos criticado en otros capítulos. Duchamp lo sabía, cuando decidió desaparecer del mercado del arte en los años cuarenta para crear en soledad, siendo consecuente

con unos principios que había llevado el arte burgués, primero a su ridiculización y a la denuncia de su carácter mercantil, por medio de su trabajo con los *ready-mades*, y luego, a su destrucción a través de esa negación que significa dejar de hacer pública la obra creativa del artista.

La postura de Duchamp es extensible a todo el movimiento dadaísta en sus aspiraciones de igualar el arte a la vida, una vida que se juzga ya en toda su ridícula, trágica o absurda contradicción, en esa sangrante intrascendencia que se deja ver cuando, como en la primera guerra mundial, los valores burgueses se muestran falsos, el capitalismo alienante y su moral hipócrita. El nihilismo dadaísta aspira a recuperar la creación c o impulso natural del hombre, sin leyes, sin aspiraciones trascendentalistas, puesto que comprende que el arte es una estructura ideológica convencional y, por lo tanto, una forma más de la razón burguesa que en el fondo sólo deja en claro el carácter profundamente «irracional» de la vida construida sobre las bases de su pensamiento.

Pero en la vanguardia rusa, existe una línea que permanece fiel a los presupuestos de hacer coincidir el trabajo artístico con las necesidades sociales, ese diseño de la sociedad a que aspiraban y que luego recogerán, aunque sólo en teoría, ciertas tendencias de la plástica abstracta, la poesía concreta y el visualismo literario. Se trata de cierto sector del **constructivismo** formado en torno a la figura de Vladimir Tatlín, integrado junto con

la mayoría de los futuristas, cineastas como Einsestein, novelistas como Isaac Babel o teóricos formalistas, en el L.E.F., y cuyos pasos posteriores a la práctica de una estética pura no han sido convenientemente tenidos en cuenta por la crítica estética. La solución de Tatlín ante el dilema arte o revolución radica en optar por esta última, comprendiendo de entrada la idea que muchos años después formularía el novelista francés Phillipe Sollers (1968) en los siguientes términos: «*Ou bien* il faudrait être "révolutionaire" sans "littérature", *ou bien*, puisque la littérature est "bourgeoise", tout action dans ce sens est, par définition, à l'extérieur de la révolution»(*apud*. AMBROGIO, 1975: 72). Sollers afirma que éste no es un problema que deba plantearse el artista, si elige la creación estética debe hacerlo con total incosnciencia respecto de la función social del arte, asumir su carácter burgués dejando la actividad política fuera de la esfera de la práctica estética. La revolución marxista y el arte son «enemigos», para el escritor comprometido políticamente con la lucha revolucionaria «c'est là un problèmme de "mauvais conscience" qui n'est pas le nôtre».

Esa mala conciencia es la que llevó a Tatlín a desarrollar una nueva vía para la expresión estética formalmente innovadora, puesto que nunca se desprende de su constructivismo suprematista ni de sus investigaciones sobre la abstracción formal. Desde 1920 Tatlín y sus seguidores niegan de plano el concepto burgués de arte

como lenguaje autónomo, como esencia metafísica o como emanación de un yo espiritual y de naturaleza superior, olvidan el esteticismo y se centran en el desarrollo pionero de lo que luego se llamará **diseño industrial**. Al dedicarse a la publicidad, la composición tipográfica, el cartelismo o la arquitectura conciben una actividad creativa y un lenguaje de «ficción» al servicio de la sociedad; al convertir el esteticismo artístico en una práctica utilitaria e industrial, dada su difusión en serie, se separan de la concepción burguesa del arte sustentada en la creación de «obras únicas».

La poesía concreto-visual española, partiendo de ideas muy cercanas a la de Tatlín recorre el camino inverso apropiándose de los descubrimientos retóricos de la imagen publicitaria: la potencia comunicativa del eslógan y la construcción de un lenguaje «sintetizante» frente al analítico de la literatura por ellos llamada discursiva. Reconocen las consideraciones de McLuhan pero no se integran en la cultura de masas, sino que pretenden devolver su retórica la «noble» autonomía estética de la modernidad.

Corrientes como **Zaj**, nunca se ocuparon de planteamientos políticos más allá del juego o la mera subversión del cano admitido. La inspiración dadaísta de esta tendencia le salva de la inconsistencia teórica, pues nunca se definieron en ningún sentido más allá de la espontaneidad, la irracionalidad y el juego. Denuncian implícitamente el carácter mercantil del arte y se recrean

en la elaboración de acciones presentadas como estéticas, pero de difícil asimilación por la cultura dominante en la España franquista. Les da igual si se les considera o no como artistas, independientemente de que participen en encuentros de poesía «experimetal», de que expongan su obra en museos o de que ejecuten sus *etcéteras* indistintamente en la calle, en un tren o en un teatro.

José Luis Castillejo, empeñado en solitario en la creación de un nuevo lenguaje expresivo, nunca asumirá, a pesar de su evidente coincidencia teórica y práctica con el concretismo euro-brasileño, la etiqueta de «arte» para sus producciones. Para él es suficiente con la redefinición de la noción de escritura, sin que pesen sobredeterminaciones estéticas que puedan tergiversar la naturaleza de su trabajo como mero «operador» sobre un código gráfico que considera infravalorado en sus posibilidades comunicativas propias.

Otra cosa será que durante el proceso de recepción e interpretación social de sus obras, éstas puedan escapar de ser entendidas en cuanto manifestaciones estéticas, puesto que tanto su difusión a través de los canales habituales del arte y la literatura, como la actuación del discurso crítico-hermenéutico sobre sus producciones señale al receptor que «aquello» se le está «vendiendo» por los procedimientos habituales del arte y de la literatura.

A excepción de los citados, el resto de los «operadores» del concreto-visualismo español asumen su

condición de poetas y artistas, aunque, como declaraban Millán y García Sánchez (1975), no estuviera muy claro para el público receptor en cuál de los géneros artísticos establecidos cabía incluir al concreto-visualismo literario.

No se crea, sin embargo, que nos encontramos ante poetas ingenuos, románticos fuera de tiempo o inexpertos aprendices de literato. Fernando Millán (1970c) se hará eco de una idea omnipresente en todas las experiencias de las neovanguardias estéticas de los años sesenta en adelante, y ello en cualquier terreno artístico, cuando asume las siguientes reflexiones del poeta concretista y crítico brasileño Decio Pignatari:

> «Podemos decir que estamos asistiendo a la agonía final del arte: el arte ha entrado en estado de coma, pues su sistema de producción es típico y no prototípico, no se presta al consumo a gran escala. No hay por qué llorar al glorioso cadáver, pues de sus cenizas ya va naciendo algo mucho más amplio y complejo, algo que va reduciendo la distancia entre producción y consumo y para lo cual aún no se tiene nombre: podrá incluso continuar llevando el nombre del difunto como homenaje póstumo: arte» (*apud.* MILLÁN, 1990: 16).

La sospecha de Pignatari no era, sin embargo la apreciación de un nostálgico, sino la consecuencia lógica

extraída de una atenta lectura de la realidad contemporánea, consecuencia que parece ir demostrando el cariz que van tomando los acontecimientos culturales más recientes.

La década de los años sesenta iba a significar la nueva entrada en las prácticas estéticas, o consideradas estéticas por la crítica posterior, del viejo espíritu dadaísta. Ya en 1962 se asistía en el panorama del arte internacional a la presentación en sociedad de un nuevo movimiento anarquizante que llevaría a su materialización, sin ninguna suerte de lamentos por la pérdida del «gran arte», ese «algo mucho más amplio y complejo» de lo que más tarde hablaría Pignatari. Se trataba del «Primer Festival **Fluxus**» que recorrió las ciudades de Wiesbaden, Düsseldorf, Wuppertal, Copenhage y París.

El movimiento **Fluxus**, formado en torno a la figura del artista lituano Georges Maciunas, se formó en Nueva York, a principios de los años sesenta, como una síntesis reconocida del dadaísmo de principios de siglo, la obra y el pensamiento de Marcel Duchamp y Jonh Cage -a quien en muchas ocasiones se le suele citar como uno más de los integrantes del nuevo movimiento- y la filosofía *zen*. En un manifiesto de 1963, su fundador, G. Maciunas define así los propósitos de **Fluxus**:

> «Purgar el mundo de la enfermedad burguesa, de cultura "intelectual", profesional y comercializada; Purgar el mundo de arte muerto, de imitación, de arte

artificial, de arte abstracto, de arte ilusionístico, de arte matemático: ¡PURGAR EL MUNDO DE "EUROPANISMO"!

«PROMOVER UNA INUNDACIÓN Y UNA MAREA REVOLUCIONARIA EN ARTE, promover el arte vivo, el anti-arte, promover LA REALIDAD NO ARTÍSTICA, para que todo el mundo se apodere de ella, no sólo los críticos, diletantes y profesionales.

«FUSIONAR los cuadros de revolucionarios culturales sociales y políticos en un frente y una acción comunes.»

Nada original, desde luego, pero a diferencia de todos los demás movimientos artísticos autodenominados «de vanguardia», a excepción del dadaísmo, en ningún momento de su dilatada actividad -que según Dick Higgins, uno de sus integrantes, aún continuaba en 1980- reclamaron para sus producciones la categoría de «arte».

Fluxus fue el primer movimiento de la segunda posguerra que se sustentaba sobre el principio de la integración de los diferentes lenguajes artísticos en la obra «concreta». Sin embargo, aunque utilizaran el término «concretismo» para definir su actividad creativa, en modo alguno aceptan el significado equivalente a «abstracción» con que venía siendo entendido en la plástica europea; para Maciunas, lo concreto no se refiere a ninguna esencialidad formalista, sino al acoplamiento de la expresión artística a la naturaleza del material con el

que se trabaja. Hay que destacar que en éste aspecto las presupuestos de Maciunas coinciden con las ideas desarrolladas por la poesía concreto-visual española con la finalidad de superar los patrones del concretismo ortodoxo de E. Gomringer.

Sin embargo, lo cierto es que la diferencia entre las definiciones de arte concreto del neoplasticismo y de Maciunas se quedan en una mera voluntad de decir lo mismo de otra forma, puesto que no permiten distinguir dos formas distintas de practicar la concentración de la expresión estética hacia la adecuación más primitiva a los materiales utilizados. La actividad preferida de **Fluxus** es la elaboracón de «objetos» y la realización de acciones públicas o **évents** -inspiradas directamente en el *happening* de Alan Kaprow-, donde el lenguaje se reduce a la mera función de medio para mostrar la «cosa» tal como es; lo mismo que la abstracción pictórica había hecho con otros materiales: los pigmentos y la geometría del signo plástico bidimensional.

Por lo demás, un objeto *fluxus* no es más que «un objeto» y no debe buscarse en él más contenido que la mera diversión y la negación absoluta de cualquier trascendentalismo. En este sentido, George Maciunas, preguntado en 1978 sobre si consideraba o no a las acciones y objetos *fluxus* como arte respondía tajantemente: «No... Creo que son gags buenos, inventivos...Eso es lo que nosotros hacemos. Y si alguien quiere llamar a un gag arte, estupendo, no hay razón para

que no lo haga. Según lo veo los gags de Buster Keaton son realmente una forma elevada de arte, ya sabes, gags visuales. Nosotros no hemos hecho más que gags visuales: gags sonoros, gags objetuales, toda clase de gags. [...] Nunca hemos intentado ser gran arte. Nosotros surgimos para ser como un grupo de bromistas» (*apud*. DÍAZ CUYÁS, 1994: 76-78).

Desde sus orígenes, **Fluxus** se había planteado como una práctica que postulaba el fin del «proyecto» racionalista de la modernidad. Así quedó claro ya en un ensayo/manifiesto de 1962, titulado *Neo-Dada en la música, en la poesía y el arte*, donde Maciunas advertía que el «anti-arte» de **Fluxus** se levantaba contra «el arte como profesión, contra la separación artificial del artista y su público, del creador y el espectador, de la vida y el arte» (pág.56). Un impulso democratizador, como señala Díaz Cuyás (1994), animaba toda la actividad del movimiento, «por tanto, el arte-diversión debe ser sencillo, divertido, no pretencioso, referido a lo insignificante, no necesitado de habilidad o ensayos innumerables, carente de valor mercantil e institucional. El valor del arte-diversión debe ser rebajado haciéndolo ilimitado, producido en masa, asequible para todos y, con el tiempo producido por todos» (MACIUNAS, 1962: 57).

Fluxus se sitúa en la misma indefinición que anima toda la poesía concreto-visual española de los años sesenta y setenta, pero muy especialmente se conecta con la actividad desarrollada por el grupo **Zaj**, a quien el

mismo John Cage -no se olvide que Walter Marchetti y Juan Hidalgo fueron alumnos suyos de composición musical- considera como integrantes del movimiento. Sus producciones en el terreno de la práctica poética, como ocurre en el concreto-visualismo español, también se presentan, desde el punto de vista retórico, como una síntesis, un cajón de sastre ordenado sobre el concepto dominante de percepción visual, en el que caben todas las experiencias lingüísticas del futurismo y del dadaísmo, del letrismo y del concretismo de Gomringer. Pero su espíritu siempre aspira a la creación de «objetos» inútiles, centrados en el valor del gesto o de la acción espontánea, sin aspirar en ningún momento a «durar», rehuyendo el museo y produciendo un «anti-arte» extremadamente barato. La denuncia del mercado que convierte en trascendental una actividad fundamentalmente lúdica como es en su origen la práctica considerada estética, no se queda en mera refelexión teórica, sino que se lleva a la práctica cuando Maciunas vende por unos pocos dólares en su taller neoyorquino de Canal Street sus famosas «cajas», llenas de «artefactos» para leeer, mirar, tocar, desmontar, jugar...

Hacia 1963, instalado Maciunas ya definitivamente en Nueva York, comenta Dick Higgins que **Fluxus** empezó a hacerse famoso, a recabar la atención de los críticos de arte más prestigiosos y de las universidades, a extender sus propuestas estéticas por todo el mundo. «Empezaron a llegar invitaciones de sitios pomposos (museos y

universidades)» -recuerda Higgins- «pero la gente fluxus era demasiado inteligente como para comprometerse con ellos. Hubiesen perdido su libertad. Entonces, universidades y museos empezaron a tener personas y cosas fluxus falsas (y las siguen teniendo, en su mayoría). Los falsos se podían distinguir porque no eran ellos mismos a causa de sus nombres famosos. Las auténticas cosas fluxus eran mucho más baratas y este hecho confundió a los tipos pomposos.» (HIGGINS, 1970: 73).

La importancia de Maciunas como inspirador y «director» del movimiento **Fluxus** no debe ocultarnos que una pléyade de cradores como Ben Vautier, La Monte Young, George Brecht, Yoko Ono, Dick Higgins, Nam June Paik, Wolf Vostell y un largo etcétera de artistas inquietos que en países como Japón, Francia, Alemania, Dinamarca, Suecia o España, con el grupo **Zaj**, señalan la imposibilidad de creer en el arte burgués y en su afán de diseño de la sociedad moderna.

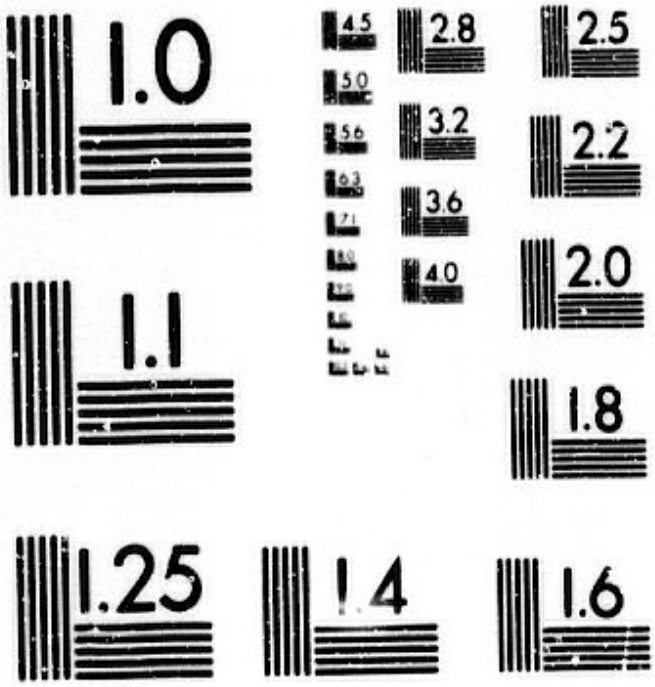
Lo que esto significa, creemos, es el anuncio del agotamiento de la autonomía y de la importancia filosófica de la actividad estética, el intento por devolver el arte a su impulso primitivo: la expresión de la libertad de la imaginación creadora del ser humano. Naturalmente, uno de los discursos ideológicos institucionalizados, el de la crítica estética, devolverá al terrorismo **Fluxus** su carácter social de «arte», lo convertirá en objeto de estudio y de interpretación, lo incardinará en la cultura del capitalismo avanzado y, finalmente, lo reducirá al

catálogo del museo, anulando su potencialidad subversiva y democratizadora. En 1993 ya no se encuentran los «objetos» *fluxus* en los mercadillos callejeros de la calle Canal, en el bohemio barrio del Soho, ahora se han mudado al barrio alto, al muy moderno y respetable Whitney Museum del Upper East Side de Manhattan donde se ofrece una completísima exposición restrospectiva.

Fluxus está enterrado, pero ya hemos visto como Dick Higgins, uno de sus más reputados componentes, advertía en su «Historia de Fluxus contada a los niños» (1970) del peligro que corría cuando se le acercaban los artistas que el llamaba «pomposos» y asimilaban sus formas, pero no su espíritu, pues **Fluxus** como **Dada** muchos años antes era tan sólo «un estado de ánimo», Dick Higgins *dixit*.

VI.4.- Concreto-visualismo literario y sensibilidad postmoderna.

La poesía concreto-visual española, puede entenderse, primero, como un intento de establecer en nuestra literatura de una vez por todas la racionalidad modernista de un arte útil a la sociedad y que hable su propio lenguaje -que como se reconocerá en múltiples ocasiones no es otro que el de los medios de comunicación de masas-, luego , como una exploración de terrenos



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

catálogo del museo, anulando su potencialidad subversiva y democratizadora. En 1993 ya no se encuentran los «objetos» *fluxus* en los mercadillos callejeros de la calle Canal, en el bohemio barrio del Soho, ahora se han mudado al barrio alto, al muy moderno y respetable Whitney Museum del Upper East Side de Manhattan donde se ofrece una completísima exposición restrospectiva.

Fluxus está enterrado, pero ya hemos visto como Dick Higgins, uno de sus más reputados componentes, advertía en su «Historia de Fluxus contada a los niños» (1970) del peligro que corría cuando se le acercaban los artistas que el llamaba «pomposos» y asimilaban sus formas, pero no su espíritu, pues **Fluxus** como **Dada** muchos años antes era tan sólo «un estado de ánimo», Dick Higgins *dixit*.

VI.4.- **Concreto-visualismo literario y sensibilidad postmoderna.**

La poesía concreto-visual española, puede entenderse, primero, como un intento de establecer en nuestra literatura de una vez por todas la racionalidad modernista de un arte útil a la sociedad y que hable su propio lenguaje -que como se reconocerá en múltiples ocasiones no es otro que el de los medios de comunicación de masas-, luego , como una exploración de terrenos

expresivos y retóricas visuales que permitan elaborar una nueva lengua poética y, por último, se convertirá en un testimonio de la decadencia de la concepción burguesa de arte, cuando ese pretendido «lenguaje de la nueva cultura popular» no sea entendido de ninguna manera por las masas sociales. La poesía concreto-visual deviene así, tomada en su conjunto, una manifestación del arte conceptual, esa vertiente «pomposa» a la que se refería Higgins, que habla directamente a los artistas más avanzados, a la crítica más exigente de novedades, a los filósofos y a los políticos, exigiéndoles la destrucción final del arte burgués.

En otro lugar hemos interpretado esta actividad autodestructiva como un pretexto para la transmisión de sus ideas acerca de la necesidad de un arte diferente a todo lo conocido y para la elaboración de una metateoría que ponga en crisis la validez del sistema de las convenciones estéticas dominantes. Pero si se observa el panorama de las diversas manifestaciones artísticas consideradas de vanguardia durante los años sesenta y setenta, por doquier se encuentran síntomas de las mismas actitudes y hasta una expresión formal coincidente con la que practicaban por entonces nuestros «operadores». Toda la primera vanguardia ha sido saqueada y sus retóricas conviven ahora en las nuevas manifestaciones bajo un concepto asistemático y abierto que, por fin tras un largo olvido, reclama su ascendencia dadaísta. A esto nos referiremos nosotros como el triunfo de la «sensibilidad

postmoderna».

No queremos arriesgarnos, pues no es este el lugar adecuado, a discutir si en verdad existe una transformación social que ha concluido el proyecto moderno y nos ha dejado a a las puertas de ese extraño, por absurdo, concepto del «fin de la historia», que popularizara Francis Fukuyama con más interés por intervención política que por la teoría. Utilizaremos el concepto y su crolario de ideas como la descripción del estado contemporáneo del gusto estético occidental.

El término *postmodernidad* se ha venido aplicando tanto a la arquitectura norteamericana que recupera todos los estilos artísticos con un afán meramente decorativo, como a cierta tendencia de la novela estadounidense, desde finales de los años cincuenta, que instala la utilización irónica de los diversos géneros como *pastiche*, técnica ideal para la vuelta a la fabulación de la novela «escapista» premoderna. A J.F. Lyotard (1979) se debe su aplicación al ámbito de la filosofía social para designar un estado del capitalismo, el contemporáneo, donde las leyes del capitalismo clásico, la industrialización y la lucha de clases, han sido superadas por lo que se ha llamado la «sociedad de la información», y donde el poder no está ya en manos del capital ni de los trabajadores, sino de los informadores, los *mass-media*, o de lo que Lyotard (1979: 35) llama los «decididores». Con este último término quiere designar a los dirigentes de empresas, organismos estatales, instituciones políticas o

confesionales, etc., pero no entendidos como representantes de sistemas ideológicos, sino como individuos investidos de poder para decidir: «Cada uno se ve remitido a sí mismo. Y cada uno sabe que ese *sí mismo* es poco» (1979: 36).

Según Lyotard, esto quiere decir que se ha producido un descrédito de los grandes sistemas ideológicos que presentaban un modelo orgánico del mundo, armonizado sobre lo que podemos llamar «grandes ideales», esas fábulas de la realidad que el filósofo francés asimila a la categoría de narración y denomina *grandes Relatos*. «De esta descomposición de los grandes Relatos -dice-, se sigue eso que algunos analizan como la disolución del lazo social y el paso de las colectividades sociales al estado de una masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano.» (1979: 36).

Este descrédito y descomposición de los grandes Relatos se viene mostrando en las actitudes del arte de vanguardia en lo que va de siglo a través de la destrucción de los lenguajes tradicionales y su sustitución por el *collage* o, en términos *greimasianos*, el *palimpsesto*. En la literatura esto significa el abandono del semantismo basado en la linealidad temporal de los significantes y en la búsqueda de la comunicación de lo simultáneo, a través de la expresión sintético-visual, en un primer momento, y en la superposición de los diversos estilos, más tarde; ese *collage* que ya inaugura la mirada cubista y que se convertirá en la marca de fábrica de la

literatura postmodernista, ya sea en su plano formal o en el de sus contenidos.

La vanguardia ha recorrido un camino contradictorio con dos polos extremos reconocibles: por un lado la afirmación del futurismo, y del arte «constructivo» en general, que destruye lo viejo a la búsqueda de un nuevo gran Relato; por el otro, la negación dadaísta encaminada no a generar un arte nuevo, sino a eliminar en sí misma la noción de arte para reintegrar la actividad estética a la vida, germen, por ello, de la estética postmodernista.

El fenómeno del concreto-visualismo español es, en cuanto que lo hemos definido como una síntesis de la trayectoria de los vanguardismos, tan contradictorio como la idea misma de vanguardia. Coexisten en él propuestas modernistas como las de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana o la de la «nueva escritura» de José Luis Castillejo, junto con expresiones del gusto postmoderno como las de Zaj o la obra visualista de Joan Brossa, entre otros. Sin embargo, en el periodo en el que se ocupan de radactar y difundir manifiestos, declaraciones programáticas, ensayos hermenéuticos, etc., domina sus propuestas estéticas un intelectualismo, siempre de fuerte cariz crítico, comprometido con una visión modernista de raíz ilustrada, ansiosa de convertir el arte en una actividad regeneradora de lo social; esto es, el inicio del movimiento se funda sobre la concepción de un arte entendido como instrumento de diseño social, plenamente identificado entonces con las ideas de

autonomía, dinamismo, racionalismo, progresismo y universalismo que caracterizan a los grandes Relatos de la modernidad. Pero, ¿qué pasa a partir desde 1976 en que empiezan a decaer las declaraciones públicas y los manifiestos?, ¿se deja de hacer concreto-visualismo poético?

Ya vimos en la introducción histórica del capítulo I que no ocurre así. Las fórmulas retóricas de la poesía concreto-visual continúan utilizándose en las prácticas estéticas más inquietas de la poesía española contemporánea, pero ahora ya no significa nada la etiqueta que engloba a estas producciones dispersas como una tendencia o un movimiento reconocible. Veamos cuáles son las causas y la posible interpretación de este cambio de perspectiva.

Frederic Jameson (1984), se hace eco de la idea más extendida entre los teóricos que se han ocupado del postmodernismo acerca del momento cronológico en el que cabría hablar ya de un arte postmoderno, señalando que suele citarse el final de la década de los cincuenta y el inicio de la de los sesenta como el momento en que se percibe con claridad una «ruptura» con la estética modernista. Queremos hacer notar que este es también el momento de surgimiento en la esfera de las artes plásticas del denominado **arte conceptual**.

Para Jameson, el *arte pop* y el *neoexpresionismo* pictórico, el triunfo del *rock & roll* y la música *pop*, los lenguajes musicales de Jonh Cage o de Phillip Glass, la

novelística de Thomas Pynchon y del *nouveau roman* o el cine de Jean Luc Godard, se perciben como los marcadores de esta «ruptura» con el modernismo agotado. El final de este modernismo lo sitúa Jameson en la filosofía existencialista, el cine de los grandes *auteurs*, la poesía modernista a lo Wallace Stevens y las formas finales de la representación en la novela, entre otros.

Compartimos las ideas de Jameson, que nos parecen perfectamente fundadas, pero queremos matizar que para nosotros lo que hace posible esa ruptura con las formas de la modernidad es un fenómeno más general, del que las tendencias citadas más arriba son un claro síntoma, la autoconciencia del arte moderno de su propia inutilidad como noción autónoma e instrumento de diseño social racionalista. Ello se logra como resultado lógico de la asimilación de las diversas y contradictorias experiencias de las primeras vanguardias. Siguiendo un curso tortuoso, plagado de meandros y olvidos, se puede decir que en los *ismos* de principios de siglo ya está formulado el agotamiento de la modernidad estética y su apertura hacia el territorio de una nueva sensibilidad posmoderna.

Sin embargo, pasarán algunos años, inevitablemente, en paralelo con el progresivo desarrollo de una nueva sociedad hiperinformada y modelada por los medios de comunicación de masas, esa «aldea global» de McLuhan, para que el verdadero significado cultural de las primeras vanguardias se haga evidente: la dispersión de lo sistemático en el arte y su lenguaje autodestructivo

llegan en la expresión abstracta al silencio, a la nada -como en el tramo final de la obra ¿narrativa? de Samuel Beckett- y toman conciencia de la inutilidad de un progreso estético fundado en el ensimismamiento del arte en sus propias reglas. Pero aún más, el descubrimiento de Duchamp, luego re-descubrimiento de Warhol, de que todo puede ser arte y su ejemplar desmitificación de la actividad estética como una forma de ideología, sí, pero también como una mercancía de cambio al servicio de las leyes del comercio capitalista -lo que como hemos visto, anula siempre la posible potencialidad subversiva de las formas nacidas con una intención «revolucionaria»- no dejan nunca al artista olvidar la disyuntiva de un arte puro cada vez más minoritario o de un arte con función social, cada vez menos relevante a causa de los productos de la cultura de masas.

El **conceptualismo** será la más clara expresión de esta autoconsciencia de la crisis de las formas del arte. Surge en las artes plásticas a mediados de los años sesenta en torno a Joseph Kosuth, Lawrwnce Weiner, Douglas Huebler, Robert Barry y el grupo inglés *Art & Language* (T. Atkinson, M. Baldwin, D. Bainbridge y H. Hurrel) y el descubrimiento de que el arte es símplemente un lenguaje, con lo que el trabajo de manipulación de los materiales o el material mismo pierden todo interés en favor de la formulación de propuestas para la creación de acciones susceptibles de ser producidas en serie y que intentan borrar en todo momento la presencia de un autor definido

y originario (*vid.* SMITH, 1981 y SUREDA/GUASCH, 1993). La reflexión sobre el propio arte se convierte en el tema predilecto, pero no debe olvidarse que al dejar de lado la esclavitud de la pintura respecto de sus materiales tradicionales, se dirige a la reutilización de cualquier materia, desde los objetos fabricados industrialmente a los elementos naturales como piedras, arena -incluso el aire-, el propio cuerpo del artista, su voz, y todo el repertorio de soportes, posibilidades materiales y lingüísticas de los *mass-media*: recortes periodísticos, la fotografía, la fotocopia, el vídeo, etc.

Concebir el arte como mero lenguaje, esto es, *sólo* como acto comunicativo, posibilita el desenmascaramiento del mercado artístico y relaciona todas las actividades conceptuales con una conciencia de crítica política muy conectada con la contracultura de los sesenta o el ecologismo. El arte, se encuentra para los conceptualistas en la mente del receptor que se convierte así en co-autor de la «obra», pero que también es libre de rechazarla absolutamente. Poco importa que el concepto elegido como tema se materialice o no, puesto que el arte se ha reducido a su mera «idea», de ahí que las manifestaciones de arte *procesual*, en las que se muestra se sugiere o se recomienda por escrito, por medio de *instalaciones*, *performances* o *happenings*, la posibilidad de comunicar una idea artística que pasa, en teoría, a ser propiedad de todos, se convierta en una de las retóricas más reconocibles de esta tendencia estética.

No es ajena a la influencia del **conceptualismo** la elección del nombre «operador» para designar al productor primero del poema concreto-visual, ni a la formulación de su poética en lenguajes extremadamente abiertos que requieren, como hemos visto, la participación del lector para cobrar sentido. Salvo la excepción de **Zaj**, que puede considerarse una manifestación **Fluxus** en España, la poesía concreto-visual de los años sesenta y setenta irá adoptando poco a poco las nociones del conceptualismo y provocando con sus producciones la respuesta crítica del lector con respecto a la sociedad y la cultura en la que vive y su transformación en artista potencial.

No hay nada, si nos fijamos únicamente en las formas de expresión usadas por el **conceptualismo**, que no hubiese sido ya experimentado por el anárquico movimiento **Fluxus**, les une además esa desmitificación de lo artístico y esa búsqueda de lenguajes que democraticen la actividad estética, el seguimiento de ese *duchampiano* -reconocido por ambos movimientos como inspirador de sus actividades- «todo puede ser arte».

El crítico Robert Smith (1981) ha declarado que la concepción del **arte conceptual** ha sido probablemente la tendencia que más ha impactado e influido en las manifestaciones estéticas desde los años sesenta hasta nuestros días, en los que se sigue practicando con mayor o menor ortodoxia. El arte con **Fluxus**, sobre todo con la repercusión de sus propuestas entre los artistas posteriores y la difusión de sus ideas por la crítica

hermenéutica y la filosofía de la estética contemporánea, se considera aniquilado; con el **conceptualismo** se reconoce la derrota de la modernidad estética frente a los discursos de la cultura de masas y se intelectualiza en su grado más extremo a la búsqueda de «esa otra cosa» que pudiera ser un arte socialmente comprometido y populista desde producción misma hasta el propio lenguaje de sus formas, ahora ampliadas hacia el infinito del capricho.

Mientras el arte de vanguardia se va ensimismando en un desplazamiento desde la práctica estética hacia la teorización, que puede entenderse, dado que el arte es lenguaje como proclamaban los artistas del conceptualismo, aunque *no sólo* lenguaje, como la más extrema de las posibilidades de «abstracción» a las que puede someterse a la forma estética. La culminación de este proceso de «borrado» de las leyes convencionales que habían ido prestigiando la práctica artística, y que habían iniciado los primeros *ismos*, conlleva la apertura de la actividad estética hacia el terreno de la simple «intencionalidad», es decir, la simplificación de los procesos materiales de producción de la obra artística, así como la validación de cualesquiera materiales o lenguajes como susceptibles de ser entendidos como «arte», sitúan la «verdadera» creación estética en la simple intención de querer denominar de tal manera cualquier actividad de la imaginación creativa. Esta destrucción, por las dos vías extremas, el «juego» de **Fluxus** y la intelectualización del **conceptualismo**, se acompañaba de un claro mestizaje de los lenguajes hasta

ahora separados en los diferentes géneros artísticos.

En el mismo caldo de cultivo se va desarrollando la poesía concreto-visual española, siguiendo un rapidísmo proceso evolutivo desde su primera filiación concretista hacia su dispersión dentro de las prácticas estéticas conceptualistas, con las que se conecta a través del predominio de la retórica visual. El hecho de que se «expongan» los poemas al modo de las obras pictóricas, tanto como el de que se editen en revistas o libros, ya hemos comentado en el capítulo III que permitía, gracias al uso de un canal mediador hasta entonces ajeno al ámbito de lo considerado literario, esa indefinición genérica que dominaba el panorama del arte internacional de vanguardia desde finales de los años cincuenta.

Esta misma apertura, aunque controlada como es costumbre por el negocio de la industria del arte, permite que posiciones como la de la poesía concreto-visual española, basculando siempre entre esos dos polos **Fluxus/Conceptual**, acaben por legitimar con sus acciones y, sobre todo con su pensamiento metapoético, concepciones neorrománticas del arte. Así, decíamos en el capítulo III, se acaba por instituir una idea de arte y de poesía como entes metafísicos, independientes de los lenguajes, las formas o las convenciones a las que se ajuste su expresión. Si a ello adjuntamos la desaparición del «tema» en beneficio de la retórica pura, y amditimos como posible de ser llamado artístico cualquier uso conscientemente «desviado» de los lenguajes utilizados en la comunicación

diaria sin otra intención que la transmisión efectiva y económica de ideas entre los individuos de una sociedad, podremos empezar a valorar la cultura de masas como una forma de arte «elevado». Así vimos que lo hacía Georges Maciunas al elogiar el cine de Buster Keaton.

Precisamente resulta muy sintomático lo que ha ocurrido con el fenómeno del cine: de ser considerado, en un principio, como un mero entretenimiento para las masas sin pretensión culta alguna, se pasó a su apreciación como «alta cultura». En esta revalorización del cine tuvieron mucho que decir los grandes creadores que se expresaron tomando el *film* como un medio adecuado para la transmisión de grandes valores estéticos, y ello desde el principio, como muestran los guiones de Antonin Artaud o las películas de Buñuel o Einsestein. Sin embargo, otros cineastas que nunca consideraron su trabajo con más aspiraciones estéticas que las que le permitía la rentabilidad industrial, y, por lo tanto, el gusto de las masas, tales John Ford, Nicholas Ray, Howard Hawkes o Alfred Hitchcock, no fueron considerados como grandes artistas hasta que en los años sesenta los críticos franceses de *Cahiers de Cinéma* los interpretaron en clave de alta cultura.

Lo que el caso del cine, como la práctica del **arte conceptual**, demuestra es que tanto la institucionalización de los diversos discursos ideológicos como su inclusión en el sistema de convenciones estéticas dominantes depende de que en un momento dado sean «percibidos» como formas

artísticas por los «decididores» sociales que detentan el poder para poder hacerlo, instrumentalizando los canales de la ideología y los aparatos educativos e informativos.

Esta es una de las razones por las cuales los artistas, enfrentados a la esterilidad del elitismo de las vanguardias, vuelven la mirada hacia las retóricas y los lenguajes de los *mass-media*. Dentro del pensamiento de la poesía concreto-visual española, esto queda formulado por Fernando Millán, por ejemplo, en un ensayo titulado «La poesía y la comunicación de masas» (1970c): «Durante toda la historia de Occidente, el pensador, el intelectual, ha ejercido siempre en los cambios históricos, unas veces de motor, otras -las más-, de guía. Sin embargo, actualmente, podemos decir, que el intelectual está bien lejos de dirigir algo, ni siquiera su propia vida» (*apud*. 1990: 13). Posición que de una u otra forma han compartido todos los integrantes del movimiento cuando han definido su actividad como una forma de recuperar este papel dirigente del intelectual en general y del artista en particular.

Pero aún hay, al menos, otra razón de peso, aquella que también asumen todos nuestros poetas concreto-visuales desde el mismo momento de su salida al panorama literario español, la de que, como dice Decio Pignatari, «muchas de las formas del llamado *arte de producción* son inferiores a algunas de las producciones del llamado *arte de consumo*» (*apud*. MILLÁN, 1990: 16-17). La respuesta práctica a esta apreciación consiste en utilizar diversos lenguajes de la cultura de masas para la expresión poética. En algunos

casos, como ocurre en la **Cooperativa de Producción Artística y Artesana** o en el grupo **N.O.**, se entiende que la cultura de masas es alienante y que deben ser reutilizados sus hallazgos lingüísticos o retóricos con fines distintos a los de servir de vehículo al consumismo. En otros, como hace el grupo **Zaj**, por ejemplo, ni siquiera se plantea el problema de la alienación, sino que se reclama la libertad del artista para utilizar cualquier medio a su alcance para expresarse, sin preguntarse si es o no artístico tal medio, y sin plantearse si lo es el resultado de su acción comunicativa.

Esta mirada nueva hacia los fenómenos de la comunicación de masas es uno de los síntomas que la teoría contemporánea ha venido calificando como más determinantes de la *postmodernidad*, lo que Jameson (1984) llama *populismo estético*. Esta categoría le permite negar la existencia de un *estilo postmoderno*, y entender el término *postmodernista* como un pauta cultural, pauta que interpreta como una muestra del imperialismo político norteamericano y de la universalización de sus formas culturales, y a la que considera como actualmente «dominante». Nosotros asumimos la concepción de Jameson cuando hemos hablado de «sensibilidad» postmoderna, es decir, cuando hemos propuesto que en el arte contemporáneo, existe un nuevo sistema de valores derivado de percibir el mundo con una mirada divergente a la propuesta por la fábula o el gran Relato de la modernidad, tal como quedó definido al principio de este capítulo.

Tanto Lyotard (1979), como Jameson (1984), Ernest Mandel -a quien cita- o Anthony Giddens (1990) entienden la noción de *postmodernidad* como una «consecuencia» de la modernidad, como la refracción estética de una tercera fase de las sociedades capitalistas en la que los ideales de la razón ilustrada han sido «desacoplados» del pogreso industrial por una hipertrofia de la economía capitalista. Jameson, además, añade la sugerente idea de que el *pastiche*, esto es el uso de una *intertextualidad* indiscriminada superficial, acrítica, que sustituye los «afectos» reflejados la obra de arte y disgrega al «yo» creador en una multiplicidad anónima, provocando además un distanciamiento extremo de la noción de historicidad. Los *estilos* quedan descontextualizados y se utilizan, como en la arquitectura de Robert Venturi, o en el lenguaje musical de Phillip Glas que adopta modalidades de la música *pop*, con el único fin de «gustar» a un público mayoritario. Pero este *pastiche* recurre a la cultura de masas por otro hecho sintomático: la progresiva adaptación de las formas habitualmente consideradas «artísticas» a las necesidades y fines de tales productos de masas. En cierto modo, la actitud revolucionaria del constructivista soviético VLadimir Tatlín que habíamos comentado más arriba, acaba por ser traducida en términos de negocio por la ideología del capitalismo: se sigue haciendo un arte útil y populista, aunque las intenciones de partida en el caso de Tatlín o Venturi son claramente divergentes.

Por otra parte, esa síntesis de lenguajes de las

primeras vanguardias que había fraguado la poesía concreto-visual en su primer momento de modernismo teórico, continúa utilizándose para la expresión poética una vez que, en torno a 1976, como decíamos, se dejan de publicar manifiestos autojustificadores. Ya habíamos dado ejemplos en el capítulo I de nuestro trabajo de algunas producciones actuales en este terreno, el hecho de que se sigan utilizando sus soluciones formales sin necesidad de un apoyo metapoético que las legitima, indica, por una parte la normalidad con la que tales experiencias son recibidas hoy en día, integradas ya en las convenciones estéticas dominantes, aunque sea en una zona marginal y fronteriza. Ahora no hay teorizaciones, a lo sumo breves introducciones explicativas que repiten un disurso ya tópico y una «marca» latente, y prestigiosa, de pertenecer a algo que podemos llamar con toda ley una tradición vanguardista.

Al normalizarse, toda vanguardia deja de existir como tal. Las nuevas formas vanguardistas contemporáneas, desligadas de una propuesta ideológica «diferente», centradas en la idea de lo novedoso y del redescubrimiento de los caminos trazados por los *ismos*, han acabado por ser domesticadas.

Por esta razón, el carácter extremadamente minoritario del concreto-visualismo poético en sus principios ha desaparecido, pues sus soluciones retóricas pueden encontrarse abundantemente utilizados en los medios de comunicación y en los discursos de la cultura de masas.

Pero esta «familiaridad» de sus formas no ha hecho más transparente el semantismo del poema concreto-visual, tan sólo lo hace «reconocible», pues sus intenciones comunicativas siguen siendo excesivamente «intelectuales» para el gusto postmoderno.

Todos los datos inducen a pensar que la poesía concreto-visual española es uno más de los goznes sobre los que la España contemporánea empieza a cerrar la puerta a la modernidad «clásica», el último estertor del radicaliamo moderno y uno de los primeros pasos hacia el postmodernismo ahistórico[27] que, si no domina totalmente -algo que no hemos podido analizar en profundidad, pues no es la finalidad de nuestro estudio- es innegablemente un fuerza emergente dentro de las convenciones estéticas dominantes.

A esto hemos de sumar la descendencia que en el campo de las artes plásticas de nuestro país dejaron las enseñanzas de **Fluxus** y el **Conceptualismo**. El interés crítico se ha puesto de manifiesto recientemente en, por ejemplo, el hecho de que la revista de estética *Creación* haya dedicado un *dossier* (*1993, núm. 9*) a John Cage, con motivo de su muerte, y otro a recapitular la trayectoria de **Fluxus** (1994, núm. 10), incluyendo manifiestos y textos

---

[27].- No se entienda con ello que postulamos el fin de la historia como progreso, ni que hablamos de la postmodernidad en un sentido meramente cronológico -algo que el propio semantismo del término convertiría en absurdo-, sino como la modificación que produce en las prácticas estéticas, en particular, e ideológicas, en general, el funcionamiento socio-económico del capitalismo tardío.

de algunos de sus protagonistas, Maciunas, Ben Vautier, Dick Higgins, George Brecht y Wolf Vostell. Otra revista cultural, *El Europeo*, ésta más abierta a la divulgación, incluye en su número 49 (1994) un artículo de Mireia Sentís sobre George Maciunas ilustrado con sus famosos *carteles*[28] de estilo concretista.

Pero no es sólo el interés de la crítica por las experiencias de **Fluxus** lo que nos importa aquí, sino la similitud de artistas inspirados por esta tendencia estética y otras derivaciones del **Arte pop** o del **Conceptualismo** con las soluciones formales que habían utilizado los poetas concreto-visuales. Lo primero que cabe señalar en estas producciones es la presencia de un espíritu lúdico omnipresente, no exento de intenciones críticas contra la sociedad capitalista, aunque desprovistas de cualquier matiz revolucionario, a la que en algunos casos se suman influencias de la estética *punk*.

Sin salirnos del número citado de la revista *El Europeo*, nos encontramos con una obra del colectivo **Fundación Joan Tabique** -anagrama humorístico formado sobre los nombres de Joan Miró y Antoni Tàpies-: la mini-revista de creación artística *Fíjate*, de la que se nos ofrece en

---

[28].- Estos *carteles* de Maciunas se elaboraban con la finalidad de publicitar exposiciones y acciones *fluxus* y presentar a los artistas del grupo, pero su autor les concedía la misma importancia que al resto de las producciones plásticas, musicales o a los *events* del grupo. En ningún momento ni Maciunas, ni el resto de sus compañeros de aventura, quisieron establecer diferencias entre la práctica publicitaria y la puramente estética. No se preocuparon, tampoco, de si era o no posible denominar como «artísticas» a las unas o a las otras, a todas o a ninguna de las acciones *fluxus*.

forma de plantilla recortable un número especial[29], que en sí mismo es ya la «obra de arte». En la revista se ofrecen textos de diverso tipo -dibujos, fotografías, partituras musicales, pequeñas reproducciones de obras pictóricas, citas de Ovidio, una absurda receta de cocina...-, dotadas de un tono *naif* y rupturista en lo formal. Se incluye en el objeto artístico, además, la colaboración del destinatario, quien debe encargarse del montaje de la revista y al que se le reservan espacios para su particular y libre contribución. Incluso facilitan una dirección a la que enviar, cumplimentado con las señas del lector, un pequeño carnet de «socio» de la Fundación. Los artistas que integran el colectivo proceden de diversos campos: la poesía, la pintura y la música electrónica.

Un poco más adelante, en las páginas 174-179 de la misma revista, aparece, bajo el título de *Fast Food*, algo que parece una réplica de los folletos publicitarios a través de los cuales los hipermercados acostumbran a difundir sus ofertas comerciales. Aunque su estética publicitaria no permite diferenciar el modelo original de la versión satírica, el tono de parodia y crítica es evidente cuando se leen los productos ofertados en *Fast Food*: objetos inútiles, como un piedra de granito con un sello de correos adosado que se titula «España política»; ridículos, como un matasuegras negro en el que se han dibujado varias siluetas humanas corriendo y al que se le

---

[29].- *Fijate*, Boletín de la Fundación Joan Tabique, Especial, núm. 3, Barcelona, abril, 1994. En *El Europeo*, 49, primavera 1994: 163-166.

da el nombre de «Andante vivace»; o transgresiones, como convertir en ilustraciones de banderín, unas imágenes tomadas de la videoinstalación que el artista norteamericano Bill Viola expuso en el Museo Reina Sofía con el título de *Los durmientes*. La obra es creación de un colectivo anónimo que se presenta así:

> «*Fast Food* es el proyecto de un cloectivo heterogéneo de artistas. Se trata de un catálogo de productos artísticos desechables, que se comercializan a través de una hoja publicitaria cuya imagen está en la línea del hipermercado o de las tiendas de gran superficie. *Fast Food* pretende que sus envíos, así como la venta, consumo y disfrute de los productos que ofrece lleguen a todo tipo de público especializado o no, integrando el objeto artístico en el mercado de una manera desmitificadora, adscrita al guiño, la propuesta breve, el juego o el experimento. En cada número de *Fast Food* colabora un grupo variable de artistas jóvenes, unidos por la voluntad de trabajar en común de una forma crítica.» (*Rev. cit. ibid.: 194*).

Comparemos ahora estas palabras con las de Fernando Millán, escritas a finales de los años sesenta, y en las que definía de la siguiente manera a la poesía **N.O.**: «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» (*apud*. DÍEZ BORQUE, 1974b: 5). Se puede comprobar la coincidencia de ambas declaraciones en la necesidad de atender a las formas expresivas de la imagen publicitaria, al ser explícitamente considerada como representación retórica de la ideología del capitalismo avanzado. Lo que las diferencia es la perspectiva desde la que se toma dicha retórica publicitaria.

La poesía concreto-visual española de los años sesenta y setenta pretende aprovechar soluciones formales en el tratamiento de la imagen y el texto que ha llevado a cabo la publicidad, como reconocimiento del dominio de las nuevas tecnologías audiovisuales en las prácticas comunicativas de las sociedades occidentales contemporáneas, pero intenta con ellas la refundación de un discurso poético, al que, como ya hemos visto, consideran arcáico y alejado de los «nuevos tiempos» en las modalidades llamadas por ellos «tradicionales» o «discursivas».

Los artistas de *Fast Food*, por el contrario, no toman elementos formales aislados para reconvertirlos, sino que mimetizan por completo la estética y la retórica de un cierto tipo de mensaje publicitario, dejando intacta, incluso, su función de propaganda, pero poniéndola ahora al servicio de la difusión del arte joven y connotando con su actitud una denuncia que pretende demitificar el carácter elitista de las prácticas estéticas y poner a las claras su condición de mercancía.

Esto se hace patente por medio de la degradación del habitual vehículo propagándistico utilizado en la difusión y venta de los objetos artísticos, el catálogo lujoso o el cuidado programa de exposición.

El hecho de que estas actitudes rupturistas recuerden claramente al dadaísmo y sus desarrollos -Duchamp, **situacionistas** franceses, **Fluxus**, **Conceptualismo**-, y se hayan ido instalando en el panorama artístico español desde los años sesenta en adelante, supone una muestra de que la vanguardia se viene haciendo «tradición». Su relación con la cultura de masas y el carácter acrítico con el que son tomados los lenguajes y las ideas de anteriores movimientos vanguardistas, su falta de programa sistemático dependiente de un gran Relato en el que ya no pueden creer, les muestra como síntoma del establecimiento en España de un gusto postmoderno.

Los ejemplos que hemos aducido pretenden reflejar las últimas actitudes del arte joven español, pero este gusto postmoderno puede quedar perfectamente reflejado otras prácticas, ya consagradas: en la arquitectura de Ricardo Bofill, en la síntesis pictórica que exhiben artistas plásticos como Miquel Barceló, Guillermo Pérez Villalta o Chema Cobo, o el retorno a la fabulación novelesca y a la utilización de géneros considerados hasta hace poco como «inferiores», tales la *novela negra* o la literatura popular de misterio y horror, al lado de estilos modernistas como el de Thomas Bernhard que puede

encontrarse, por citar un sólo caso, en *Todas las almas*, una de las últimas novelas de Javier Marías.

En la actualidad, aquella, entonces novedosa, interpenetración de los géneros artísticos que postulaba la poesía concreto-visual es recurso común en el arte contemporáneo de nuestro país; así como la utilización de elementos de la cultura de masas, la publicidad o el diseño industrial se ha convertido en un reconocimiento de la importancia que la comunicación icónica ha tomado en las sociedades occidentales.

En este orden de cosas, si debemos a Andy Warhol y al **Pop-art** el descubrimiento del potencial expresivo y estético de la imagen y la retórica de los *mass-media* y su alto valor como símbolos de la cultura capitalista, de igual manera les debemos la dignificación de los motivos de la cultura de masas. Hecho que llevaron a cabo, entre otros, artistas como el propio Warhol, con sus famosos pinturas de las latas de sopas Campbell o la serie de retratos de Marilin Monroe, y Roy Lichtenstein, quien traslada a los museos la estética del *comic-streep* utilizando como tema viñetas de tebeo ampliadas y descontextualizadas. No es menos cierto, por otra parte, que la importancia de las grandes ciudades en la vida económica y política del capitalismo tardío, como ha señalado Jameson (1980), había posibilitado ya la creación de una subcultura popular urbana que se mostraba fascinante a la mirada de auquellos jóvenes artistas de finales de los cincuenta enclavados en el momento de

máximo esplendor del *american way of life*.

Nuestros artistas de la España industrializada y democrática, también son los testigos de un país conquistado por la cultura *pop* norteamericana. El mundo occidental ha adoptado un mismo patrón cultural, esa norma postmodernista que Jameson considera exportada por el imperialismo estadounidense y que entiende como la pauta cultural del capitalismo tardío o avanzado. Esto no lo decimos desde una perspectiva «apocalíptica», como diría U. Eco, nostálgica de un pasado eurocéntrico e ilustrado, pues no entramos a criticar la mayor o menor validez de una cultura en la que nos sentimos, querámoslo o no y parafraseando otra vez a Eco, absoluta e inevitablemente «integrados».

Para Jameson (1984) el gusto por el *pastiche* acrítico como la forma preferida de la intertextualidad postmoderna genera un arte *esquizofrénico* -término que utiliza en un sentido descriptivo y no clínico o patológico-. Siguiendo a Lacan, recurre al concepto de esquizofrenia como sinónimo de un pensamiento disgregado, «diseminado» diría Derrida, producto de «una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos». El borrado de fronteras entre los diversos lenguajes artísticos y la eliminación de la diferencia entre una Alta cultura y una cultura Baja, prmite a las manifestaciones estéticas de la postmodernidad flotar en un universo descentralizado y anárquico, al menos en lo que respecta a los momentos de producción de la obra de

arte, puesto que a la hora de la difusión pública de la actividad estética, los condicionantes del mercado artístico y de la recepción social de los productos estéticos imponen sus propias normas, siempre bajo fundamentos económicos y políticos.

La retórica del concreto-visualismo, en contradicción con un primer momento modernista, radicado exclusivamente en el discurso metapoético que intentaba justificarlas, es quizá el paradigma de esta nueva intertextualidad. Ya vimos cómo se utilizan recursos vanguardistas, junto a otros tomados de la comunicación de masas, sustentando simultáneamente una noción romántica de poesía.

Por otra parte, sus formas y estrategias retóricas se pueden reconocer en algunas aportaciones de nuevos lenguajes, nacidos del progreso tecnológico, como el de la fotografía contemporánea. En especial, nos interesan las producciones en este terreno de algunos por artistas herederos del conceptualismo.

Así, la norteameriana, Barbara Kruger[30] trabaja en la denuncia de las actitudes sociales alienantes a través de fotomontajes de un iconismo impactante en los que incluye un lema sintético y combativo al modo del eslogan publicitario. Adal Maldonado, puertorriqueño afincado en Nueva York, utilizando la retórica del reportaje periodístico, concibe su serie de retratos titulada *Torn*

---

[30].- Puede verse una selección de su obra en la revista *El Paseante*, 5, Madrid, invierno 1987, págs. 24, 42, 56, 70, 82, 94, 118, 124, 140 y 146.

City, como una denuncia de la violencia en la sociedad norteamericana. Lo que hace explícito al colocar a modo de portada una fotografía de varios periódicos agrupados al azar de los que pueden leerse sus titulares de portada, luego intercala entre los retratos otra placa similar que funciona como comentario de estos retratos.

Sophie Calle, artista conceptual francesa a la que ya hicimos mención anteriormente, destruye el carácter documental de la fotografía en su composición para *La ruptura*, donde objetos como cartas o bolsas de plástico de propaganda comercial construyen un espacio simbólico que resume el estado de ánimo de la artista tras la ruptura de una relación amorosa, espacio más cercano del funcionamiento evocador de la poesía al que de la referencialidad tradicionalmente asignada de la imagen fotográfica.

Esta esquizofrenia del texto estético postmoderno puede entenderse, como hace Habermas (1985) como un reflejo de actitudes políticas neoconservadoras, pero también admite una lectura mucho más revolucionaria, de carácter anarquizante y desmitificador, que devuelve a la cara del capitalismo su realidad desnuda y demuestra que el gran Relato de la modernidad no es más que una fábula del mundo basada en un entendimiento del progreso material como sinónimo de la superación de la alienación del individuo en épocas pasadas. La estética postmodernista, y aquí también hay coincidencias con el discurso libertario de la mayoría de los manifiestos del concreto-

visualismo español, supone un momento en el que la modernidad cultural toma conciencia de que sus estructuras, otrora consideradas la más perfecta encarnación de la elevación del espíritu humano, no son más que nuevas cadenas que esclavizan al individuo. Quizá el nihilismo radical de quien no está seguro de nada, ni siquiera de a qué puede llamarse arte, lo que el teórico croata Pavao Pavlicic (1989) considera como la raíz de la nueva intertextualidad acrítica postmoderna, pueda entenderse como una actitud políticamnete conservadora, pero también, opinamos nosotros, como la más radical crítica a la cultura capitalista: el rechazo de su valor trascendente.

Las primeras vanguardias, por otra parte, tampoco estuvieron tan alejadas de los discursos de la cultura de masas como se cree. Si el caso de Vladimir Tatlin supone un abandono de la noción burguesa de arte por parte de quien antes que «diseñador» industrial había sido un artista «culto», no hay que olvidar que los publicistas y diseñadores que nunca soñaron con que su trabajo se considerara «arte» utilizaron sin cesar los hallazgos lingüísticos y formales de la literatura y el arte de las vanguardias. Pero aún hay más. Volvamos la mirada a otros fenómenos que hasta ahora no han sido suficientemente atendidos al estudiar la evolución del arte contemporáneo, en particular al cómic o tebeo y a la música *pop-rock*.

En el ámbito del cómic, la serie de Windsor McCay

Little Nemo in Slumberland[31], publicada en la prensa norteamericana desde 1905 a 1947, dedicadas a narrar las aventuras oníricas de un niño, Little Nemo, ya anunciaba elementos semánticos y formales de la pintura y la literatura surrealista. Un surrealismo que, desde una perspectiva de humor ácido, retomó en 1935 el célebre dibujante George Herriman en las aventuras de *Krazy Kat*, apoyadas en una utilización del absurdo muy cercana a la del escritor «patafísico» Alfred Jarry. Habría que señalar igualmente la influencia de la estética del cubismo pictórico y de los decorados del cine expresionista alemán en las páginas dominicales a color de *Polly and Her Pals*, de Cliff Sterret, en sus apariciones en los diarios norteamericanos durante las décadas de 1920 y 1930.

Lo que queremos poner de manifiesto con estas referencias es que incluso en su época más rupturista, cuando eran novedades difícilmente aceptables por las élites receptoras de arte, ya hay una penetración de elementos formales de las vanguardias en los géneros de lo que se ha llamado la «subcultura popular». Además, en el sorprendente caso de *Little Nemo* observamos la influencia de las teorías psicoanalíticas acerca del sueño o del lenguaje del inconsciente -bien que sin carga erudita y

---

[31].- Aunque después de 1914 hubo varias reapariciones de *Little Nemo*, las de 1924-1927, 1935 y 1947 -las dos últimas a cargo del hijo de su creador, R. Windsor McCay Jr.-, de poco éxito por cuanto habían cambiado los gustos del público lector de periódicos, se suele considerar como las más logradas, por parte de la mayoría de los críticos, las historietas del periodo 1905-1914, las únicas a las que nos referiremos aquí.

tan sólo como recurso para el *trompe-l'oeil*, el juego visual y la trama fantástica- antes de que dieran lugar a la literatura y el arte del surrealismo.

Si estos ejemplos nos valen como antecedentes, hemos de pasar a la década de los años sesenta pára encontrar la explosión de las subculturas populares urbanas. En esa década, y fundamentalmente en torno al fenómeno de la música *rock*, se desarrolla toda una cultura juvenil que en manos de los más contestatarios, el movimiento *hippie*, contribuirá a esa dignificación de la cultura *pop* que se dejaba ver ya en tendencias artísticas que hemos comentado anteriormente. Muchos de los *hippies* poseen una sólida cultura universitaria, pero eligen la subversión de los valores del arte burgués dedicándose a la música *pop-rock*, al cartelismo, al diseño de portadas de discos, al cómic, e impregnando los géneros más respetados, la novela, la poesía, la pintura, del nuevo espíritu de *contracultura*.

Artistas como Yoko Ono, famosa por su matrimonio con el conocido miembro de los Beatles, John Lennon, simultanea sus producciones como integrante de **Fluxus** con sus actividades como cantante y líder de un grupo de *rock*, la Plastic Ono Band. Títulos de discos como *Surrealistic Pillow* de la banda californiana Jefferson Air Plain, editado en 1969, muestran a las claras la relación de la música *pop* con la lección vanguardista de la primera mitad del siglo XX. Andy Warhol llegará a apadrinar uno de las bandas más oscuras y radicales del *rock* neoyorquino, y a la postre más influyentes en la historia de la música

popular urbana contemporánea, The Velvet Underground. La portada del primer disco de la banda (1967), conocido entre los aficionados como el «disco del plátano», por el motivo elegido, es obra del propio Warhol, quien, por cierto, también firmaría la portada de uno de los dicos más apreciados de los Rolling Stones, su Sticky Fingers (1971). De hecho, él se consideraba un miembro más de la banda, donde militaban Lou Reed, un joven aspirante a escritor, el recientemente desaparecido Sterling Morrison, futuro profesor de Literatura en la Universidad de Austin, y John Cale, músico galés de formación clásica que había estudiado con John Cage, conocía a la perfección la música «culta» de nuestro siglo y había tocado la viola en un grupo de música experimental junto al compositor *fluxus* La Monte Young. Concebían sus espectáculos, sobre todo los de la gira de 1966 titulada *Exploding Plastic Inevitable*, como una especie de *happenings* multimedia que en muchas ocasiones diseñaba Warhol y que incluía desde números sadomasoquistas a proyecciones de imágenes de los films del realizador experimental Paul Morrisey, todo englobado por un espíritu psicodélico omnipresente. Como dicen Jorge Arnáiz y J. L. Mendoza (1992: 9): «Considerados en un principio como una fatua invención de Andy Warhol, The Velvet Underground, fue una experiencia vanguardista, para minorías», aunque el *rock* más actual es incomprensible sin su magisterio.

Otras futuras estrellas de la música *pop* como Jim Morrison, el cantante de The Doors, buscarían inspiración

en personajes consagrados de la Alta cultura: confesado lector de la poesía de Arthur Rimbaud, publicaba discos y libros de poemas al mismo tiempo. Frank Zappa, guitarrista y compositor de *rock* norteamericano ecléctico y arriesgado, nunca ha ocultado sus preferencias por la música de Pierre Boulez, de quien ha versioneado en clave «rockista» algunas de sus partituras. El excéntrico Captain Beefheart, compañero de muchas aventuras musicales de Zappa ha practicado siempre la pintura neoexpresionista a la vez que editaba sus extraños discos de *blues* experimental. El conocido cantante inglés David Bowie, discípulo del actor, dramaturgo y escenógrafo Lindsay Kemp, trabaja tanto la música *pop* como la pintura vanguardista o la interpretación en obras de teatro y películas.

Creemos que estos ejemplos pueden valer de ilustración acerca de cómo en los géneros de la subcultura popular urbana se ha venido practicando una expresión estética de ruptura de las convenciones y diálogo con las vanguardias que no cesará desde los años sesenta en adelante, es más, ampliará poco a poco su influencia social, dictará modas, actitudes, servirá como vehículo de lucha política, de rebelión anárquica, etc.

No será, sin embargo, hasta la eclosión del fenómeno **Punk** en el Londres de 1977, enseguida extendido a otras ciudades como Nueva York, Los Ángeles, París, Berlín o Madrid -ya a principios de la década de los años ochenta-, cuando observemos con absoluta claridad hasta qué punto

tanto las formas como los discursos del arte de vanguardia han sido asimilados por la cultura de masas y, posteriormente, por la industria del espectáculo.

Desde su nacimiento, la relación entre la música, las actitudes antisociales y la estética del movimiento *punk*, tendrá un evidente cariz vanguardista y una clara agresividad política. Se puede decir que el *punk* ya estaba en el aire a mediados de la década de los setenta, pero fue un antiguo estudiante de Bellas Artes que en 1977 regentaba una tienda de artículos sadomasoquistas en Londres, Malcolm McLaren, quien al montar una fabulosa campaña promocional para un violento grupo de *rock* primario y sonido hiperruidoso, los Sex Pistols, fundó y hasta teorizaría luego en múltiples entrevistas, lo que se ha llamado **Punk** -literalmente «basura, desperdicio»-. McLaren utilizó en su beneficio todas las posibilidades que le ofrecían los medios de comunicación de masas, a través de la organización de sonados escándalos que convirtieron a los Sex Pistols, a su estética de pordioseros, sus cortes de pelo marcianos, feísmo radical, agresividad verbal y música simple y distorsionada, pero muy directa y energética, en una nueva moda que se extendió como la pólvora.

Los *punks* eran, sencillamente nihilistas anarquizantes e iconoclastas, y una vez más, jóvenes desocupados o marginales, las víctimas del capitalismo que con una guitarra y tres acordes primarios ecupían a la cara de la sociedad sus miserias. Les gustaba ser

repulsivos y *amateurs* en todo y su lema era el «háztelo tú mismo», desde la música a la ropa.

Pero su inspirador y publicista más significativo, Malcom McLaren entendía el fenómeno como una forma de acción social y estética directas. Esta actitud, como ha demostrado recientemente Greil Marcus (1989), la toma McLaren de los **situacionistas** franceses del grupo de Guy Debord, lecciones bien aprendidas tras su contacto con artistas ingleses que habían estado relacionados con los **situacionistas** parisinos.

Tras la primera oleada de grupos *punk*, se va dando salida en el campo de la música popular urbana a una serie de propuestas creativaas extremadamente radicales, como las que han constituido la tendencia de la llamada «música industrial», movimiento minoritario, que utiliza generalmente como medio de edición la *cassette* autoeditada y distribuida por medio de la venta por correo, pero que tiene la ventaja de que los aficionados de todo el mundo tienen estas experiencias a su alcance a un precio realmente barato. Desde el principio esta tendencia presenta un marcado carácter vanguardista y se apoya en publicaciones informativas independientes.

Una de las formaciones más respetadas en el mundo de la música industrial es un dúo español llamado Esplendor Geométrico. La elección del nombre, con explícitas referencias al tercer manifiesto futurista, no es una casualidad, puesto que ponen en práctica las teorías del futurismo italiano acerca de que la «nueva música» debería

ser un «arte de los ruidos». Eso es exactamente lo que ofrece la música industrial, ruidos modulados por sintetizadores sin asomos de melodía armónica. El nombre de uno de los grupos muiscales de esta tendencia *underground*, Cabarte Voltaire, evoca el centro más importante del dadaísmo internacional.

Otro de los grupos que se engloban en esta tendencia, aunque su actividad es algo anterior a la eclosión del *punk*, e incluso pueden considerarse pioneros del movimiento ruidista o industrial, los norteamericanos The Residents, utilizan para sus espectáculos en directo unas vestimentas inspíradas en las que utilizaban los dadaístas en sus «veladas». Su «música», una especie de terrorismo sonoro que destruye los patrones del *pop-rock* acercándolos a los lenguajes aleatorios de Luciano Berio o Stochausen e incluyendo la indeterminación y el azar de Cage en unas estructuras tan cerradas como lo son las formas habituales de la música pop. Desde una actitud tan iconoclasta y lúdica como las más extremas posturas *fluxus*, inventan un lenguaje de sonidos articulados sin semantismo lingüístico -al modo de la lengua imaginaria *zaum* de los futuristas rusos- en una obra conceptual como es su álbum *Skimo*. En el disco citado, utilizando los recursos de la poesía fonética dadaísta y concretista, intentan reflejar los paisajes polares y fundamentar una «secta religiosa», inventada con la finalidad de burlarse del pensamiento trascendentalista; no recurren a la idea de sustituir las religiones tradicionales por cultos

místicos, como hacían los *hippies* pseudorientalistas, sino con la de convertir la «sacralidad» en objeto de broma.

Esta actitud irreverente en lo ideológico y en lo formal, utilizando los canales y géneros reservados a la cultura popular urbana, es precisamente la carcaterística más definitoria del *punk*. Los músicos olvidan la música y devuelven la energía subversiva que el *rock* había tenido en sus comienzos y perdió en la primera mitad de la década de los setenta, cuando intentó exigir un respeto «artístico» para sus producciones. Al *punk*, por decirlo de una forma expresiva, le importa un bledo el arte. Además, sortean las leyes del mercado al editar y distribuir sus propios discos creando compañías llamadas independientes, eluden también las modas estéticas con un sencillo ardid: hacer todo lo contrario de lo que se considera admisible, cualquier música, ruido, ropa, peinado o actitud que resulte ofensiva para los valores dominantes en la sociedad capitalista es de entrada asumida como punk.

Alrededor del movimiento surgen los *fanzines* -neologismo formado con la fusión de los términos *fan* y *magazine*-, su propia prensa, ya que se trata de revistas de información musical, a veces también política, de carácter alternativo y que utilizan la fotocopia como su medio de edición. Sus autores retoman, sin saberlo, en la mayoría de los casos, la retórica del letrismo y el concretismo en la composición tipográfica de los artículos, llegando a soluciones gráficas de interacción de la imagen y la palabra mucho más radicales, en su poder

de impacto visual, que la que desarrollaron los poetas concreto-visuales. Saquean el arte y muestran a las claras que el dadaísmo, lejos de ser una anomalía escandalosa en un momento gestante de la vanguardia estética, es una de las corrientes más duraderas de la estética contemporánea y, quizás, la que mejor refleja el caos de los discursos esquizofrénicos de la postmodernidad.

En la generación *post-punk*, la música industrial irá saliendo poco a poco de su gueto minoritario hasta llegar a su actual fusión con otros géneros del *rock*, mucho más comerciales, que han llevado a un éxito considerable a bandas norteamericanas como Ministry o Nine Ich Nail. En general, esta segunda generación, adquiere un carácter mucho más intelectual en grupos como los Pixies que dedican una canción a la película de Buñuel *Un chien andalou* en su disco de 1989, *Doolittle*.

En la misma línea, uno de los grupos musicales más influyentes en el *rock* de los últimos diez años, los también norteamericanos Sonic Youth, abanderados de la generación neoyorquina del llamado *noise*, «ruido», o *no wavers*, han creado un estilo que el crítico Jutta Koether, comentando su disco *Daydream Nation* (1988), define como «desconstrucción» de la tradición de la música popular urbana; su finalidad es, en este disco en concreto, la de ejercer crítica política a través del lenguaje del *rock*, sin olvidar, lógicamente, sus especiales connotaciones como espectáculo de entretenimiento. Los propios componentes de Sonic Youth califican su música como

«experimetal», término familiar a nuestros poetas concreto-visuales, y así titulan su penúltima obra, el disco de 1994 *Experimental Jet Set. Trash, no Star.* Sin embargo, la irónica definición que hacen de «experimentalismo» podría haber sido firmada por los integrantes del grupo Zaj: «Se supone que somos experimentales, pero eso es lo mismo que cuando alguien dice que un color es verde cuando en realidad es naranja. Básicamente, lo que nos interesa es ser...púrpura.»[32] No acaban aquí las coincidencias, además de sus actividades musicales, los integrantes del grupo son apasionados estudiosos de la cultura *pop* y editan su propio «fanzine», *Sonic Death*, en el que informan sobre su música y sobre el trabajo de otras bandas que consideran de interés.

Los ingleses The Stranglers, hoy disueltos, también simultanearon la música y la edición de un «fanzine», *Strangled*, en su caso con un fuerte componente de crítica política y con la pretensión de que fuese entendida su actividad específicamente musical sólo como una más de las facetas a través de las que canalizabas sus actitudes revolucionarias y su populismo estético.

Al igual que la poesía concreto-visual, y en general todos los movimientos autoconsiderados vanguardistas, las tendencias nacidas del *punk* generan su propia hermenéutica, ya sea a través de la prensa alternativa, en

---

[32].- Declaraciones de Thurston Moore, miembro de Sonic Youth, en: «Sonic Youth anuncia tormenta» (entrevista), *El País de las Tentaciones*, 29, Suplemento cultural del diario *El País*, 13 de mayo, 1994, pág. 28.

el contenido de las letras de sus canciones o en la creación de colectivos subversivos como el que organizaron los pioneros inglese The Crass.

Por último, citemos como un ejemplo de coicidencia retórica con las formas de la poesía concreto-visual que se da en la mayoría de los diseños de las portadas y folletos interiores de los discos del *rock underground* contemporáneo la reproducción de la letra de la canción «Death Valley-69» que dibuja al modo del visualismo literario un grafista que firma «Savage Pencil» y que recogemos en las ilustraciones que cierran este capítulo.

Tendencias como las citadas, desarrolladas dentro de la llamada subcultura pop contemporánea son frecuentemente consideradas por la crítica especializada -ya hemos dado alguna muestra de ello- como vanguardistas; todo un movimiento *underground* y sin respeto alguno por las normas de lo establecido viene apropiándose, de cuanta información cultural o «subcultural» se le pone a tiro, imponiendo siempre sus propias reglas en este proceso de «reciclado». Muchos artistas «serios» se han dado cuenta de lo fructífero de estas propuestas y así, escritores consagrados como William Burrougs no desdeñan la oportunidad de grabar un disco con uno de los últimos mitos del *rock* contemporáneo, Kurt Cobain, cantante y guitarrista del grupo Nirvana que se suicidó hace poco más de un año. Por su parte, Laurie Anderson que comenzó en los terrenos de la poesía y el arte conceptual se ha pasado a la música electrónica y a los espectáculos

multimedia donde fusiona la plástica, el teatro, la música popular, y la vanguardia literaria y musical, pero expresándose no a través de los canales del arte de élite, sino de los habituales en el mundo del *rock*.

Otros artistas, como el dibujante norteamericano de cómics Art Spiegelman llevan a la práctica estética ese *pastiche* postmoderno del que hablamos en una serie de historietas, tituladas en su traducción española *Pintores de a peseta. Aventuras de acción*, publicadas originalmente en la revista estadounidense *Raw*. En esta serie, Spiegelman mezcla las características narrativas de la *novela negra*, las estructuras compositivas y gráficas de la historieta de superhéroes de los años cuarenta, un dibujo innovador en lo formal, derivado de la estética del cómic *undergound* norteamericano de la década de los años sesenta y setenta, soluciones rupturistas, dentro de lo que se considera cómic, en lo referente a la aplicación del color, y reproducciones ligeramente caricaturescas de famosos cuadros de las vanguardias pictóricas de principios de siglo[33].

Pensamos que los ejemplos citados pueden servirnos para afirmar el hecho de que los logros formales de la pintura, la música y la literatura de vanguardia aparecen vulgarizadas en el cómic, en tendencias del *pop-rock* tales el **Punk** o la **Música industrial**, la prensa de información

---

[33].- Así en la historieta «El Halcón Matisse», se parodia la novela de Dashiel Hammett, *El halcón maltés*, y la pintura de Henri Matisse. *Vid.* «*Pintores a peseta. Aventuras de acción: "El Halcón Matisse"*», en *El Víbora*, 55, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 1984: 35-45.

musical alternativa, la publicida audiovisual, etc.

Nos queremos preguntar, en consecuencia, si ese cambio o transformación que los concreto-visualistas querían imprimir en la estética, en sustitución del concepto burgués de lo artístico, y que nunca consiguieron superar más que en lo formal, dado su elitismo de partida y lo minoritario de su público, no estaría sucediendo realmente en ámbitos marginales que ni siquiera se han considerado a sí mismos como «artísticos». Si la tan debatida *sensibilidad postmoderna* es el reconocimiento del fracaso estético del proyecto racionalista y totalizante de *la modernidad*, y aún de sus pretensiones de un cambio social dirigido por las luces de la práctica estética como reflejo de la razón teórica, ¿no sería este «todo vale», al que asistimos hoy, el canto de cisne de un arte de lujo sin verdadera utilidad social? ¿No estaría la subcultura urbana de las sociedades capitalistas manifestando por fin la asunción de la vanguardia en manifestaciones no estériles ni circunscritas al museo o la biblioteca?

Los dos lemas que sintetizan la actitud del **Punk**, el «hátelo tú mismo» y el «*no future*», que adoptaron como grito de guerra desde que lo pronunciaran los Sex Pistols en su famoso *single* «Anarchy in U.K.», parecen reflejar a la perfección las predicciones de Guy Debord, integrante de la **Internacional Letrista** y luego fundador del grupo **situacionista**, cuando en 1952 decía: «El arte del futuro será el derrocamiento de las situaciones o no será», algo que no es otra cosa que la lógica consecuencia que se

deriva del negativismo extremo que caracteriza sus concepciones metapoéticas. Negativismo que se centra en la denuncia del agotamiento del arte en las sociedades capitalistas tras su aforismo *pre-punk*, «Jamás saldremos vivos de aquí» (apud. MARCUS, 1989: 177-178).

Ya en 1968, Umberto Eco en su polémico libro *Apocalípticos e integrados*, anotaba que «no solamente surge la vanguardia como reacción a la difusión del *kistch*, sino que el *kistch* se renueva y prospera aprovechando continuamente los descubrimientos formales de la vanguardia» (pág. 33). Lo que nos preguntamos ahora no es si la cultura de masas utiliza elementos formales de la vanguardia como una necesidad de mantener la renovación que necesita la industria del *kistch* para resultar rentable, sino si es posible que conceptos clave de la metapoética vanguardista estén siendo asimilados por esta última, superando así su carácter subcultural e ingresando en un discurso hasta ahora reservado a las artes de élite o puras. Es necesario tener en cuenta la fuga, de la que ya hemos dado ejemplos, de talentos artísticos hacia esferas arriesgadas del *rock*, el cómic[34], del cine publicitario, así como la aparición de nuevos géneros

---

[34].- Citemos aquí, por su relevancia internacional, el caso de tres conocidos pintores españoles que han desarrollado parte de su obra en el medio de la historieta gráfica, tales Miquel Barceló, Ceesepe y Javier Mariscal. Este último, aún simultanea sus exposiciones de pintura «seria» con el dibujo de tebeos o cómics, el diseño de muebles y estampados para la industria textil, la publicidad -recuérdese su famosa mascota para las Olimpiadas de Barcelona-92, «Cobi»- y la decoración de bares de moda.

artísticos como el **videoarte** y la **infografía**, o la fusión multimedia, música, imagen y expresión corporal, que lleva a cabo la **videodanza**[35].

Estos y otros síntomas podrían estar hablándonos del fin del *proyecto moderno*, o al menos de su transformación, como prefiere Anthony Giddens en su reciente libro *Consecuencias de la modernidad* (1990), al considerar a la modernidad como un proceso discontinuo. Podrían también estar señalándonos la necesidad de buscar nuevos cauces para la expresión estética que no teman mezclarse con fines «impuros» y reconozcan, sin falsos misticismos, el carácter de mercancía como uno de los atributos de las producciones estéticas. Quizá a esto se refiere uno de los más influyentes y reconocidos escritores de la *Beat Generation*, Allen Ginsberg, cuando en una entrevista de 1994, publicada en el diario *El País*[36], afirma que el *rock* es la poesía moderna. En concreto dice Ginsberg: «Yo no creo que la poesía esté perdida en ese mar de información, porque tienes que tener en cuenta que está el *rap*, Bob Dylan, y los buenos grupos de *rock and roll*, como los Beatles, y otros nuevos como Sonic Youth, que son poesía

---

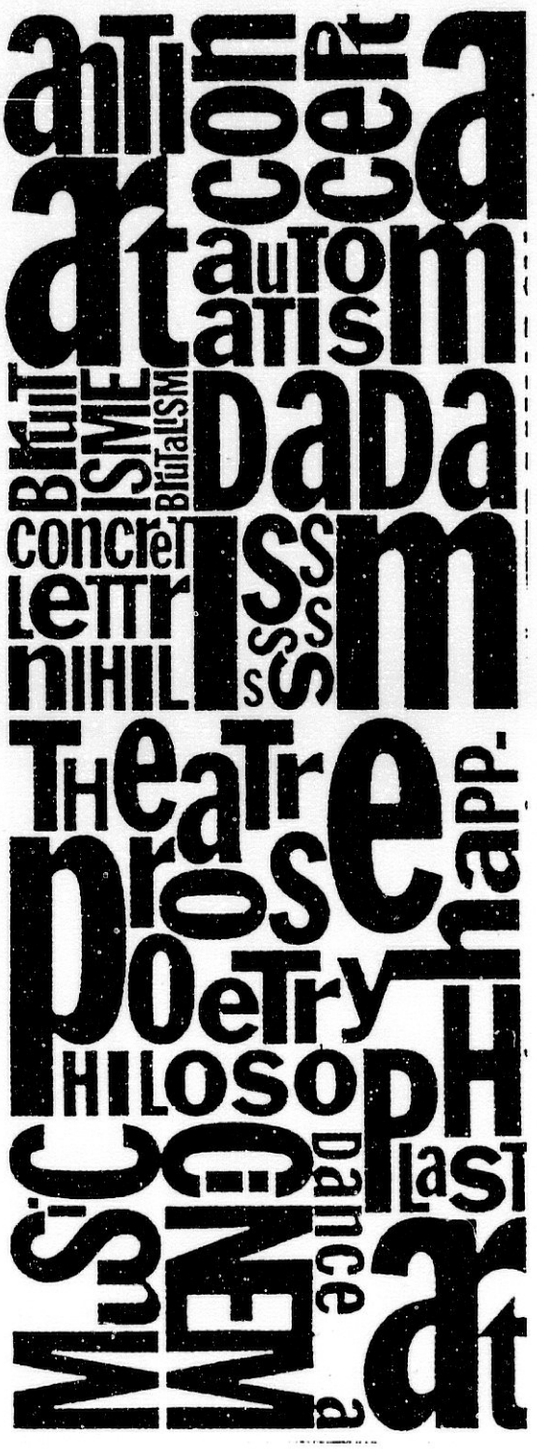
[35].- En modo alguno puede ser considerada la *videodanza* como una «filmación de danza», puesto que la referencialidad de la imagen no existe, al ser su montaje de tono poético; es decir, descompone la realidad en formas conectadas por una sintaxis cinética, al servicio de un mensaje connotativo de naturaleza fantástica o irrealizante.

[36].- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio: «Allen Ginsberg y el cincuenta aniversario de la generación *beat*», *Babelia*, Suplemento cultural del diario *El País*, 9 de julio de 1994: 12-13.

moderna. Aunque la gente no quiera reconocerla como poesía clásica, yo estoy seguro de que Bob Dylan estará en las antologías de poesía dentro de cien años».

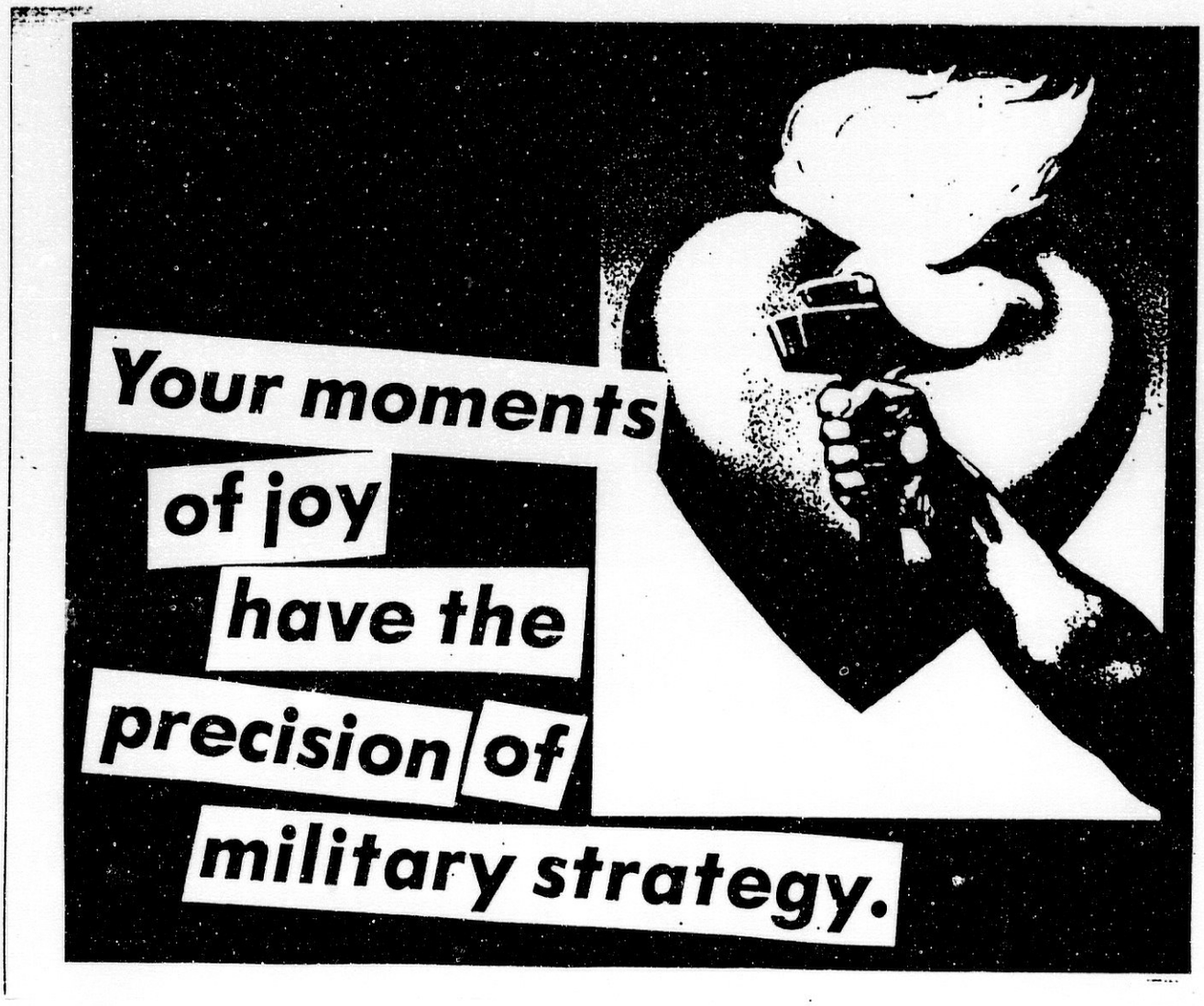
Para terminar, creemos justificado pensar que tanto el *pastiche* ahistórico del arte postmoderno, como determinadas producciones del cómic, la música *pop-rock* y sus lecturas dignificadoras desde la llamada «contracultura», nacida a mediados de los años sesenta, deben animarnos a considerar que existen suficientes indicadores para hablar de un transtorno real de los valores del arte burgués, esa predicción basada en el dominio de la imagen que supieron lanzar nuestros poetas concreto-visuales a principios de los años setenta.

PRÁCTICAS ESTÉTICAS CITADAS EN ESTE CAPÍTULO
POR SUS PARECIDOS FORMALES Y RETÓRICOS CON
LA POESÍA CONCRETO-VISUAL ESPAÑOLA.

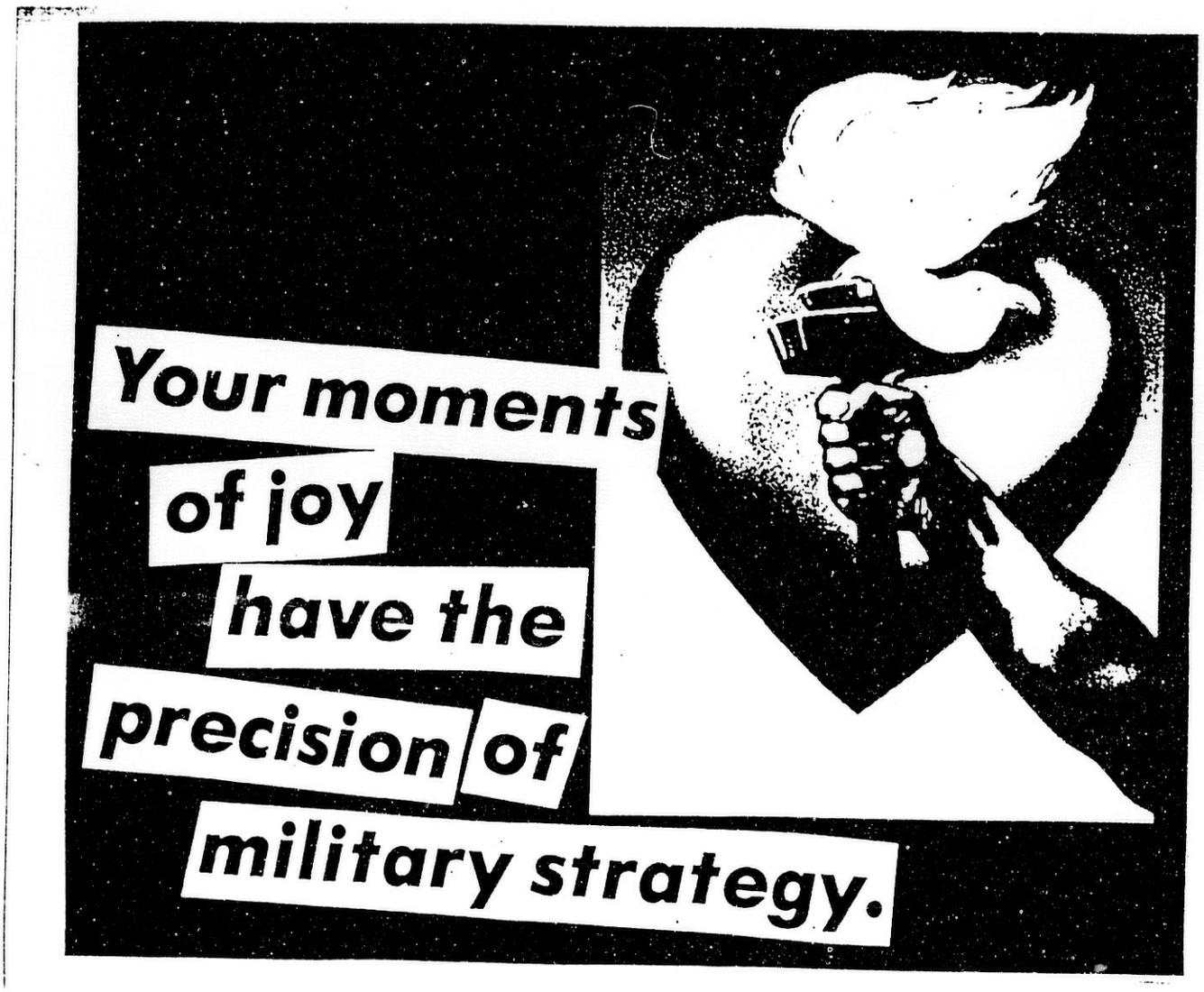


Georges Maciunas: Diseño para un catálogo *fluxus* (1962).

Georges Maciunas: Diseño para un catálogo *fluxus* (1962).



Barbara Krügger: Fotografía sin título (1980).

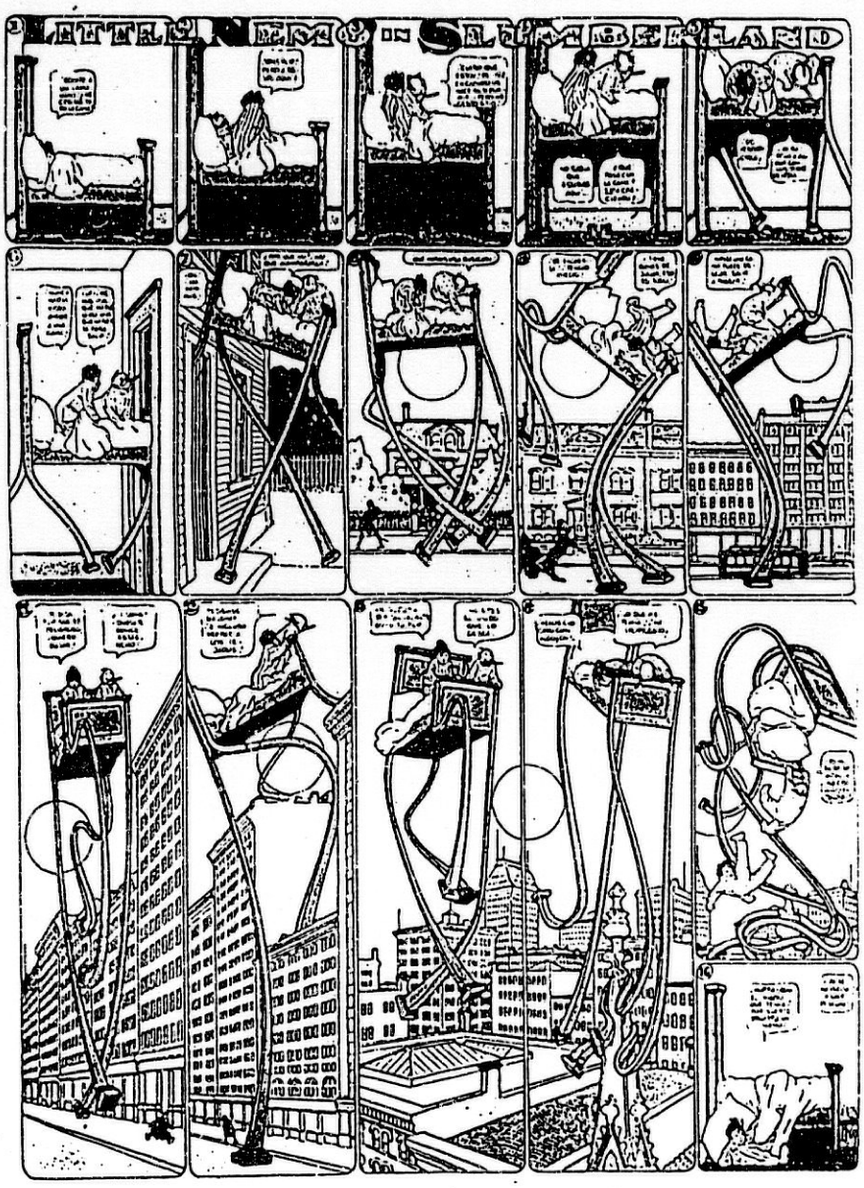


Barbara Krügger: Fotografía sin título (1980).

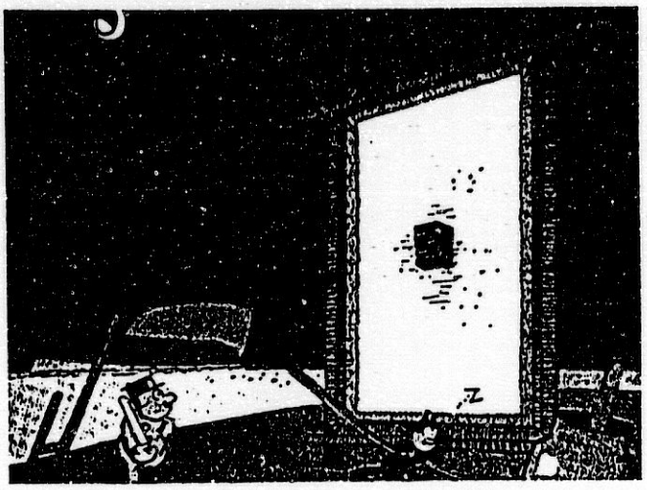
La ruptura

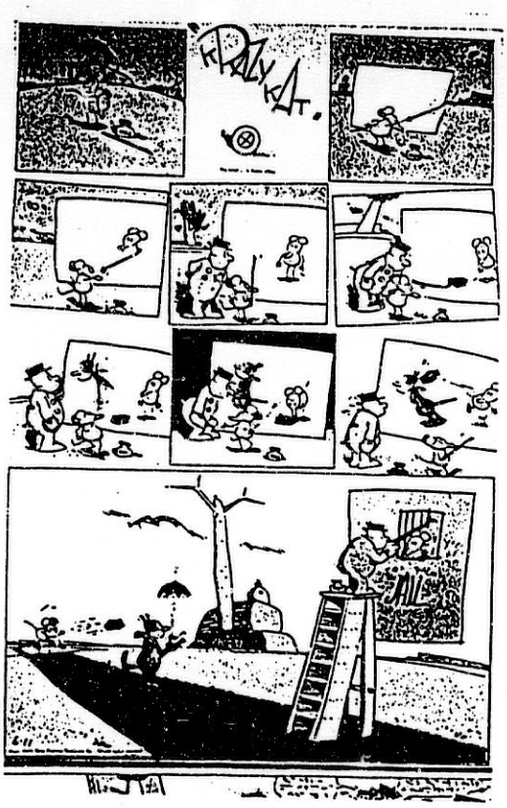
Él soñaba con hacer cine. Yo soñaba atravesar América con él. Para incitarle a seguirme, le había propuesto que realizáramos, durante el viaje, un film sobre nuestra vida de pareja. Aceptó, y el 3 de enero de 1992 abandonamos Nueva York en su Cadillac gris, rumbo a California. Nueve meses más tarde, en San Francisco, cuando no habíamos escrito aún la palabra FIN en la película, mi mano, tanteando bajo el asiento del coche para adelantarlo, encontró un bolso de plástico negro. Lo abrí. Contenía unas cartas, 24 para ser precisos, con la letra de Greg, dirigidas a una tal H. y enviadas, los matasellos de correos daban fe de ello, a lo largo del año 1992. Por razones que ignoraba, las cartas estaban de nuevo en su poder y las había escondido allí. Las leí. Robé dos de ellas. Una, porque decía: "... Seré libre en octubre". La otra, por esta frase: "Con Sophie tengo a ese niño que no habría existido nunca sin la pasión que siento por ti". Había dado a Greg la posibilidad de satisfacer su sueño más querido, y era a otra a quien se lo agradecía. Días más tarde, me entregó un carta: "Siempre supe que entrarías en mi vida. Quiero que sepas que te amo y que te has convertido en lo más precioso a mis ojos", escribía. En la duda, decidí darle la razón: él sería libre en octubre.

Sophie Calle: «La ruptura» (1992).



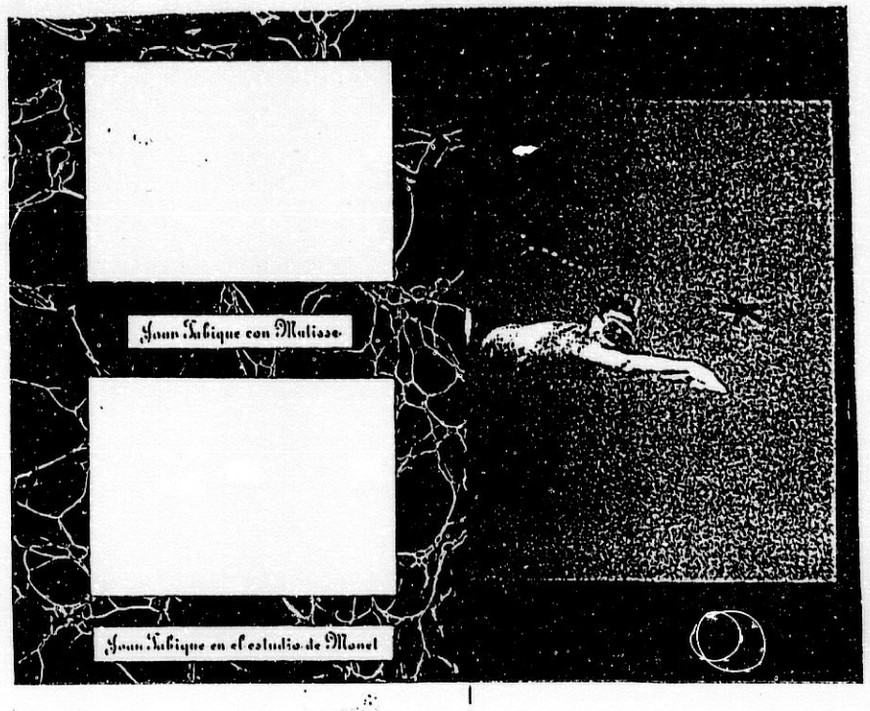
Windsor McCay: Página de la serie *Little Nemo* (1908).



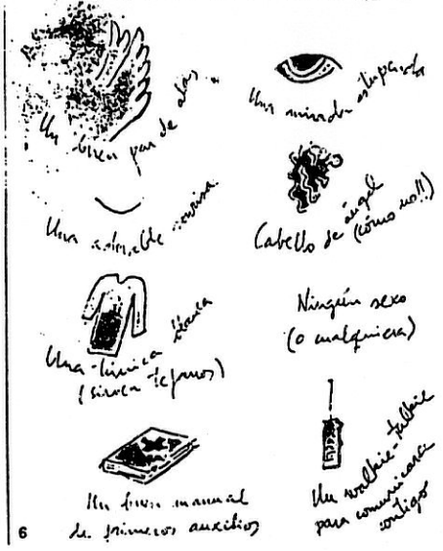


George Herriman: Página de la serie *Krazy Kat*.

Cliff Sterrett: Página de la serie *Polly and her Pals*.



CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DE UN ÁNGEL DE LA GUARDA



LA RAREZA DE EUROPA

"Al contestar a un torozón tan bello, la bilacha de Agenor se apuntala a él, y aun cuando a la prioridad no otoñea ni tonsurarle, luego le cuchichea con flogescencias los cuescos. El fueraborda amoroso de Júpiter se contrabalancea por el pronto con lancinarle las manoplas; más tarde gramatiquea con la carilla de la manopla femenina. Ella, confiada, se señaliza sobre la longaniza del buzanero, el cual avellana lentamente por el orinque... De pronto, se lastima a la aguacha. Europa templa, guadaña, llueve, se agencia a los cuescos. Así unidos, desaprietan enaceitados por todas las vigas..."

TLS, 8-5, V-5.

Colectivo Fundación Joan Tabique: Páginas para recortar y plegar de la revista *Fíjate*.

Colectivo **Fast-food**: Fragmeno de *Fast-food*, núm. 1.

Savage Pencil: «Death Valley-69» (1984).

CONCLUSIONES

I.-EL VISUALISMO LITERARIO O LA PUESTA EN PRÁCTICA DE UNA «TEORÍA DE LA CONTRADICCIÓN».

En los capítulos precedentes hemos visto cómo la utilización de una retórica visual, aunada con el concretismo expresivo, daba lugar a una tendencia objetivista, reduccionista al fin, que iba conduciendo a las prácticas del concreto-visualismo poético hacia un punto muy cercano al silencio. La superación de esta falta de significación dependía de la redefinición de las nociones que determinan la práctica artística, es decir la asimilación de las actitudes conceptualistas. Ese deslizamiento hacia un arte conceptual hace que el objeto estético tienda a ser la manifestación de una teorización extrema, evitando el predominio de la «experiencia» en la práctica estética. Esto no quiere decir que el poeta no parta del mundo de la experiencia, sino que la actividad resultante de la intención creadora se filtra, se intelectualiza, por medio de una carga de indicios metapoéticos y metatextuales que convierten al poema en una permanente declaración de filosofía estética, dejando su «tema» anecdótico, cuando lo hay, en un segundo plano.

Nos interesa volver a recordar estas ideas porque creemos que resulta claro que los dos supuestos citados y su resultado -las ideas que hemos expuesto en el capítulo VI- nos permiten hablar de un pensamiento y una praxis esencialmente contradictorios. Tal calificativo lo hemos usado con frecuencia a lo largo de nuestro estudio y ahora en las Conlusiones alcanza un papel fundamental.

Las ideas apuntadas acerca de la sensibilidad postmoderna, sugieren, por lo menos, un descentramiento del pensamiento estético contemporáneo. Nosotros consideramos al respecto, que el origen de este descentramiento radica en el debate teórico y práctico que se ha desarrollado en nuestro siglo en torno a la idea de la utilidad del arte. Comentaremos, seguidamente, su repercusión en las concepciones metapoéticas del concreto-visualismo.

Hay que admitir, en principio, que las nociones esenciales de la poesía y del trabajo del poeta no han cambiado mucho desde los tiempos de Platón. La modernidad no ha hecho otra cosa -con todos los momentos de crisis y replanteamientos que se quiera- que legalizar su práctica a través de la elaboración de un pensamiento crítico-hermenéutico y encauzar sus resultados sobre la institucionalización de una especie de preceptiva inmanente, basada en la exclusión de determinadas concepciones de lo poético y en la sanción de un repertorio amplio de posibilidades retóricas y genéricas, racionalización de estirpe aristotélica, como vimos.

Este orden de cosas le hacía decir a María Zambrano en *Filosofía y poesía*, su ensayo de 1939, lo siguiente:

> «Las palabras platónicas son terminantes. Existe una contradicción en el hombre entre lo que en su alma sigue a la razón y a la ley, y lo que es pasión. Y lo más irrenunciable para la poesía es el dolor y el sentimiento» (*apud*. ZAMBRANO, 1993: 215).

Esta contradicción radica para Zambrano en la aparente sinrazón de la práctica poética:

> «El logos -palabra y razón-, se escinde por la poesía, que es la palabra, sí, pero irracional. Es en realidad la palabra puesta al servicio de la embriaguez. Y en la embriaguez el hombre es ya otra cosa que hombre. [...] No sólo se conforma con las sombras de la pared cavernaria, sino que sobrepasando su condena, crea sombras nuevas y llega hasta a hablar de ellas y con ellas. Traiciona a la razón usando su vehículo; la palabra, para dejar que por ella hablen las sombras, para hacer de ella la forma del delirio.» (*Op. cit.*: 214).

Resume Zambrano la posición platónica en el planteamiento de dos visiones del mundo mutuamente excluyentes, la de la filosofía y la de la poesía, separadas por Platón en términos que la modernidad

retraduciría en racionalismo, para la primera, e irracionalismo para la segunda. El Romanticismo, será el encargado de refundar la idea platónica de la poesía, pero considerando la «verdad» del delirio poético como la única muestra de la autenticidad del espíritu superior del hombre. El primer Nietszche, con su dicotomía de lo apolíneo y lo dionisíaco, se convertirá en el pensador que más claramente interprete la condena platónica en términos negativos, al considerarla como freno a la expansión de las pasiones del hombre, como un intento de fundamentación y, luego, de conservación, de un orden estático y enfrentado a la tendencia al exceso de la voluntad creadora.

Ecos de ese romanticismo, sobre el que, en términos generales, todavía descansa la poesía contemporánea, pueden leerse en las ideas de María Zambrano cuando afirma que el triunfo de las nociones de «ser», «verdad» y «razón» traería consigo «el menosprecio forzado de la poesía» (*op. cit.*: 216). Para Zambrano, el establecimiento de tal sistema de ideas, que no duda en considerar finalmente triunfante, provoca una visión ascética de la vida, manifestada en el compromiso ético y la toma de decisiones, asumiendo de paso la práctica de la responsabilidad con respecto a la «verdad» en tanto fundamento de la «justicia».

Admitir que existe lo aparente y lo verdadero implica el compromiso con «lo apolíneo». Si partimos de esta idea, comprenderemos por qué dice María Zambrano que

el poeta es «en sí inmoral»:

> «El poeta jamás ha querido tomar una decisión y cuando lo ha hecho ha sido para dejar de ser poeta. Este momento de la decisión, central en la ética, ahuyenta a la poesía. [...] Justo es que vague por los arrabales de la ciudad de la razón, del ser y de la decisión. Mas porque el poeta no puede vivir bajo la cúpula de la justicia, no hemos de creer que no tenga su justificación, porque de ser así no sería un hombre. Tiene su justificación porque tiene su fidelidad.
>
> «[...] El filósofo quiere poseer la palabra, convertirse en su dueño. El poeta es su esclavo; se consagra y se consume en ella. Se consume por entero, fuera de la palabra él no existe, ni quiere existir. [...] Hay que pensar que el primer lenguaje tuvo que ser delirio. Milagro verificado en el hombre, anunciación, en el hombre, de la palabra. Verificación ante la cual el hombre, ya poeta, no pudo sino decir: "Hágase en mí".[...] El poeta está consagrado a la palabra; su único hacer es este hacerse en él. Por eso el poeta no toma ninguna decisión, por eso también es irresponsable.» (*Op. cit.*: 217-218).

Sorprenderá que en un estudio de teoría literaria citemos un pensamiento tan metafísico como el de María

Zambrano, sin embargo, pensamos que su visión es la que resume con mayor precisión esa noción general de la poesía -del arte- que hemos considerado como dominante. El abismo que separa la razón práctica de la poesía se enseña en nuestras instituciones culturales y educativas casi en los mismos términos que hemos consignado más arriba. Además, el concepto de *irresponsabilidad* con que definía a la actividad poética resultará de capital importancia para las reflexiones que hilvanaremos en este capítulo final.

Decíamos en páginas anteriores que la poesía concreto-visual se inscribía en la corriente estética, iniciada con las vanguardias de principios de siglo, que había decidido poner en crisis la idea de arte, partiendo de una apreciación negativa de esa «inutilidad inmoral» de la que hablaba María Zambrano, y entendiéndola como una lacra que aislaba al artista del resto de la sociedad. Nos encontraríamos, entonces, ante una de esas «decisiones» tan autodestructivas, que Zambrano ejemplificaba con el voluntario silencio de Rimbaud: «Un buen día como es sabido, huyó de sus amigos y destruyó su poesía, destruyó al poeta que había en él. Y fue un hombre de acción, embriagado con la acción, como antes lo estuviera con la palabra» (*Op. cit.*: 216).

Hasta el momento de la eclosión de las vanguardias, la elección de uno de los dos caminos, el de la indecisión poética o el de la acción vital, anulaba completamente al otro. Sin embargo, la característica más acusada de la vanguardia consiste en la conjunción de la práctica

estética con la acción social, cuestión que se plasma en la construcción de un pensamiento estético concebido como motor de la transformación social. Esta idea considera, además, como una intervención social suficiente, la construcción de una conciencia ideológica que posibilite esa transformación social. Pero aún más, tal conciencia ideológica se supone derivable directa y completamente de una transformación de los lenguajes estéticos.

A pesar de que la discusión sobre las nociones convencionales dominantes acerca de lo estético constituya uno de los núcleos, si no el más importante, de la teorización vanguardista, se mantenía lo que llamábamos en páginas precedentes una idea esencialista y trascendente de lo artístico en general y lo poético en particular. Ahora estamos en condiciones de formular tal idea en unos términos que implican que el arte, para el pensamiento vanguardista, es un ente superior a todos los demás y del que emanan tadas las estructuras sociales: el arte, sería la máxima expresión de la ideología, lo que, dando un giro caprichoso a la filosofía hegeliana, supone que se le concibe como el auténtico motor de la Historia y no como su resultado.

La percepción de esta paradoja no es, sin embargo, propia de la teoría más reciente, sino el problema fundamental del debate estético a lo largo de lo que va de siglo. La poesía concreto-visual española de los años sesenta y setenta, la que asume consciente y decididamente el reto de la reflexión metapoética, supone una

revisitación del problema, el intento de provocar una nueva discusión con la loable meta de hallar al fin una poesía no desligada de la utilidad, un arte verdaderamente representativo. Su extremada marginalidad no lo permitió, pero, el arte, como toda manifestacion ideológica, es siempre, y esto a pesar del mismo artista, «representativo» de un cierto orden social.

El pensamiento estético de León Trotski testimonia la preocupación que, desde sus inicios, estará presente en las políticas de transformación profunda de las sociedades: ¿Qué lugar ocupa el arte en el proceso revolucionario que quiere acabar con las viejas estructuras sociales? ¿Qué relación existe entre su lenguaje y la ideología? ¿De qué manera, exactamente, puede servir a una praxis que aspira a cambiar tales estructuras ideológicas y sociales?

La reflexión de Trotski va desde el papel del intelectual, en sentido genérico, hasta la novela de Cógol, pero su punto más interesante se centra en deslindar lo que hay -o no hay- de verdaderamente revolucionario en las experiencias vanguardistas.

En páginas anteriores hemos ofrecido algunos datos históricos acerca de la relación del futurismo ruso con la política de los soviets. Pero lo tomamos además como ejemplo paradigmático de la dicotomía arte/sociedad. Para todos los historiadores y críticos del arte contemporáneo, los diversos movimientos de la vanguardia ruso-soviética, tanto en el terreno de la literatura como en el de las

artes plásticas o la arquitectura, nace de un momento seminal descrito como **cubo-futurismo**, puesto que en la rusia de finales de la década de 1910 se da una relación explícita y sintetizante, lo que no ocurre en el resto de Europa, entre ambos movimientos estéticos. Por ello, y por las coincidencias de sus ideas con las de otros movimientos de las vanguardias occidentales, en especial con la poesía concreto-visual, el debate en torno a su utilidad social trasciende los límites de aplicación a una tendencia artística concreta y se amplía a la generalidad de los movimientos renovadores en lo formal surgidos en lo que va de siglo.

Para el político comunista, como afirma taxativamente en su libro de 1923, *Arte y revolución*, «el futurismo nació como meandro del arte burgués, y no podía haber nacido de otra manera» (TROTSKI, 1902-1938: 52). Recuerda que la provocación antiburguesa con la que se presentaban, intencionadamente, las actitudes estéticas y vitales de los románticos, no tardó en ser asumida con tranquilidad por la misma clase a la que decían rechazar, clase que, finalmente, acaba por canonizarles en los manuales escolares. Trotski ve la misma actitud de *dandy* bohemio en el fondo de los vanguardistas rusos. No obstante, aprecia el propósito de los futuristas de romper con el arte precedente; aunque se preocupe de advertir que tal actitud es válida únicamente porque se convierte en una llamada de atención «a la antigua casta literaria, al círculo cerrado de la *intelliguentsia*».

Algo parecido hemos afirmado nosotros cuando hablábamos de que la práctica de la poesía concreto-visual suponía una ampliación de los límites textuales, ampliación que colocaba el centro de interés no en el objeto estéticc sino en lo que significaba como provocación ante las convenciones dominantes, las cuales habían dejado establecido *de facto* una dinámica conservadora en la producción e interpretación de las manifestaciones literarias.

El fracaso de las pretensiones utópicas del concreto-visualismo poético es también del todo coincidente con la valoración que Trotski hace de los logros formales futuristas:

> «La fabricación por Jlebnikov o Kruchenik de diez o cien palabras nuevas derivadas de las raíces existentes, puede tener un cierto carácter filológico; puede, en muy pequeña medida, facilitar el desarrollo de la lengua viva y hasta del lenguaje poético, y ser el preludio de una época en la que la evolución del idioma estará dirigida más conscientemente. Pero hasta este trabajo, de carácter subsidiario en relación con el arte, cae fuera del ámbito de la poesía.
>
> «[...] En todo caso, es evidente que el intento de sustituir la poesía por ejercicios de la "suprarrazón" produciría la muerte por asfixia de la poesía.

«[...] Maiakovski prueba, con versos complicados y rimados, lo superfluo del verso y la rima, y promete escribir fórmulas matemáticas, aunque para esto están los matemáticos». (*Op. cit.*: 58-59).

Al fin y al cabo, Trotski, como María Zambrano, entiende que el hecho de tomar decisiones sociales, escapa de las posibilidades inherentes al poeta, pues termina por agotar su propio discurso en el silencio. Como Philippe Sollers decía, en unas palabras que citábamos en el capítulo anterior, la revolución es algo ajeno al artista: o se elige la revolución o se elige el arte. El esteta no puede aspirar a conjugar los dos extremos más que con la destrucción de la noción de la autonomía del arte respecto de los demás discursos sociales: desacralizando la actividad estética, entendida como un fin en sí misma, y poniéndola al servicio de la diversión y el goce popular como una «técnica» y no como un «arte», según lo que se entiende habitualmente por tal.

Nos parece sintomático que tanto la vaguardia artística como la filosofía estética y el pensamiento político se ocupen de esta cuestión, puesto que muestra, como vimos, la crisis de uno de los pilares de la modernidad: esa autonomía de los discursos ideológicos. Una tendencia, en el fondo, a la eliminación de la *convención de polivalencia* (*vid.* SCHMIDT, 1980), o al menos a su control, por parte de la actividad política, y cifrada en el postulado de que el arte ya no debe ser

enjuiciado bajo el concepto de «belleza», sino bajo el de su repercusión ideológica en la lucha de clases.

Todo esto dará lugar a una línea del pensamiento marxista, extremada por el estalisnismo, ncaminada a la formulación de una preceptiva de lo revolucionario en arte y encabezada por la figura de G. Lukács. La influencia del marxismo en la intelectualidad occidental de la segunda mitad del siglo hace que el debate se salga de las fronteras del área de influencia política y militar soviética, convirtiéndose en el problema de la responsabilidad del artista ante la sociedad en la que produce y a la que dirige su actividad estética.

El arte burgués queda definido desde Trotski como «impresionista y contemplativo», el arte revolucionario deberá desarrollar otras formas que sirvan a la causa del proletariado, y aquí radica el centro del problema. El propio Trotski duda acerca de cuáles serán estas formas e, incluso, reconoce implícitamente lo insoluble de la cuestión. Así, cuando afirma que el Partido tiene suficiente poder para decidir acerca de la explotación o prohibición de tales formas de arte en beneficio de sus necesidades políticas, pero que «el desarrollo real del arte y la lucha por las formas nuevas no forman parte de las tareas y preocupaciones del partido» (*Op. cit.*: 63); queda claro que, aunque existan relaciones e interinfluencias entre los discursos artísticos y los demás discursos sociales y sus condiciones materiales, siguen siendo percibidos como ámbitos autónomos.

Lo que hará el estalinismo no es otra cosa que instrumentalizar la actividad estética, pues nunca llegará a crear un arte nuevo, algo quizá imposible por la estrecha ligazón de este último con la clase burguesa.

El **arte conceptual**, en tanto conclusión del desarrollo del pensamiento vanguardista, y muy especialmente con su reducción del arte a puro lenguaje, supone situar la actividad estética en lo que podríamos llamar «la posibilidad sin forma». Desde la perspectiva opuesta, el pensamiento político marxista, al dar preponderancia al «sentido» socio-ideológico sobre la forma acaba en el mismo punto.

Ya hemos visto la influencia del conceptualismo en la metapoética, y en muchos casos también en la retórica, del concreto-visualismo literario; asimismo se han citado sus conexiones, menos explícitas, con el pensamiento subversivo de raíz izquierdista. La interacción de estas dos maneras de concebir el hecho estético deja a la poesía concreto-visual sin posibilidades de comunicar, por ello no le queda más remedio que seguir manteniendo, a pesar de todo, esa idea trascendentalista y canónica que habíamos expresado con las palabras de María Zambrano. La coartada elegida tiene mucho que ver con Lukácks y su teoría del *reflejo*.

El centro del pensamiento estético de Lukács lo resume Antonio Chicharro (1994: 409) en la idea de que «el mundo externo es el reflejo de la realidad que independiente de la conciencia subsiste en los

pensamientos, imaginaciones y sensaciones de los hombres, en razón de lo cual la creación literaria pertenece a la teoría general del conocimiento como un tipo especial de reflejo». En un libro temprano, y aún premarxista, *El alma y las formas* (1910), el filósofo húngaro ya se planteaba la cuestión y optaba por el *realismo* como la forma más adecuada de representación estética. En las teorías de Lukács subyace, como indica A. Chicharro (1994), una preocupación por plantear en términos dialécticos la cuestión de la realidad y la apariencia; pero también, esta vez a juicio de L. Kolakowski (1978: 253), un problema ético: «la contradicción entre las decisiones de los inidividuos y los resultados de sus actos». Ambos se interconectan bajo la noción de *responsabilidad*, que el joven Bajtín trató en un artículo de 1919, titulado explícitamente «Arte y responsabilidad».

También para Bajtín, el arte forma parte de una unidad superior, la *cultura humana*, en la que se integra junto con la ciencia y la vida. Aunque este último concepto no queda muy claro en el texto citado, puede entenderse como la actividad del hombre en tanto individuo en sociedad, producto de sus propias elecciones. El arte debe basarse en una *unidad responsable*, que Bajtín explica así:

> «Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la

vida. Pero con la responsabilidad no se relaciona la culpa. La vida y el arte no sólo deben cargar con una responsabilidad recíproca, sino también con la culpa.» (*Apud.*, BAJTÍN, 1979: 11).

La necesaria unidad entre teoría y práctica estética que suponen estas ideas no podría darse sobre la base de formas vanguardistas que se entienden como un fin en sí mismas. La poesía concreto-visual española, durante el período en el que se ocupan de justificar sus opciones retóricas, acepta tácitamente esta formulación de que el arte es al fin y al cabo el reflejo de la conciencia de la realidad. Sin embargo, el realismo por el que opta Lukács, máxima expresión de lo burgués, como es sabido, no deja de resultar un repertorio formal adecuado a ese desplazamiento de la actividad crítica hacia la valoración del producto estético únicamente en términos ideológicos, incluso estrechamente políticos. Hecho que reduce considerablemente la complejidad real del fenómeno literario y artístico. Esta visión del realismo como paradigma de un arte consecuente con la vida no será aceptada, lógicamente por las teorizaciones del concreto-visualismo.

Para Juan Hidalgo, cuando «define» lo que es Zaj, iguala la actividad estética a la vida que se teme vivir: «"aquello" que no queréis saber pero que sabéis, "aquello" que queréis hacer pero que no hacéis, "aquello" que no queréis comprender pero que comprendéis» (*Apud.* SARMIENTO,

1990: 245). Mantiene así la teoría *lukacsiana* del *reflejo* y la práctica de un arte responsable y comprometido con la tansformación social, a pesar del hermetismo de sus formas.

Ignacio Gómez de Liaño centra el problema no en las formas con las que se reviste el lenguaje artístico, sino, como sostienen todas las concepciones conceptualistas, en el lenguaje entendido en tanto único material del arte. Para él, la escritura es por sí misma una manifestación de la voluntad de poder y la mostración más clara de la alienación del hombre, por eso propone «Abandonar la escritura» (1968): «Contra estos poderes: las palabras-valor: *ensayar, buscar*, porque detrás de ellas está: no aceptar lo original, lo inmutable de la cultura. Ensayar, buscar, es, por el contrario, ir más allá de la cultura, es ponerla al margen, es crear sustantivos como *posibilidades*, es suprimir fronteras, es imaginar, franquear, sí, franquear y COMENZAR a vivir» (*Apud.* SARMIENTO, 1990: 272).

De aquí se llega a una concepción de la literatura y el arte basada en la *negación* como acto estético revolucionario: «La poesía n.o. no puede ser aprehendida por los que buscan soluciones -sean literarias o no- a su propia incapacidad: la confusión es su medio; la desesperación su futuro», dirá Fernando Millán (1990: 147). Sus formas, para este autor, deberán nacer, lógicamente tras una destrucción del discurso tradicional, cuyo primer paso será responder «tachando, negando»

(1970a). Esta negación deberá dar lugar, si quiere ser efectiva, a un «nuevo mundo significante» (Millán, 1970a) que José Luis Castillejo concebirá como una escritura reducida a materia gráfica que «no cree en vacíos y pseudomisticismos» (*Apud*.SARMIENTO, 1990: 247), y que el resto de los autores y movimientos integrados en el concreto-visualismo ampliará a la retórica general del signo visual, aceptando la temprana máxima de la Cooperativa de Producción Artística y Artesansa: «Una cosa deviene sinificativa cuando posee una función, cuando entra a formar parte activa del sistema» (*Apud*. SARMIENTO, 1990: 269). La traducción de estas ideas en una práctica literaria visualista supone proclamar que el lenguaje de la literatura tal como se ha institucionalizado ya no es funcional y que, por lo tanto, ya no tiene ningún papel en la sociedad contemporánea. Cuestión más que discutible, pero sintomática de que ya flota en el ambiente la percepción de una nueva crisis de la estética moderna.

Vemos que la disensión con el pensamiento del marxismo más ortodoxo llega de la mano de T. W. Adorno -a quién cita expresamente la C.P.A.A. en 1967- y su «dialéctica negativa», pero es más, todas las concepciones metapoéticas del concreto-visualismo pueden entenderse desde la idea de Adorno acerca de la crisis del sentido:

> «El que las obras de arte, según la grandiosa fórmula paradójica de Kant, no tengan "objetivo", es decir, se diferencien de la realidad empírica, el que

carezcan de intenciones útiles a la conservación y a la vida, es lo que impide llamar objetivo al sentido no obstante su afinidad con la teleología inmanente. Siempre le es dificultoso a las obras de arte el compaginarse como sentido, y la respuesta que dan a esta dificultad es la renuncia a la idea del sentido. Al demoler progresivamente la emancipación del sujeto todas las representaciones sobre un orden previo dador de sentido, el mismo concepto de sentido se ha hecho más cuestionable como refugio de una empalidecida teología» (1970: 203).

Estas afirmaciones de Adorno, tomadas de su *Teoría estética*, plantean la cuestión de la contradicción radical que se encuentra en el discurso del concreto-viusualismo literario, y en general de todos los movimientos de vanguardia, en el momento en que se decide aceptar la decisión responsable y el compromiso ético con la superación de los valores alienantes de la sociedad burguesa. Inevitablemente se acaba por concebir la actividad estética como un reflejo y el compromiso ético radica en utilizar tal capacidad como instrumento de intervención social directa. Pero en ningún momento los movimientos de la vanguardia, con las excepciones de los primeros tiempos de **Dadá** y **Fluxus**, lograrán superar las ideas trascendentalistas de la poesía y el arte con las que abríamos este capítulo: la lógica de tales presupuestos conduce a la destrucción del arte tal como se concibe en el pensamiento moderno burgués, o sea, en las

convenciones estéticas dominantes. Para escapar del silencio no queda otro camino que seguir en ese «delirio» platónico y reclamar un sistema de convenciones paralelo, el de la «tradición» vanguardista, como habíamos dicho en páginas anteriores, sobre el que se pueda construir otra poética. Al final, como ya advertía Trotski lo único que se hace es ampliar el repertorio de formas y lenguajes del arte, pero no crear un arte o una poesía «nuevos». Eso sí, la *literariedad* y la *esteticidad* ya no son conceptos que puedan reconocerse en la mera textualidad del objeto estético.

Por eso, la misma complejidad del fenómeno artístico no admite, como esperamos que haya demostrado nuestro trabajo, que la poesía concreto-visual, a pesar de sus contradicciones, pueda rechazarse de plano como si se tratase tan sólo de una anomalía caprichosa. Como han puesto de manifiesto teorías recientes tales la ciencia empírica de la literatura o la teoría de los polisistemas, de un lado, y las ideas de Bajtín o de la semiótica cultural de la Escuela de Tartu, de otro, la obra de arte es un cruce de caminos entre los diversos discursos actuantes en la sociedad, y un lugar de transformación ideológica de sus valores. La poesía concreto-visual, estudiada como un fenómeno cultural integrado en una dinámica más amplia que la reducida al debate de si se trata o no de poesia, tiene a pesar de todo, un sentido, aunque sólo sea el de testimoniar en sus lenguajes una crisis de la modernidad.

II.- PUNTO FINAL.

Vista en la distancia, la poesía concreto-visual española puede parecer una extravagancia ya superada, una especie de erupción juvenil que devoraba el vanguardismo tras largos años de mostrenca cultura oficial franquista y literatura social de resistencia. El dominio casi exclusivo del realismo novelístico y las tendencias clasicistas, neorrománticas o neopopularistas de la poesía española durante aquellos tiempos acabaron por saturar el ambiente literario español desde la posguerra hasta finales de los años cincuenta. Contra esta uniformidad casi decimonónica la poesía concreto-visual habría levantado sus fuegos de artificio anunciando la llegada de los nuevos tiempos de «apertura».

Pero considerar a esta práctica estética como una moda pasajera no nos parece del todo correcto, por lo que ha sido nuestro propósito describir su poética y, al mismo tiempo, explicar su funcionamiento discursivo para establecer ciertas claves acerca de la significación cultural del fenómeno del visualismo literario en España.

Como indicábamos en el panorama histórico ofrecido en nuestro primer capítulo, hoy es posible todavía encontrar manifestaciones poéticas en esta línea. Si bien algunos de sus más celebrados cultivadores, como Fernando

Millán o José Luis Castillejo, callaron desde mediados de los años ochenta, y otros, como Felipe Boso, ya no están entre nosotros; no debe olvidarse, que nombres fundadores como Juan Hidalgo o Joan Brossa siguen aún publicando poemas de estilo concreto-visual.

Por lo demás, también advertíamos que en la década de los años ochenta habían comenzado a editar jóvenes autores que continuaban el trabajo poético sobre las bases del visualismo literario establecidas por los pioneros de los años sesenta y primeros setenta. A esta «segunda generación» pertenecen nombres como los de José Antonio Sarmiento, Rafael Marín, Rafael de Cózar, Pablo del Barco, Eduardo Scala, Eduardo Fraile Valles o Nel Amaro, entre otros que hemos citado en páginas anteriores.

Por su parte, autores que, como José Miguel Ullán, estuvieron también muy ligados al concreto-visualismo, han continuado elaborando una poesía fundamentalmente más «discursiva», pero manteniendo entre sus repertorios formales las retóricas visualistas que habían ensayado años atrás. El mismo José Miguel Ullán, reclamando una poesía libre y abierta en su organización formal, suele incluir en sus últimos libros dibujos y poemas visuales, aunque dominen en número aquellas producciones que recurren únicamente al uso de la lengua natural como vehículo expresivo. En ningún momento diferencia Ullán los dos tipos de textos, que considera tan sólo como formas distintas de comunicar el sentido poético, es más, ni siquiera quiere oir hablar de clasificaciones o teorías:

para él sólo existe «la poesía», independientemente de la apariencia de que la revista el poeta en cada caso concreto.

Durante su época de máximo auge, de 1970 a 1975, sin dejar de ser una manifestación elitista y minoritaria, la poesía concreto-visual logró recabar la atención de la crítica literaria. Hoy en día, el volumen de publicaciones del género es quizá menor, pero en absoluto se ha reducido el número de sus practicantes. ¿Por qué ahora suele ser frecuente a su alrededor el silencio crítico? ¿Por qué a pocos lectores les interesa?

Esas fueron las preguntas que nos movieron a estudiar el concreto-visualismo poético. Las respuestas quizá puedan resumirse en la idea de que los lenguajes visuales desarrollados por nuestro «operadores» ya no resultan extrañadores ni impactantes, ni novedosos, incluso parecen torpes ejercicios de aprendiz. La razón no hay que buscarla en la propia textualidad de estas prácticas, sino en otros fenómenos culturales de masas -los que hemos estudiado en el capítulo precedente- que han desarrollado retóricas visuales mucho más complejas y han ido acostumbrando a los receptores sociales a unos mensajes de mucha mayor variedad formal y profundidad semántica que las que nos ofrecen las prácticas del visualismo literario.

Desde esta perspectiva, es claro que la contribución de la poesía concreto-visual a nuestra literatura contemporánea puede considerarse muy escasa. Además, en

ningún momento lograron desbancar a la poesía que ellos tildaban de «discursiva» de su papel hegemónico dentro de las convenciones estéticas dominantes.

Si la curiosidad que genera siempre lo novedoso ha quedado eliminada en el caso de las formas con las que se presentaba el concreto-visualismo, a causa de la proliferación extraordinaria de prácticas icónico-plásticas que nos rodean en nuestra vida diaria, no hay que olvidar la importancia que concedían sus creadores al pensamiento reflexivo que la acompañaba en los primeros tiempos.

Este último aspecto resultó definitivo para la comprensión de lo que significó y significa la poesía concreto-visual en el panorama de la cultura española contemporánea.

Del análisis semiótico del poema concreto-visual, se desprende que la mayoría de sus producciones necesitan recurrir al extratexto de las convenciones estéticas y a la conexión con los lenguajes propios de otras prácticas artísticas para ser comprendiodos por los destinatarios. El receptor del poema concreto-visual, necesita, pues, buscar interpretantes no ofrecidos por los límites textuales en los que aparece presentado el texto poético. El capítulo III se ocupaba de analizar detalladamente este proceso, lo que allí afirmábamos consistía, en síntesis, en la necesidad de efectuar una lectura del poema más allá de esos aparentes límites textuales. Reclamábamos a tal efecto la noción de *espacio textual*, tal como la

definieron Jenaro Talens y J.M. Company, por ser muy operativa a la hora de realizar una lectura interpretativa de estas producciones. De ello deducíamos que las prácticas que se incluían en esta tendencia eran, realmente, manifestaciones de un movimiento artístico mucho más amplio que por las fechas de máximo desarrollo de la poesía concreto-visual impregnaba todos los ámbitos de las prácticas estéticas occidentales: el **arte conceptual.**

Desde este nuevo punto de vista, sí era posible comprender ya la verdadera significación cultural de nuestro objeto de estudio. A su nueva luz, los «operadores» cuya obra habíamos analizado se nos presentaban inmersos en un doble proceso. Por una parte, ya asimilada la lección de las primeras vanguardias, y principalmente gracias a que el mercado de las artes plásticas ha estado dominado por sus herederos a lo largo de todo este siglo, el conceptualismo tendía a la explotación de todos los lenguajes y posibilidades retóricas que le habían precedido. Así, de igual manera que los artistas que difundían sus propuestas en el marco hasta entonces reservado a las artes plásticas, la poesía concreto-visual se convierte en una especie de catalizador que absorbe y sintetiza todas las experiencias vanguardistas. Por otra, recoge también todo el pensamiento estético y metapoético de dichas vanguardias, de nuevo al modo del conceptualismo en general, para resumirlo en una especie de programa del arte futuro,

armonizando futurismo, dadaísmo, abstracción, letrismo, concretismo poético, etc.

De la práctica *metapoética* y hermenéutica de la que se ocuparon casi todos nuestros primeros «operadores» debían desprenderse las claves que «educaran» a los receptores sociales para negar la concepción burguesa del arte y adoptar un nuevo sistema de convenciones estéticas que se presentaba como superador de la ruptura entre las élites creadoras y el pueblo.

Este último hecho no se produjo nunca, puesto que el concreto-visualismo poético identificó el gran Relato sobre el que se habían constituido las sociedades burguesas y clasistas, únicamente con los lenguajes con los que se vestía su arte. Por esta razón, su acoso y derribo a las formas basadas en el uso único de la lengua natural no atentaba de ninguna manera contra esa autonomía y trascendencia con las que la modernidad ideológica había dotado a las prácticas estéticas. Se mantenía lo sublime *kantiano* y la esencialidad metafísica propias de una concepción romántica de la poesía, momento histórico en el que se consideraba el arte y al artista como la máxima expresión de un espíritu superior. De aquí su preocupación por asumir el papel dirigente, perdido ya, del esteta.

Este deseo de recuperar la importancia social de la figura del artista, aún basada en el romanticismo, entroncaba con otro de los momentos históricos cruciales en el desarrollo de la modernidad, la Ilustración y su idea utilitarista del arte. En el caso de nuestros poetas

visuales se tomaba la visión neoilustrada del marxismo teórico y se definía ese papel dirigente del artista -ese «artista como lugarteniente» del que hablaba Adorno- en términos de «diseño estético de la sociedad».

Sus pretensiones eran, pues, revolucionarias, pero su práctia se inscribía en los cánones más estrictos del elitismo. De nuevo consideran posible superar esta segunda contradicción recurriendo a la apariencia de las formas y las retóricas. Se trata, en este caso, de la recuperación de los lenguajes de la publicidad y los medios de comunicación de masas, tras el reconocimiento de que el dominio de estas prácticas comunicativas se basaba en aprovechar las posibilidades que ofrecía la imagen como vehículo expresivo.

De la conjunción de estos intereses tan conflictivos entre sí, surge ese carácter asistemático que domina sus investigaciones lingüísticas, estructurales y formales, desprendiéndose de ello su hermetismo semántico. Las teorías de la *obra abierta* suponen una ayuda para la justificación teórica de sus prácticas artísticas, puesto que basan la democratización de dichas prácticas en la producción de acciones comunicativas estéticas no cerradas, donde la participación creativa de los receptores resulta crucial.

Su error, en este caso, fue olvidar que las producciones artísticas vienen sancionadas desde un sistema de nociones convencionales e institucionalizadas. Era imposible pedir a un destinatario no familiarizado con

la alta cultura y con el vanguardismo contemporáneo, que participase en la reconstrucción del significado de un objeto cuyo código y fines le resultaban totalmente desconocidos.

Como síntoma del agotamiento del progreso artístico basado en la oferta de formas novedosas, originales, la poesía concreto-visual española comprende, y así ha quedado expuesto en varias reflexiones *metapoéticas* citadas, el hecho de que se esté produciendo una transformación de las sociedades capitalistas occidentales que pueda generar una nueva idea de arte más popular. Pero ella misma forma parte, además, de ese agotamiento.

Su preocupación por asumir el legado vanguardista en toda su amplitud es refrendada por un pensamiento claramente deudor de la modernidad en cuanto proyecto de progreso benefactor, universalismo humanitario, autonomía de los diferentes discursos sociales, racionalismo y proyecto de emancipación. Este voluntarismo programático, no se verá reflejado en la práctica artística. La causa de este desajuste entre propósito y resultado estriba en el hecho de que sus soluciones estéticas no supieron ver que los lenguajes vanguardistas suponían el germen de la destrucción del arte en sí mismo.

El conceptualismo se convierte en la actitud intelectual que determina el fin de las reglas y de los géneros, la fusión de todos los lenguajes artísticos, la denuncia del arte como mercancía al servicio de la economía capitalista. Actitud que, a la vez, quiere

reducir la actividad estética a la mera «idea», y que es extremo y consecuencia del proceso de abstracción hacia la materia pura que domina todas las experiencias formalmente innovadoras en lo que va de siglo. Todos, entonces, seríamos artistas por definición, pero desde ese momento el arte debe dejar de llamarse arte, puesto que institucionalmente ha sido incardinado en la vida social como actividad particularmente antipopulista.

En su camino de absorción de las diversas propuestas vanguardistas, la poesía concreto-visual llega a la misma conclusión y se disgrega en lo que Georges Maciunas hubiera llamado «gags ingeniosos».

El visualismo literario supone, en nuestro país el más alto grado de intelectualización de la actividad poética, y como tendencia conceptualista se centra en la desmitificación del arte pero, por la misma causa, también en la de sí mismo.

Ya vimos como coexistían dentro de ese general movimiento de ascendencia *concretista* y dominancia visual posturas de raíz futurista, ecos surrealistas, préstamos de todas las tendencias de la abstracción pictórica, actitudes y ensayos estéticos dadaístas, tendencias *fluxus*, contaminaciones de la subcultura popular urbana, etc. Todas estas influencias conviven en una intertextualidad acrítica y en ese lenguaje esquizofrénico que refleja el caos, la crisis del gran Relato moderno del que se consideraban parte en sus manifiestos y ensayos críticos.

Desde aquí debe entenderse su extrema amplitud textual, su integración de los lenguajes artísticos, su intelectualismo antiartístico, su tono subversivo y su plasticismo, como sinónimos de esas consecuencia de la modernidad que es el gusto postmoderno. Para nosotros, en la actividad estética, el postmodernismo es una actitud de naturaleza anarquizante, no conservadora. La utilización política del arte ya es tradicional y si no nos asustan contradicciones como la de un marxismo que abraza las formas más genuinas del realismo originariamente burgués -como se ha visto, por ejemplo, en Lukács-, tampoco debe sorprendernos que la irreverente mezcolanza de géneros, estilos y lenguajes que efectúa la estética postmodernista y que, así lo pensamos, supone una negación de toda trascendencia a la actividad estética, haya sido instrumentalizada por una política conservadora e inmovilista en cualquier terreno salvo en el del aumento de los beneficios mercantiles.

Las prácticas del concreto-visualismo puede que no sean hitos de la historia literaria contemporánea, pero sus teorizaciones son un espléndido resumen de la evolución cultural de nuestro país y suponen, en relación con otros movimientos similares de diferentes esferas artísticas, una clara muestra del momento de inflexión en que la postmodernidad comienza a convertirse también aquí en la lógica de la cultura de nuestros días.

Por último, no es desdeñable su labor de denuncia de unas convenciones estéticas dominantes anquilosadas, que

se muestran incapaces de comprender como discurso literario algo de tan larga tradición histórica como es la comunicación poética plasmada por medio de la imagen. Ya decíamos en los capítulos III y IV que el problema de su dificultad de lectura se debía a un problema meramente convencional. Los «operadores» suelen pensar en términos lingüísticos y sentir en términos visuales, de manera que con las claves adecuadas es posible desentrañar sus contenidos y hasta formularlos, como hemos visto, en términos de lengua natural. Trabajando, en esencia, del mismo modo en que lo habían hecho todos los creadores de las «formas difíciles del ingenio literario», por usar una denominación clásica que nos recordó hace poco Rafael de Cózar (1991). Formas que, ahora empiezan a ser rescatadas de su olvido y difundidas en exposiciones y tratados monográficos.

Con ello se denuncia la dependencia de la crítica literaria y de las instituciones culturales y educativas de un discurso político conservador, hecho que deberá afrontar el pensamiento crítico si quiere recuperar su papel decisivo en la apertura de debates ideológicos en el seno de nuestra sociedad.

Por último, la extensión a la subcultura popular urbana, no ya de las formas y recuros retóricos superficiales de las vanguardias, sino de sus propias actitudes y metadiscursos, nos hace pensar que quizá ese arte presuntamente agotado que intentaban superar nuestros poetas concreto-visuales esté desapareciendo, mutando o

simplemente cambiando de lugar. Este tema queda aquí como un mero apunte, derivado del examen de algunas las teorías concreto-visualistas, al que pretendemos prestar la debida atención en trabajos posteriores.

No queremos jugar a ser profetas de futuros inciertos ni agoreros de defunciones antes de tiempo, por ello no afirmamos que haya «muerto» el arte, ni siquiera su concepción burguesa. Sí advertimos, en cambio, que actualmente se encuentra en un nuevo momento de crisis o transformación en el que las diferencias entre una cultura Alta y otra Baja parecen estar limándose.

En este contexto, la poesía concreto-visual puede entenderse como uno de los indicadores del desmembramiento del proyectismo cientifista de la modernidad, indicador éste que se agotó a sí mismo en su afán por teorizar un nuevo arte que de ninguna manera viene reclamado por sus potenciales receptores en nuestro país. Quienes tomaron parte en la aventura intentaron la creación de un nuevo sistema de convenciones estéticas, abandonaron pronto en una rapidísima evolución sus pretensiones totalizadoras. Ahora, la práctica del visualismo literario se presenta como una opción más a la que se tiene derecho desde el ejercicio de la libertad del artista, ya sin manifiestos autofundantes y «salvadores». Sin la contigüidad de ese discurso combativo, que en el fondo no era más que la adaptación a los nuevos tiempos del arte como lujo de estirpe burguesa, coexiste con esas formas de la subcultura *pop* contemporánea, con el diseño industrial o

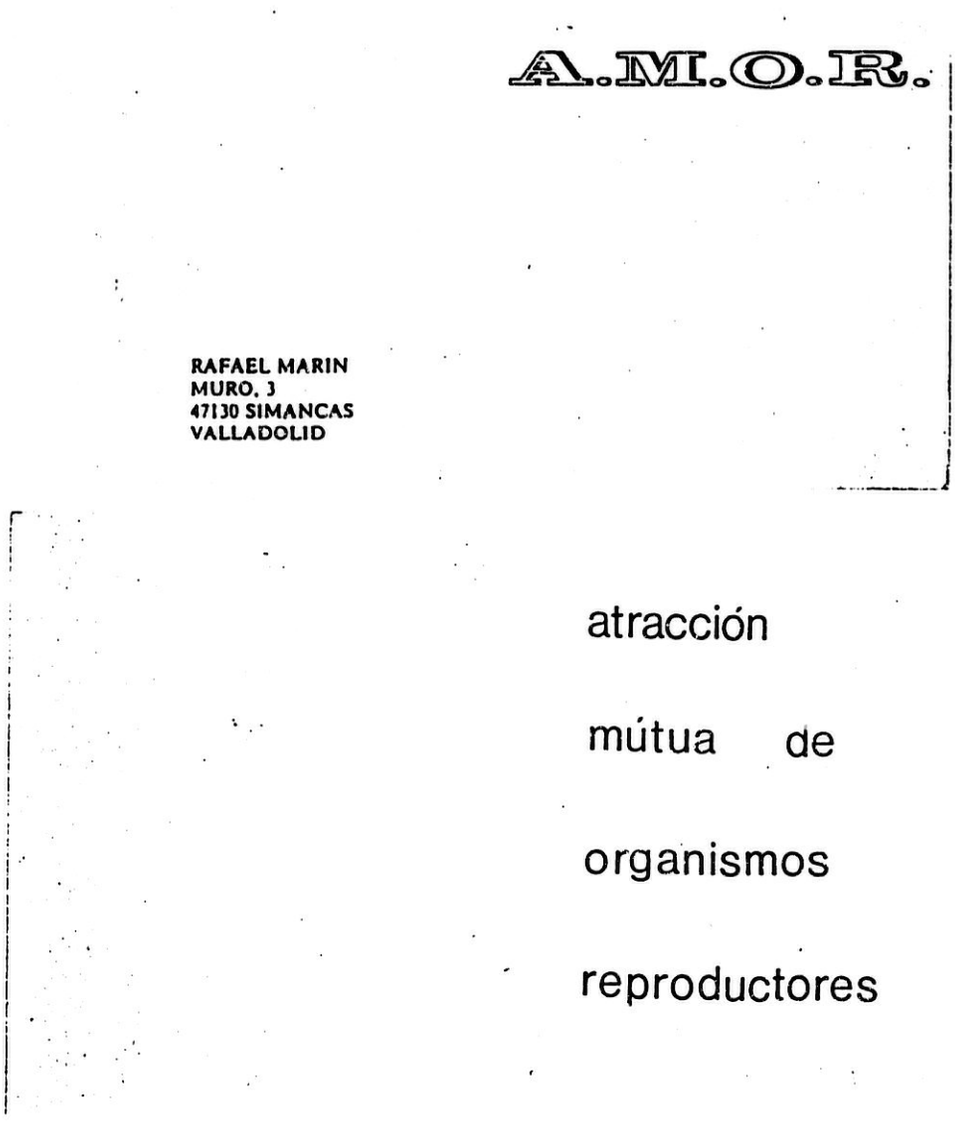
la publicidad, de las que a veces es difícil distinguirla a no ser por esos fines en crisis de «pureza estética».

Pretendíamos estudiar el concreto-visualismo no como un hecho aislado, sino como un elemento significativo de la lógica cultural de los últimos tiempos en nuestro país, esperamos haber cumplido el objetivo de ofrecer una visión de conjunto y mostrar las implicaciones teóricas que nuestro objeto de estudio sugería.

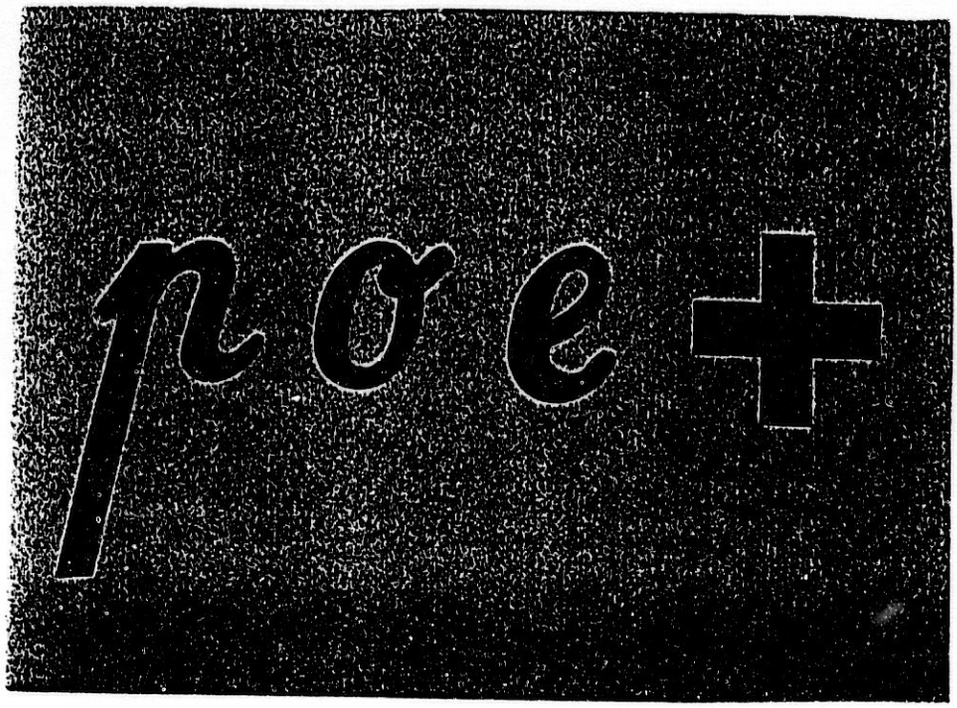
SELECCIÓN DE TEXTOS VISUALES NO RECOGIDOS ANTERIORMENTE EN OTRAS ANTOLOGÍAS DEL VISUALISMO LITERARIO

Antonio Sánchez Trigueros (1975): «Cuerpomit».

En: AA. VV., *Cien del Sur bajo la épica*. Granada, Universidad, Secretariado de extensión universitaria, 1975. Col. Zumaya, núm. 0



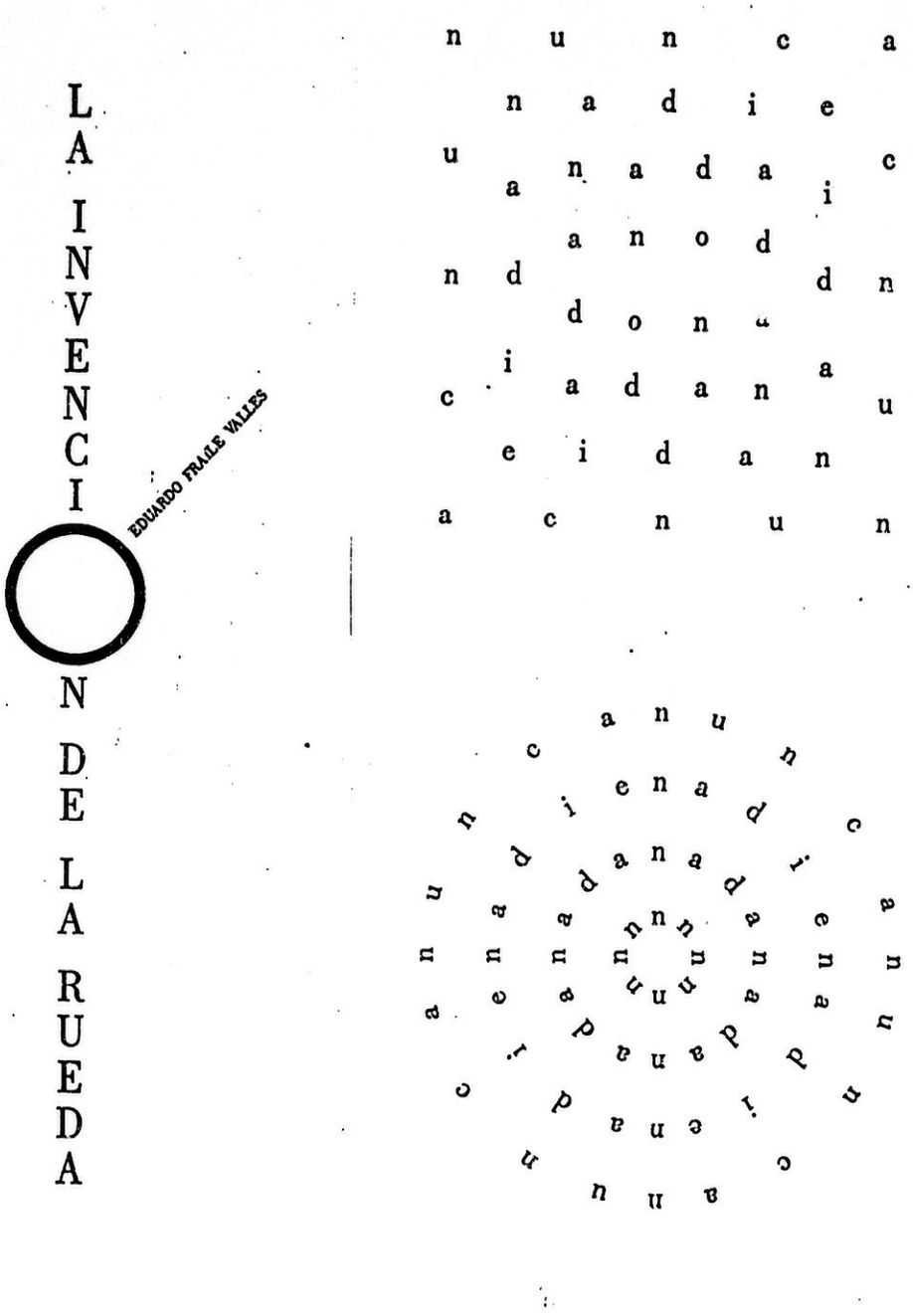
Rafael Marín (s.f.): «A.M.O.R.» (tarjeta)



Rafael Marín (s.f.): «Poemas» (tarjeta).

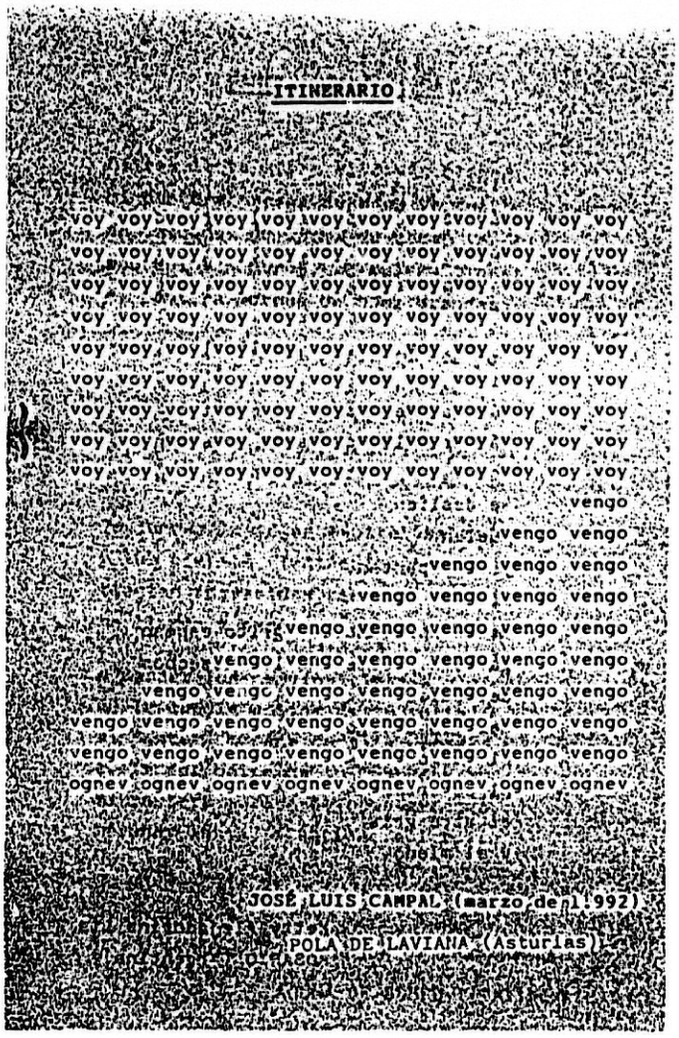
Antonio Sánchez Trigueros (1975): «Cuerpomit».

En: AA. VV., *Cien del Sur bajo la épica*. Granada, Universidad, Secretariado de extensión universitaria, 1975. Col. Zumaya, núm. 0



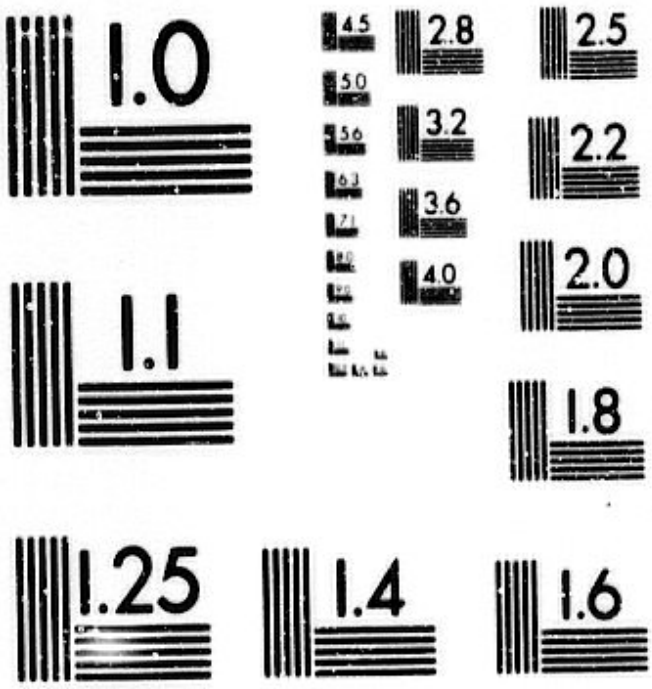
Eduardo Fraile Valles (1991): «La invención de la rueda» (*plaquette*).

Valladolid, Ediciones Simancas.

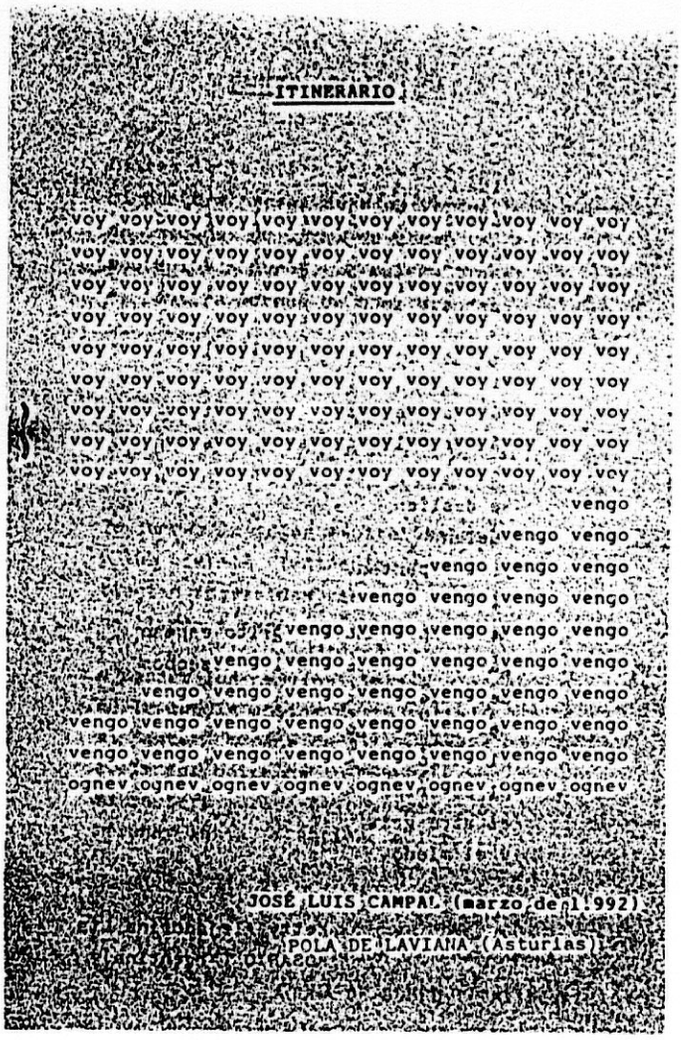


José Luis Campal (1992): «Itinerario».

En: *P.O.E.M.A.S.*, núm. 50. Valladolid, agosto 1992, pág. 10.

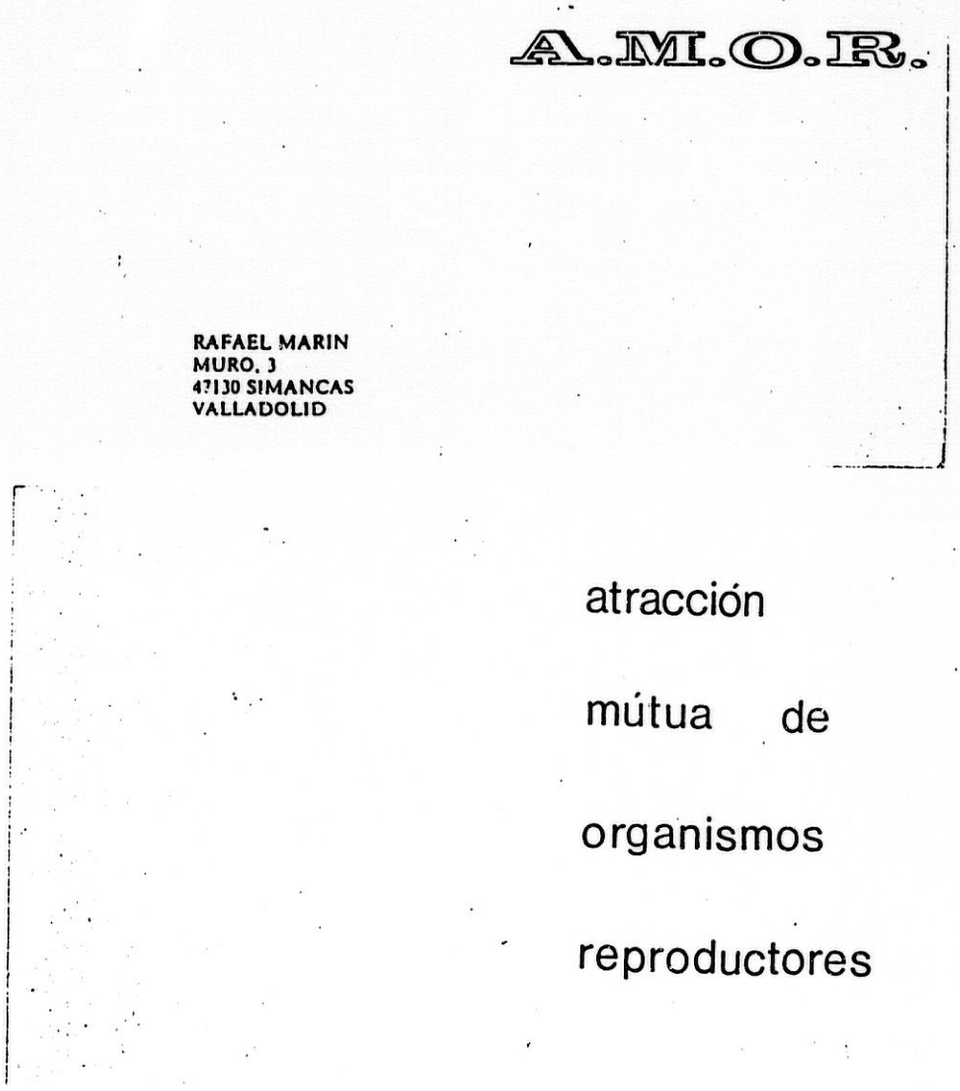


MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

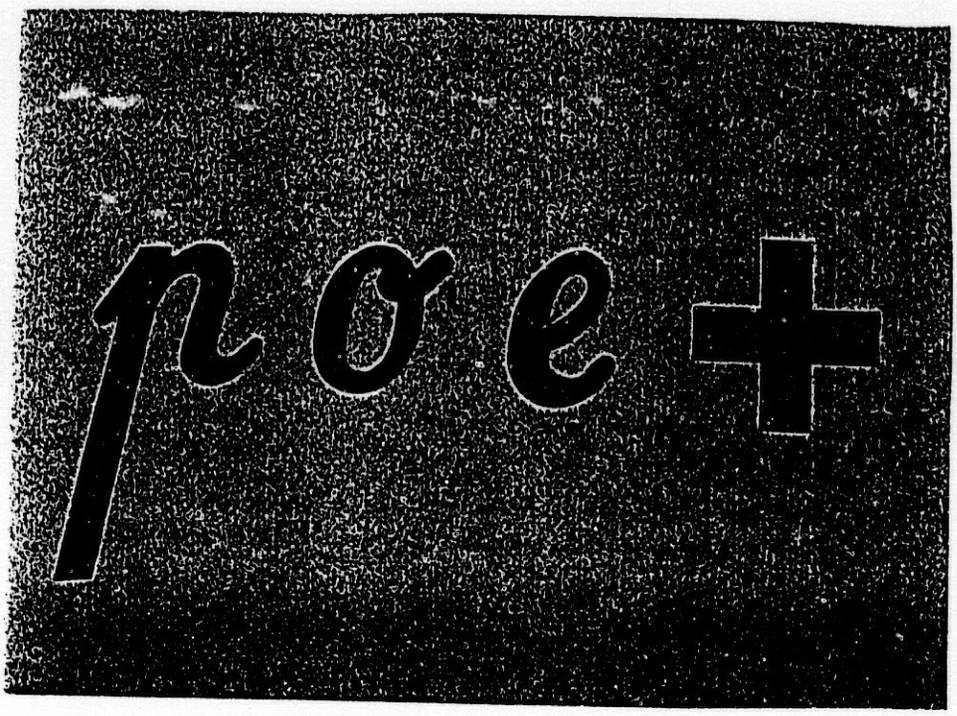


José Luis Campal (1992): «Itinerario».

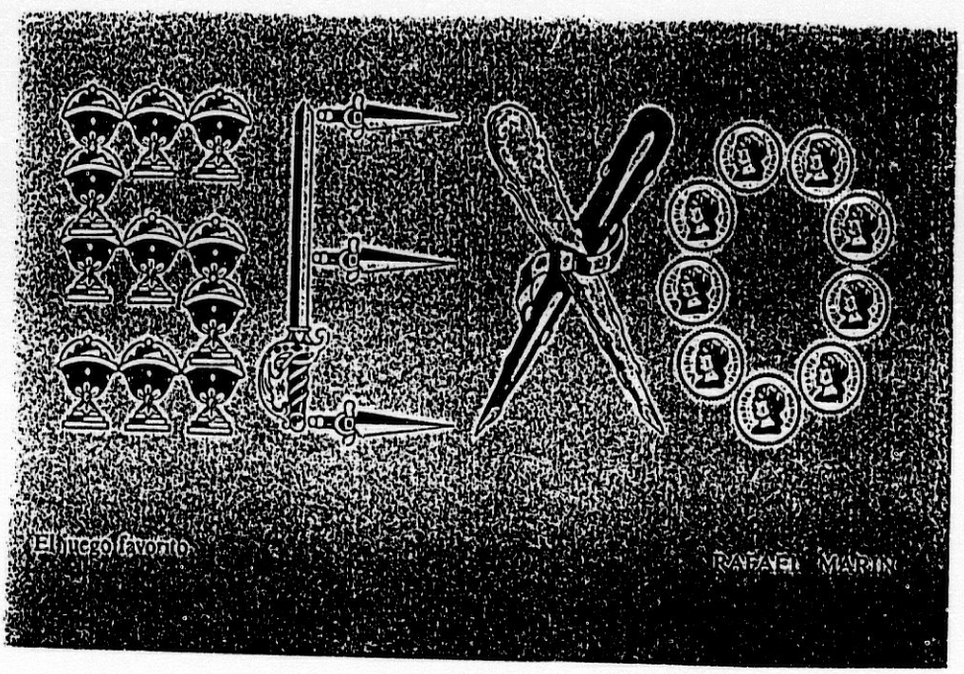
En: *P.O.E.M.A.S.*, núm. 50. Valladolid, agosto 1992, pág. 10.



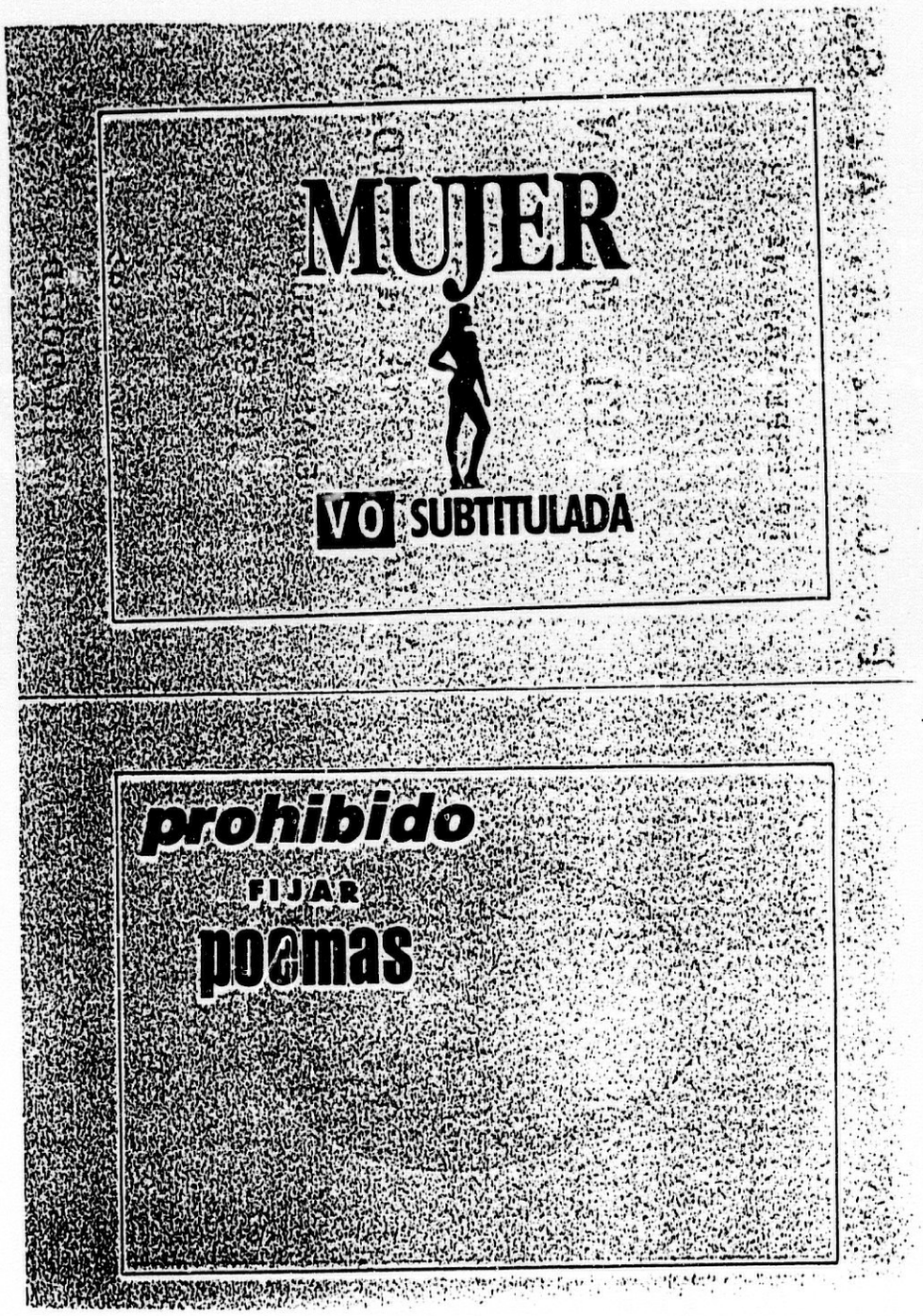
Rafael Marín (s.f.): «A.M.O.R.» (tarjeta)



Rafael Marín (s.f.): «Poemas» (tarjeta).

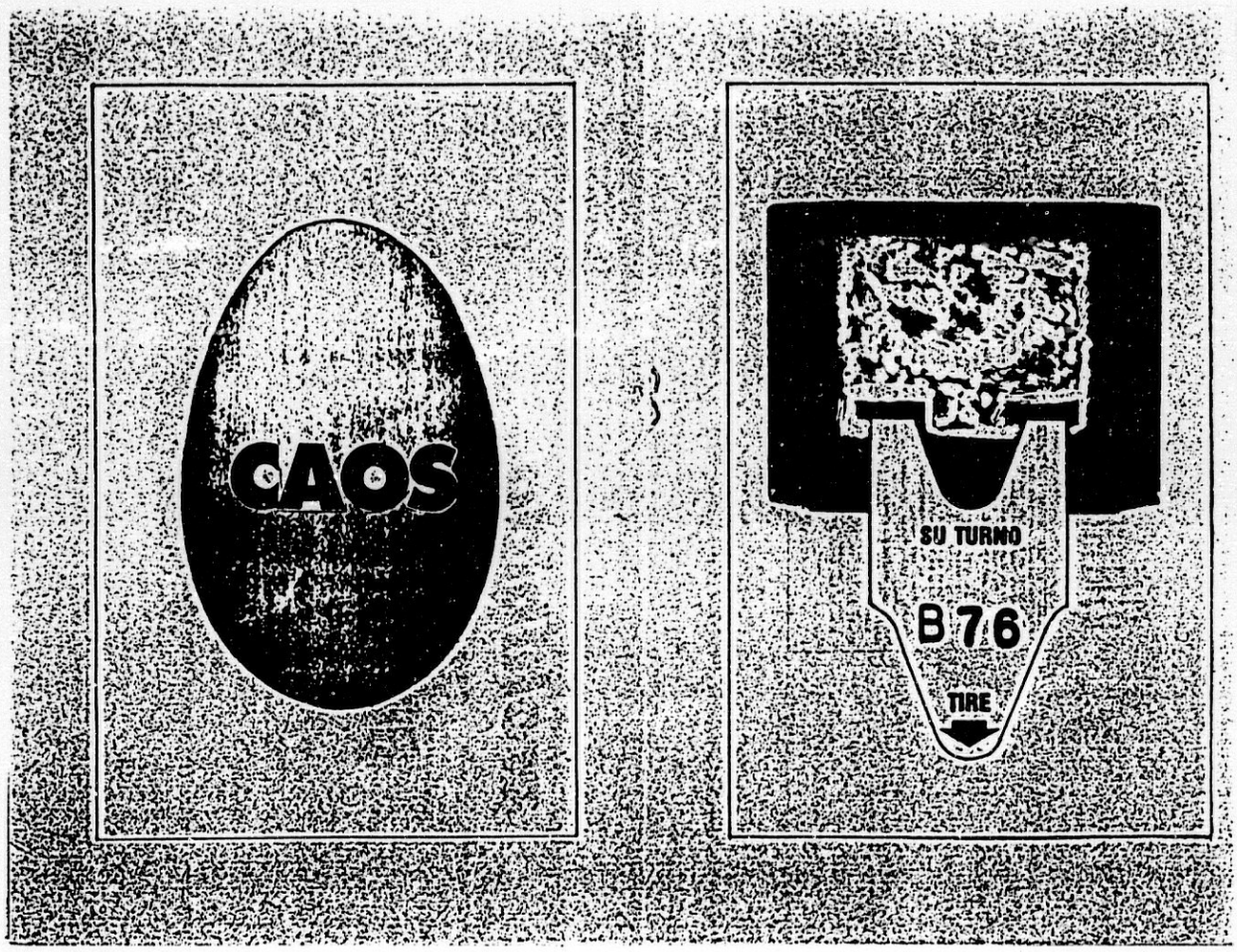


Rafael Marín (s.f.): «El juego favorito» (tarjeta).



Rafael Marín (1992): Poemas sin título de la serie *Otra mirada a la misma realidad*.

En: *P.O.E.M.A.S.*, núm. especial 13, Valladolid, otoño 1992. Págs. 1-2.



Rafael Marín (1992): Poemas sin título de la serie *Otra mirada a la misma realidad*.

En: *P.O.E.M.A.S.*, núm. especial 13, Valladolid, otoño 1992. Págs. 3-4.

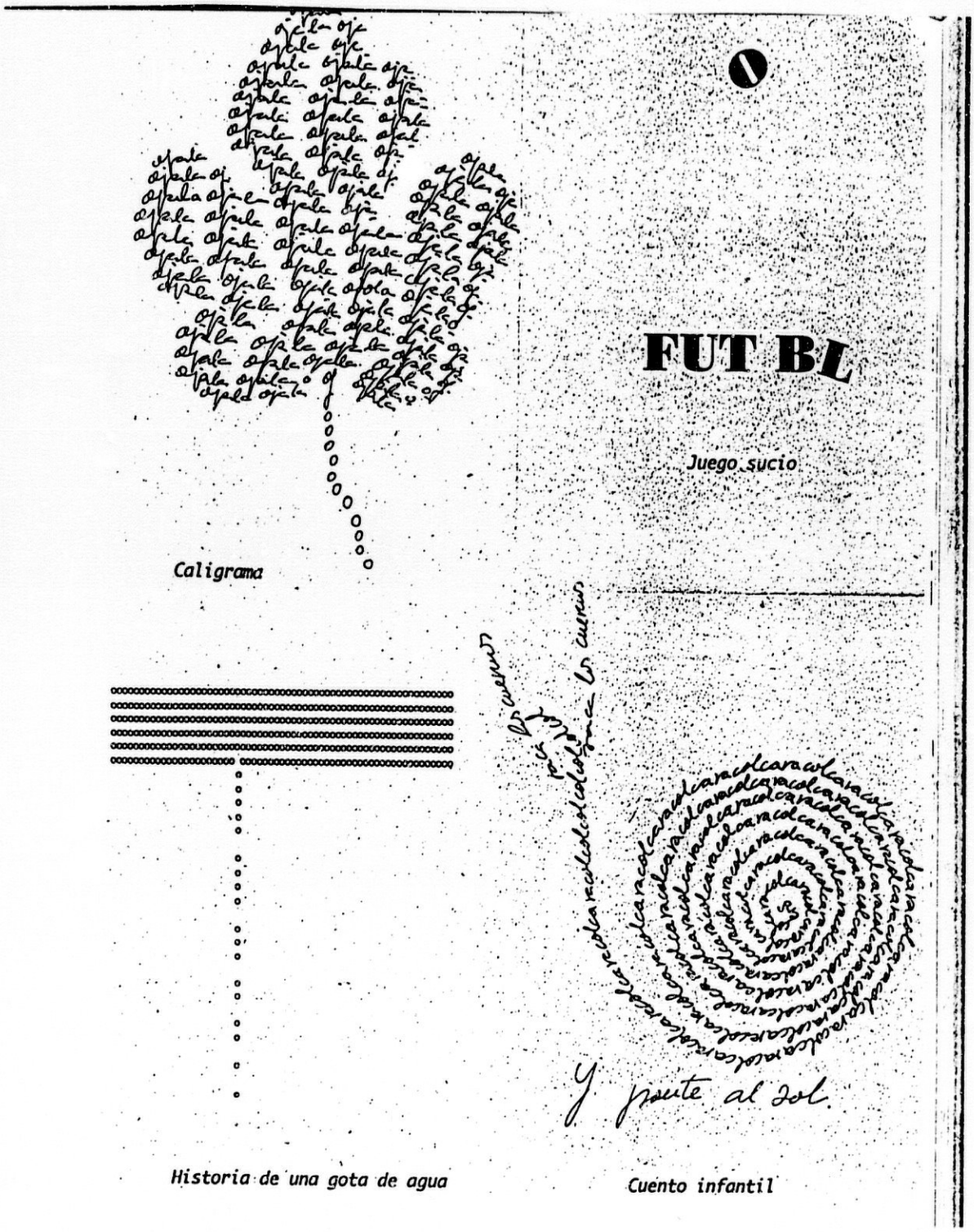
Rafael Marín (1992): Poemas sin título de la serie *Otra mirada a la misma realidad*.

En: *P.O.E.M.A.S.*, núm. especial 13, Valladolid, otoño 1992. Págs. 5-6.

Rafael Marín (s.f.): «Soneto» (tarjeta).

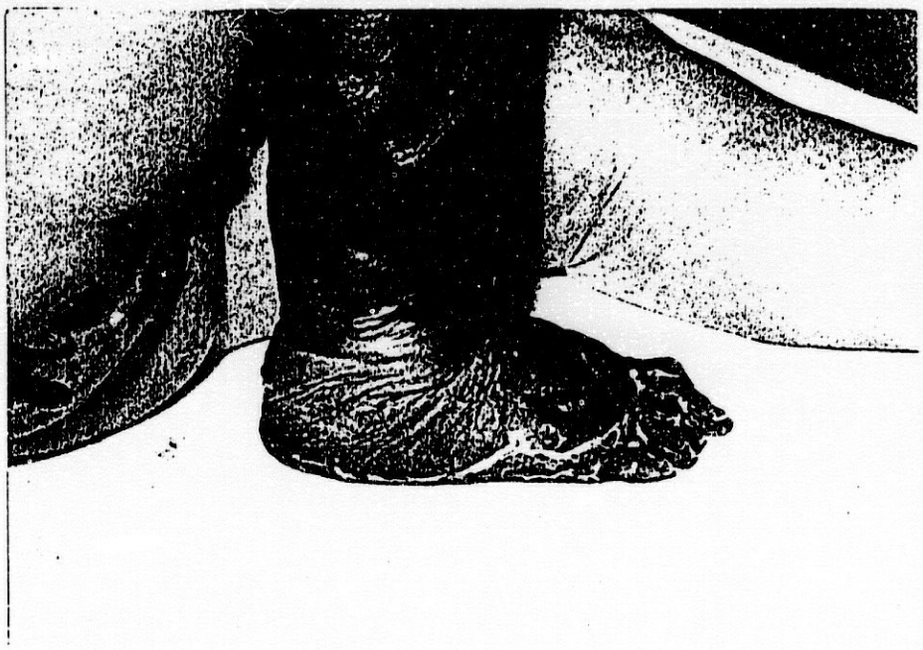
Nel Amaro (1992): «¡A las barricadas!» y poema sin título.

En: *Veneno 82*. Valladolid, Federal de Editores Inependientes, 1992. Págs. 1-2.



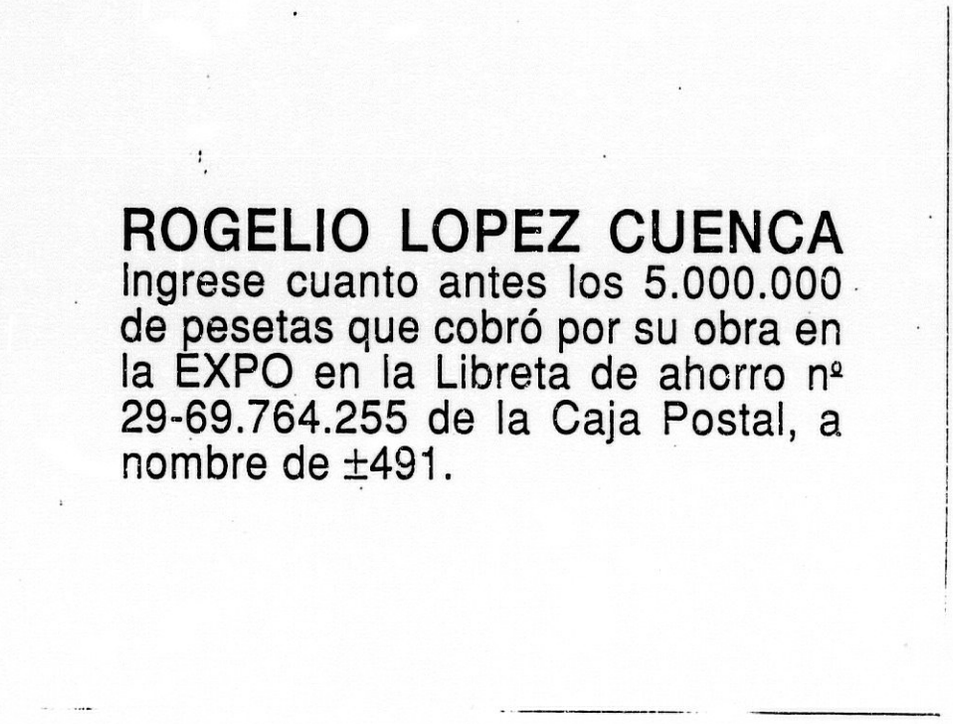
Nel Amaro (1992): Página con cuatro poemas.

En: *Veneno 82*. Valladolid, Federal de Editores Independientes, 1992.



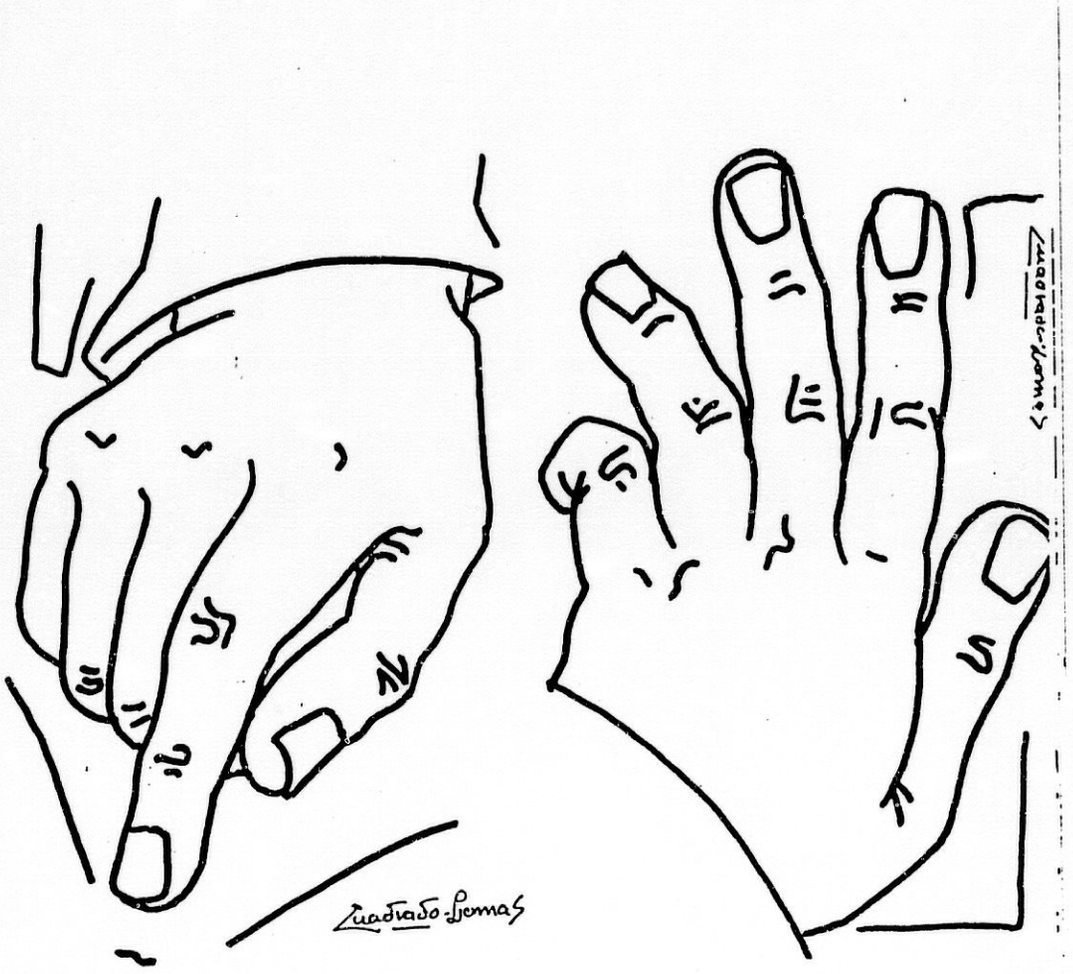
Colectivo ±491 (1990): «Gangrena de lactante».

Cuenca, Eds. ±491, (s.f.).



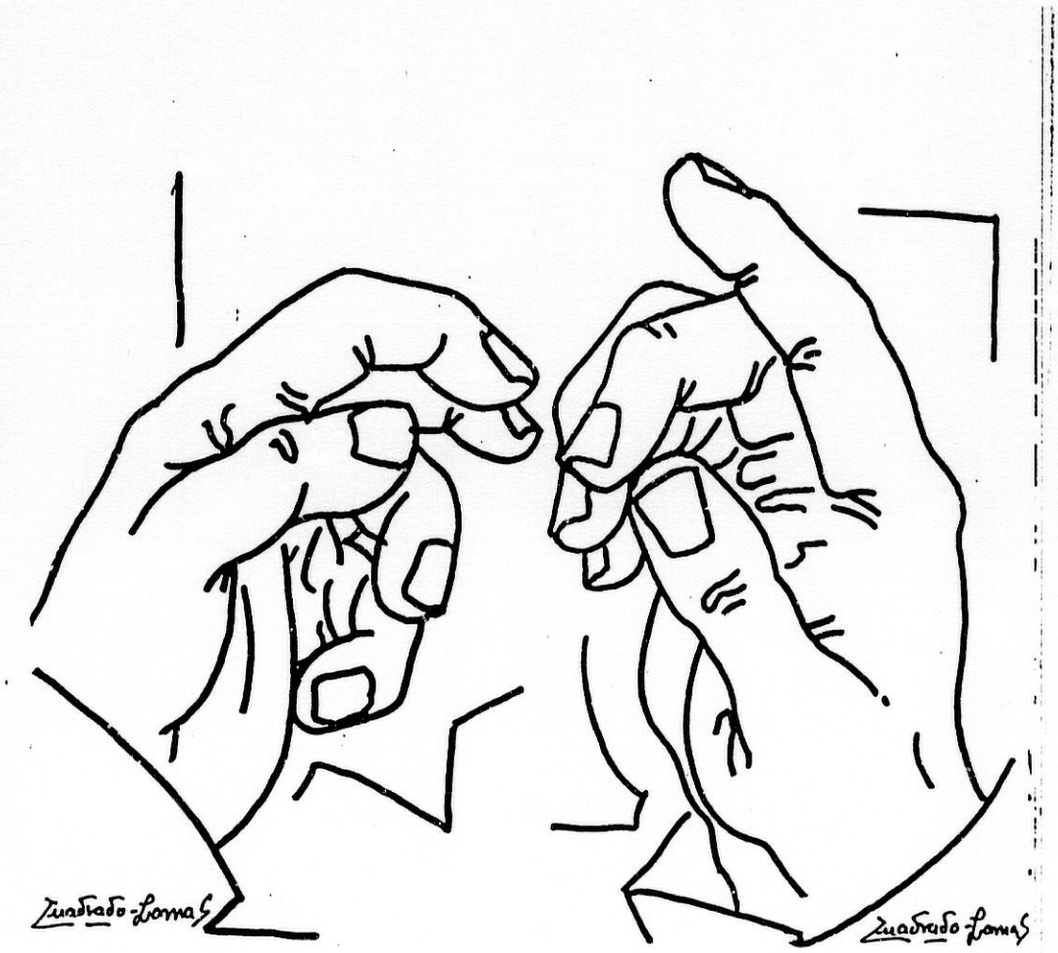
Rogelio López Cuenca (1992): Sin título (tarjeta).

Cuenca, Eds. ±491, 1992.



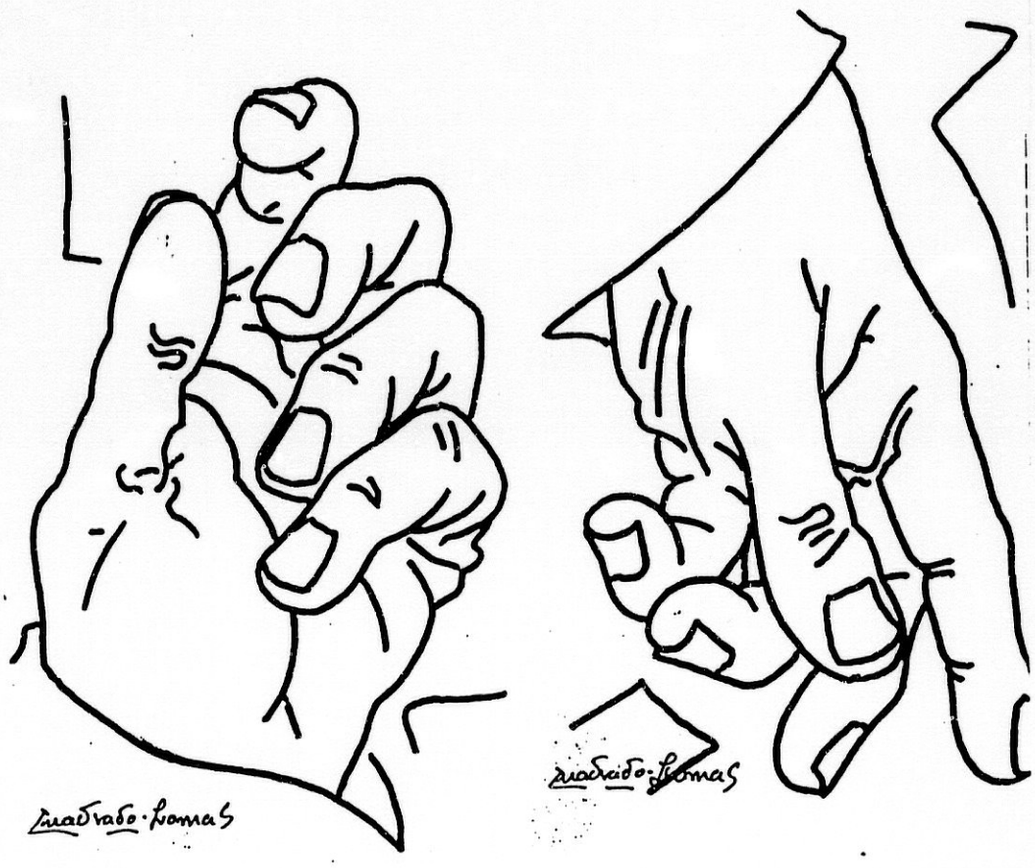
Félix Cuadrado Lomas (1992): Páginas de la serie *A las «manos»*.

En: *P.O.E.M.A.S*, núm. especial 12, valladolid, verano 1992. Págs. 1-2.



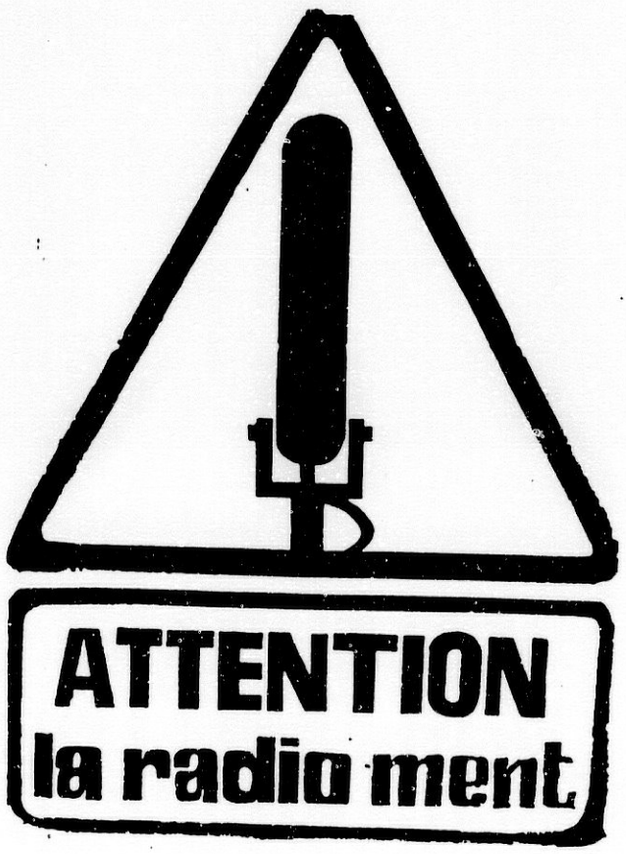
Félix Cuadrado Lomas (1992): Páginas de la serie *A las «manos»*.

En: *P.O.E.M.A.S.*, núm. especial 12, Valladolid, verano 1992. Págs. 3-4.



Félix Cuadradado Lomas (1992): Páginas de la serie *A las «manos»*.

En: *P.O.E.M.A.S.*, núm. especial, 12. Valladolid, otoño 1992. Págs. 5-6.



Colectivo Radio Fontana Mix (1994): Cartel.

Cuenca, Radio Fontana Mix, 1994.

Colectivo Radio Fontana Mix (1994): Sin título (tarjeta postal).

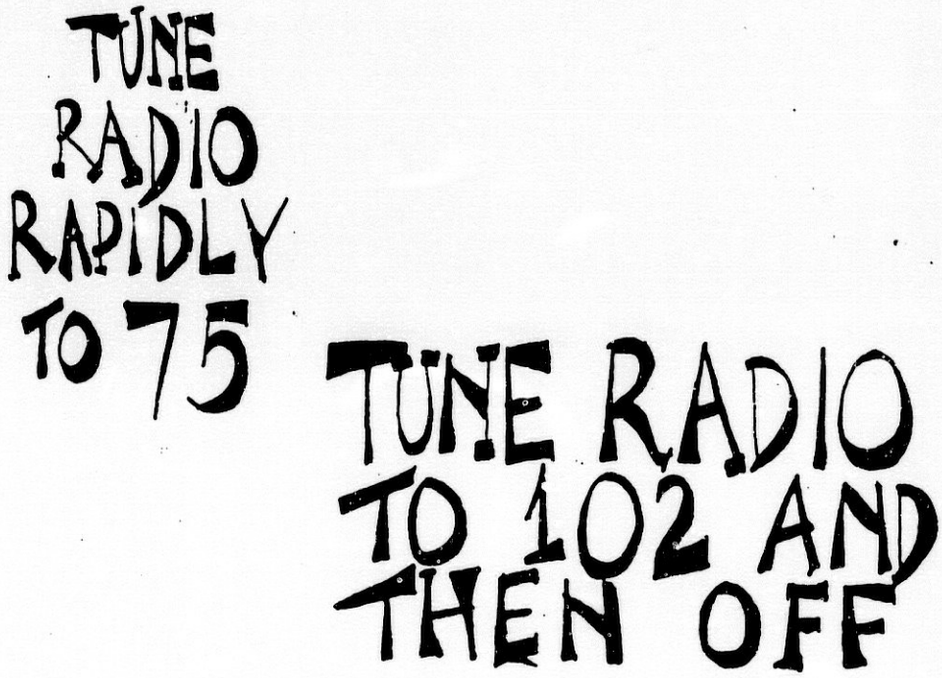
Cuenca, Radio Fontana Mix, 1994.

Radio Fontana Mix (1994): Cartel de un programa (24.9.94). (Tarjeta postal).

Cuenca, Radio Fontana Mix, 1994.

Colectivo Radio Fontana Mix (1994): Tarjeta postal reproduciendo una fotografía de Ferrucio A. Demains: «Marinetti en la radio, 1932».

Cuenca, Radio Fontana Mix, 1994.



Colectivo Radio Fontana Mix (1994): Tarjeta postal reproduciendo un cartel de John Cage: «Jonh Cage. *Water Music, 1952*».

Cuenca, Radio Fontana Mix, 1994.

Colectivo Cyrano Mag & Pruebas Urbanas (1994): Programa de presentación del Tercer Encuentro de Performances y Nuevas Formas de Creación.

Granada, Cyrano Mag & Pruebas Urbanas, febrero 1994.

Un sol COSMOPOLITA
inundaba montes y obeliscos
y las cúpulas de los observatorios,
la procesión sin fin, la ruta encadenada
de torres teleféricas y volquetes aéreos

E
I
F
F
L

Los soldados comenzaron a abandonar los cuatro frentes de la TORRE

y un aeroplano blanco
cantaba en el azul.

Alberto del Palacio: *Proyecto de monumento a Colón en París*, 1891.

101

Santiago Amón (1990): Página del texto crítico-poético «Universo y poética de Alberto de Palacio».

En: *Poesía*, 33, 1990. Pág. 101.

evidencia

Hay Calvos

como hay DOS

Justo Alejo (1990): «Evidencia». Poema de la serie, publicada póstumamente, *Doce dulces sonetos y en prosa*.

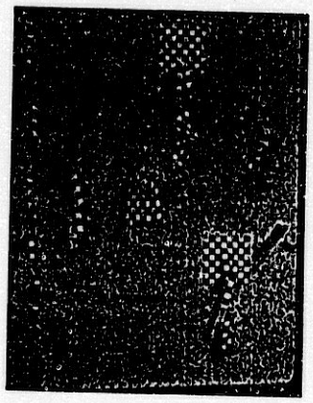
En: *Poesía*, 33, 1990. Pág.134.

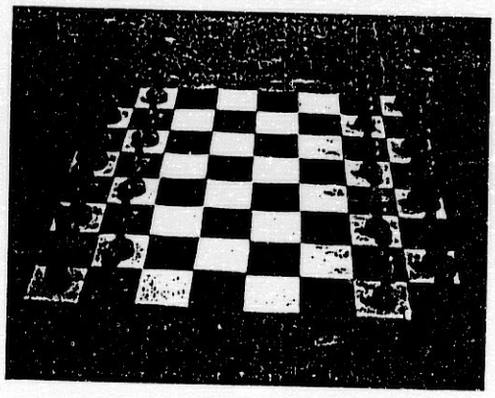
¿¡AMOROSO, AMOROSO,
MOROSO, OROSO...
y O, es el fraterno VALLE de
lo COTIDIANO
cuando se libra del *barniz*
pertinaz de lo corriente

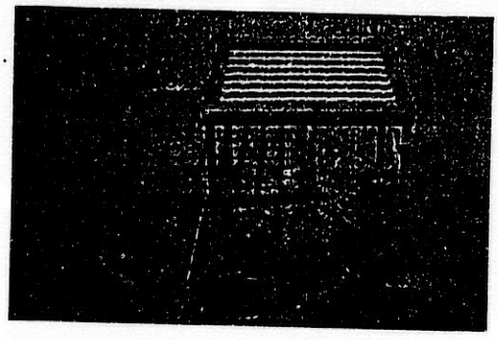
AY CALDO

Justo Alejo (1990): «¡Ay, caldo!». Poema de la serie, publicada póstumamente, *Doce dulces sonetos y en prosa*.

En: *Poesía*, 33, 1990: 138.



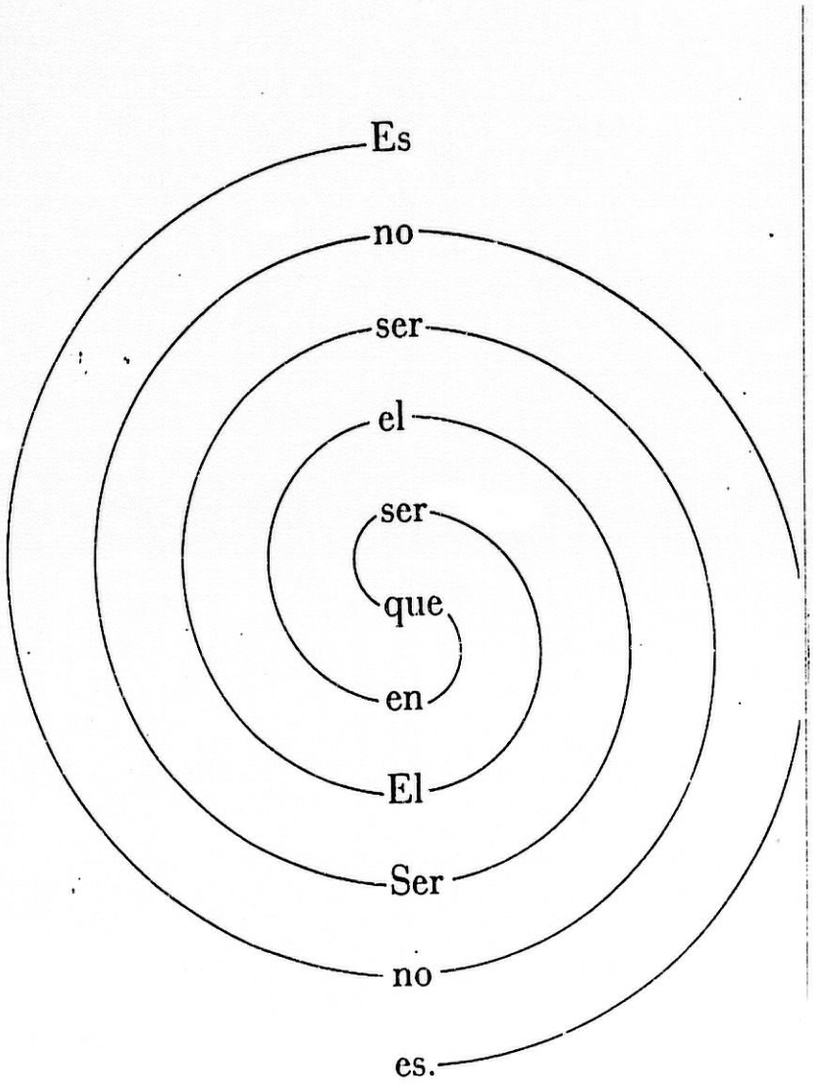




POE + ESPACIALES.
Colegio de Arquitectos. Palma de Mallorca, 1987.
2. Ocho Variaciones sobre el Cuadrado del 8 (pasado).
3. Ajedrez de Amor (64x64. Papel y piezas Staunton de boj).
4. Fuego de Ajedrez (64x64. Mesa de hierro y ceniza de encina).

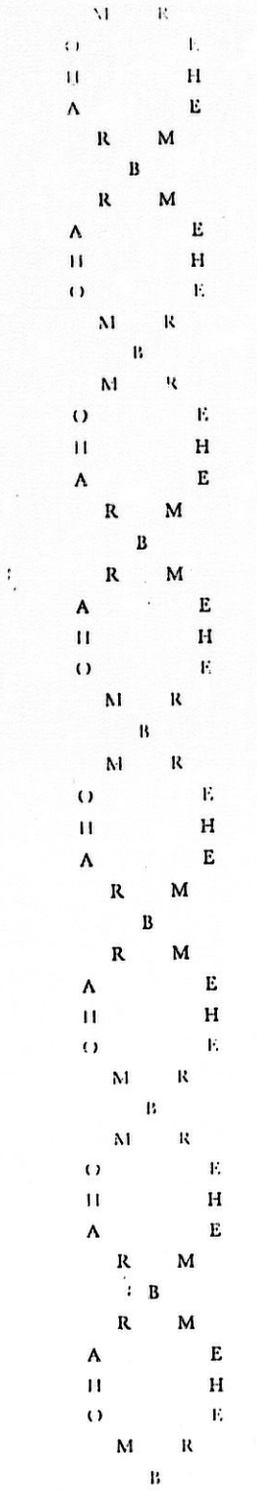
Eduardo Scala (1987): «Poemas espaciales».

En: *El Europeo*,49, primavera 1994. Pág.169.



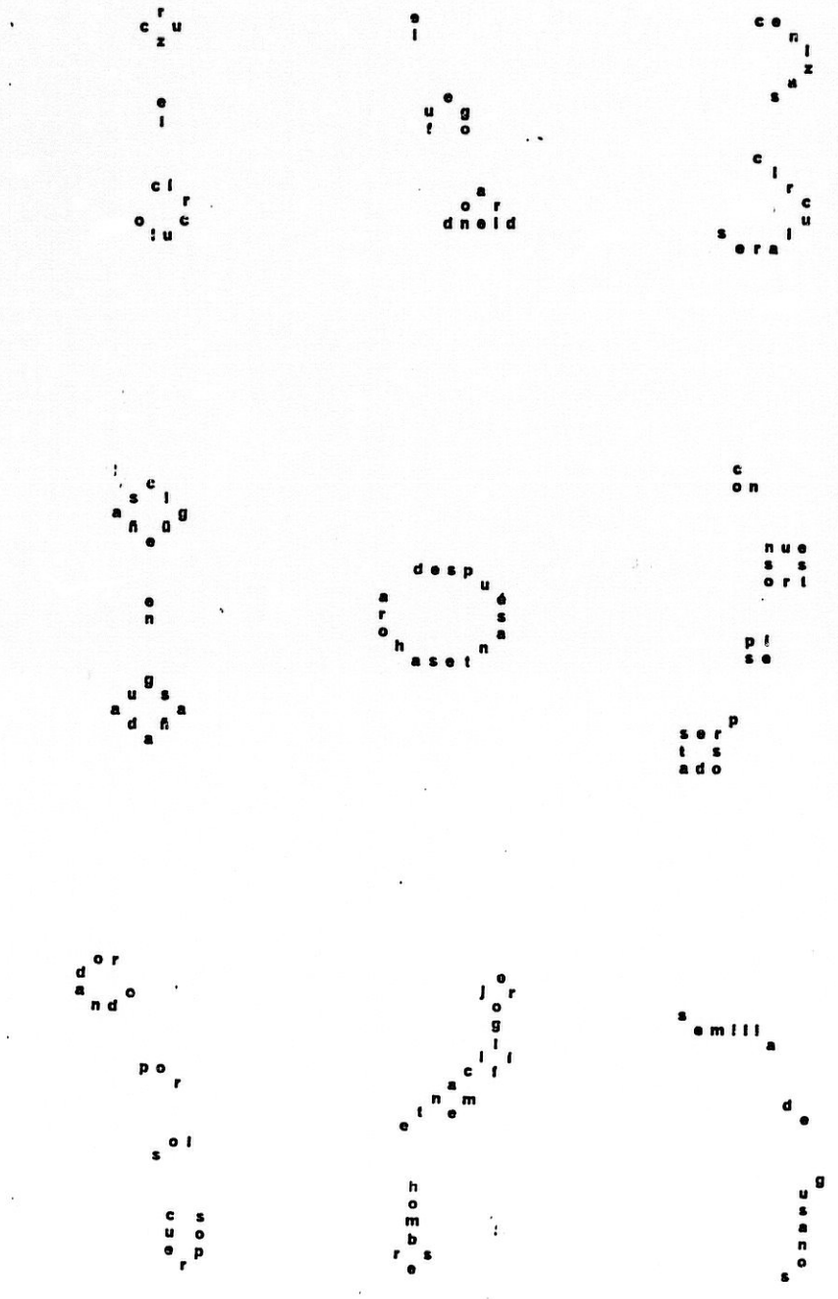
Eduardo Scala (1987): «Ars de Job».

En: *El Paseante*,7, noviembre 1987. Pág. 138.



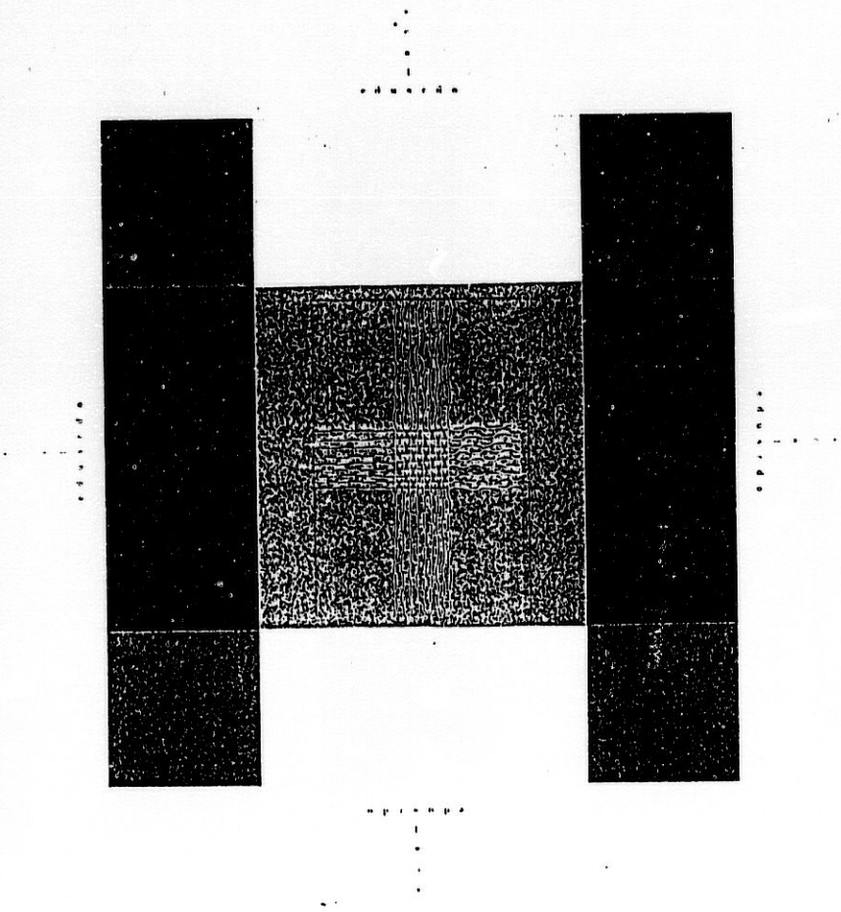
Eduardo Scala (1987): «Sobre el número y la letra».

En: *El Paseante*, 7, noviembre, 1987. Pág. 139.



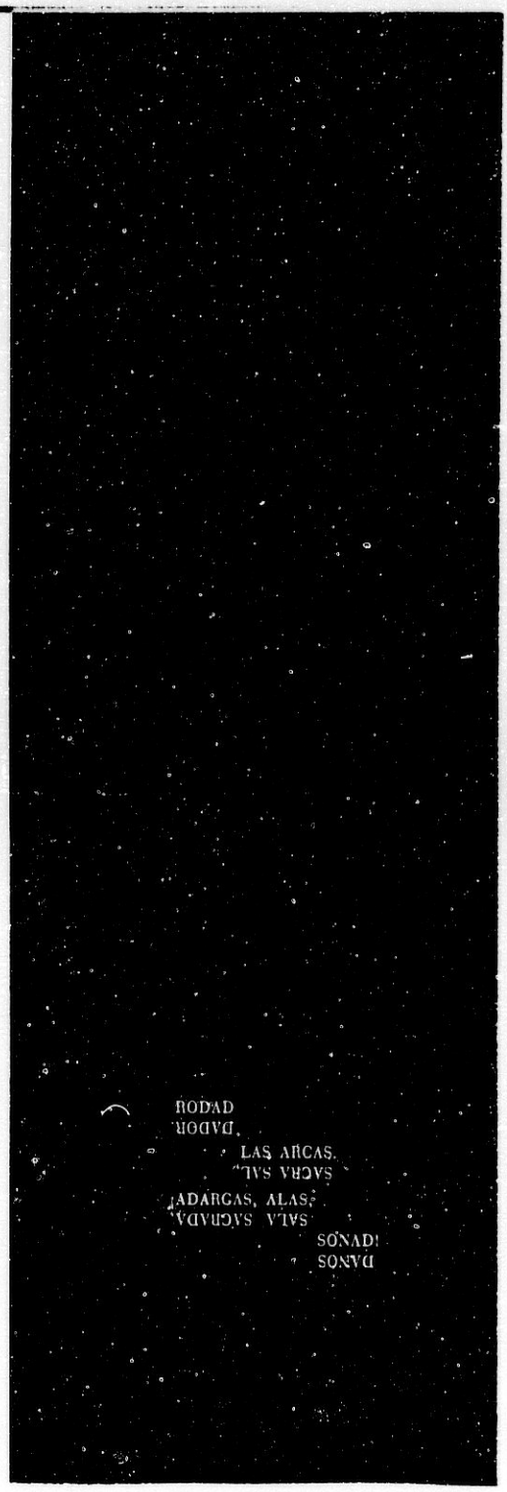
Eduardo Scala (1984): Página de «Geometría del éxtasis».

En: *El Paseante*, 7, noviembre 1987. Pág. 140.



Eduardo Scala (1987): «Poema espacial».

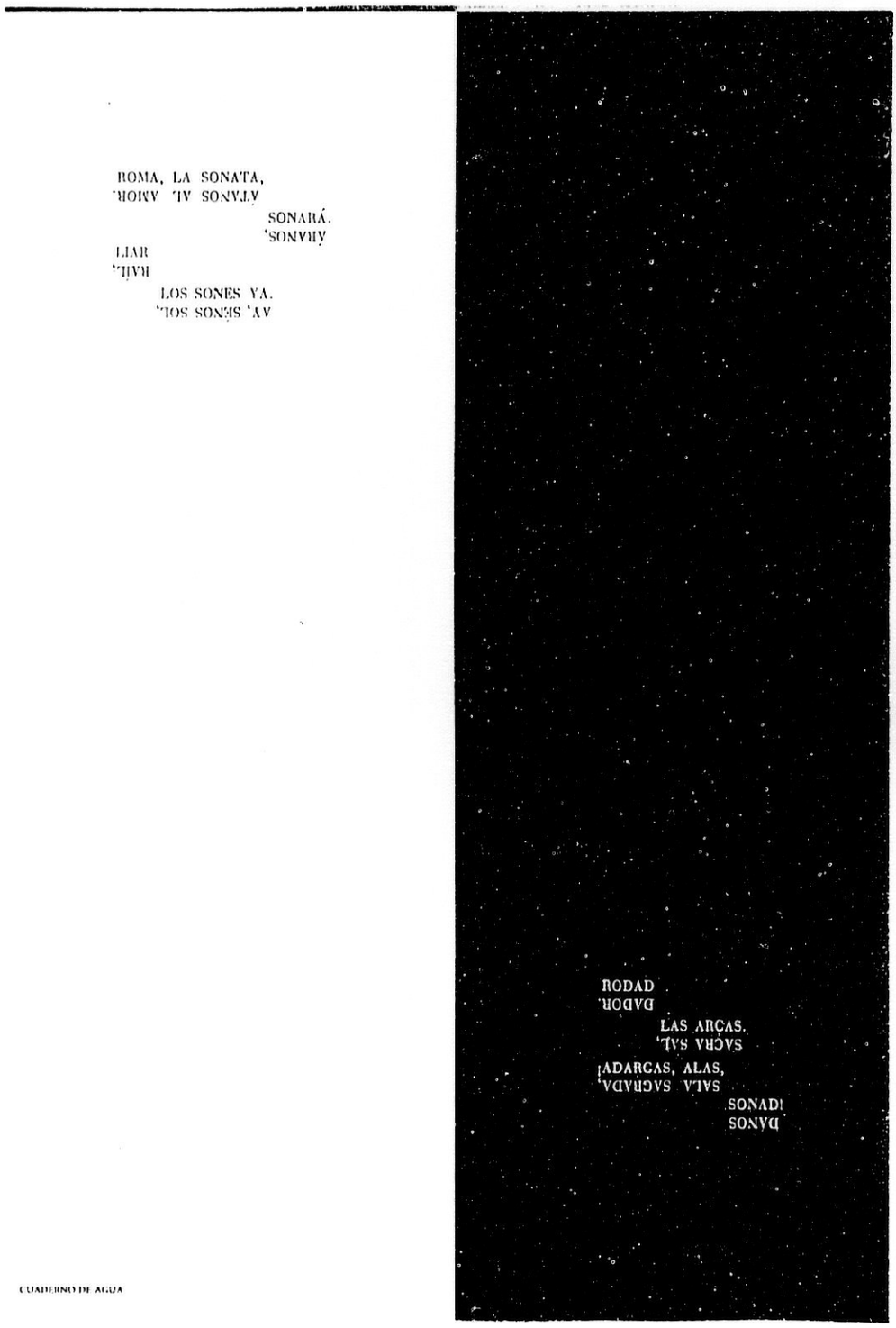
En: *El Paseante*, 7, noviembre, 1987. Pág. 142.



CUADERNO DE AGUA

Eduardo Scala (1987): Página de «Cuaderno de agua».

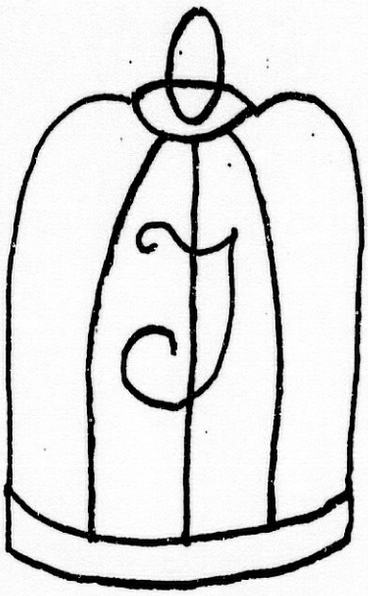
En: *El Paseante*, 7, noviembre, 1987: 144.



CUADERNO DE AGUA

Eduardo Scala (1987): Página de «Cuaderno de agua».

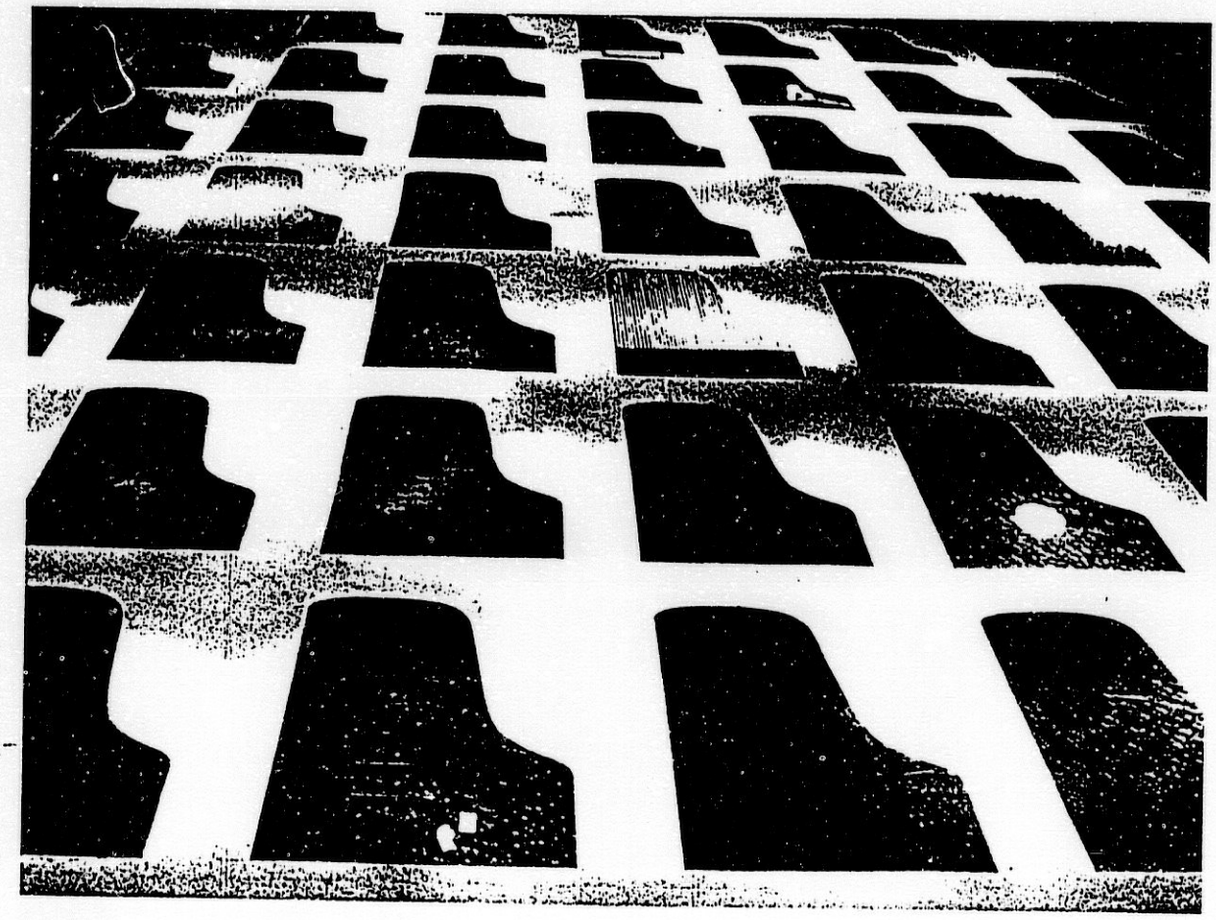
En: *El Paseante*, 7, noviembre, 1987: 144.



JUAN JAULA
POR JUAN HIDALGO
MADRID, 03.09.93

Juan Hidalgo (1993): «Juan Jaula». Poema en homenaje a John Cage.

En: *Creación*, 9, octubre 1993. Pág. 110.

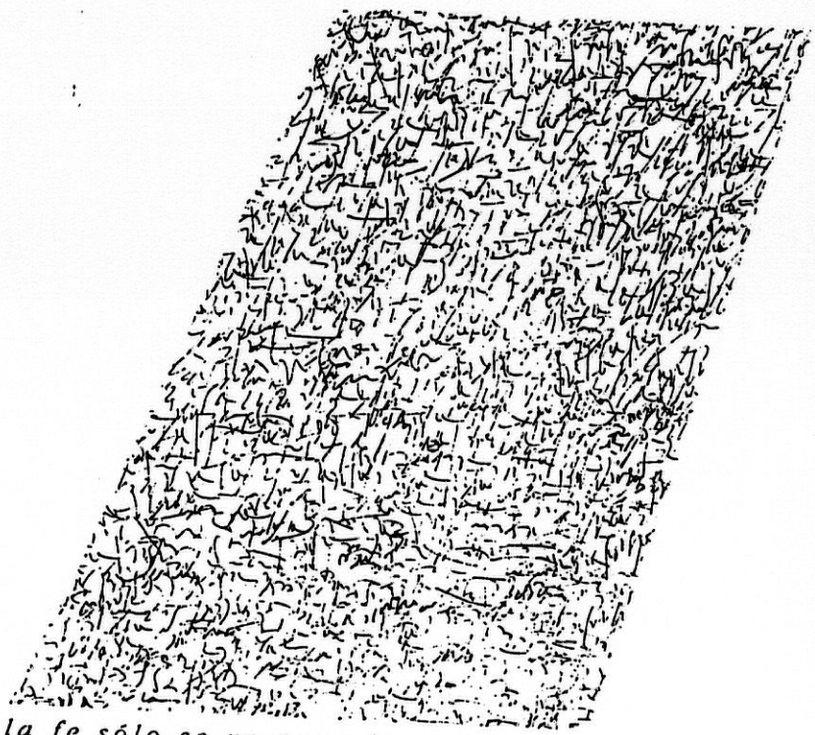


Fotografía: Giovanni Giovannetti

Walter Marchetti (1993): «Músicas de cámara». Poema fotográfico (original en color) en homenaje a John Cage.

En: *Creación*, 9, octubre 1993. Pág. 111.

TORRE DE FELIPE BOSO



José Miguel Ullán (1993): «Torre de Felipe Boso».

Visto y no visto, Madrid, Ave del Paraíso, 1993. Pág. 40.

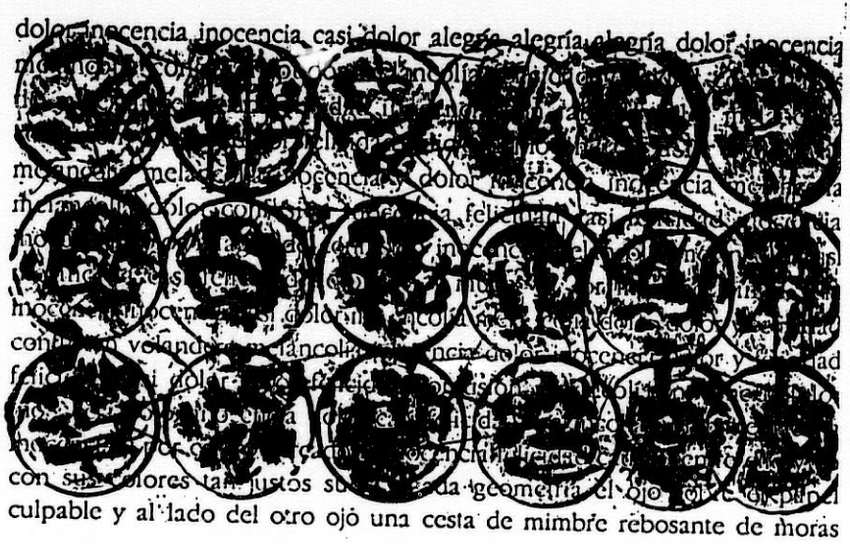
SONETO DE LA AMISTAD: A JOSÉ ANTONIO LLARDENT

Hallar palabras para recordarte / fuera admitir que pueda yo olvidarte.

José Miguel Ullán (1993): «Soneto de la amistad: a José Antonio LLardent». *Visto y no visto*, Madrid, Ave del Paraíso, 1993. Pág. 42.

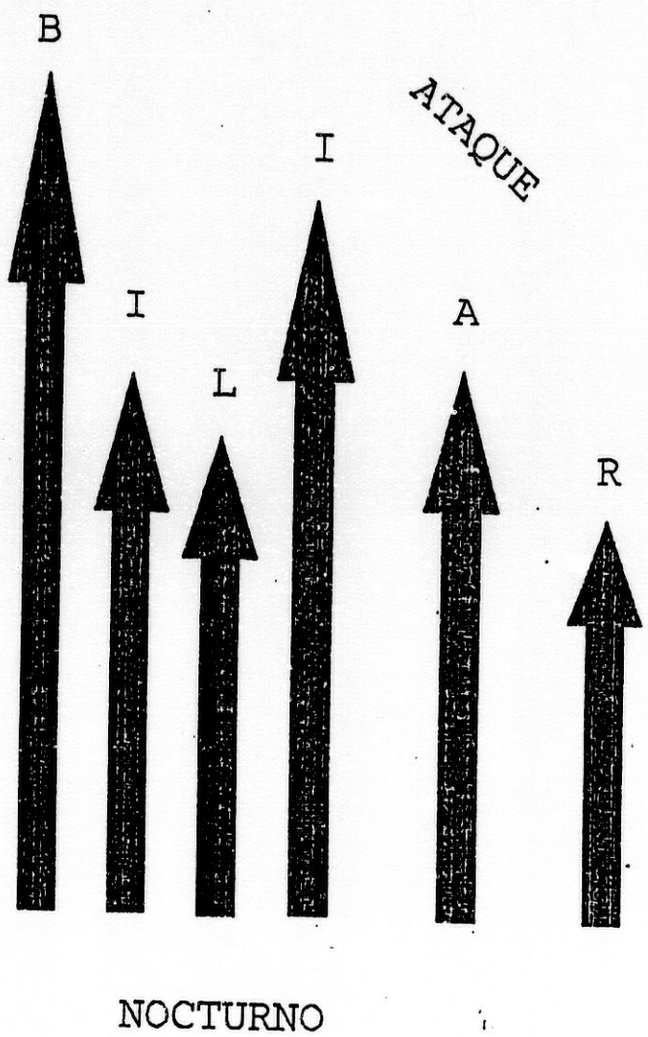
EN KANGRA SÓLO LLEGUÉ A ESCRIBIRTE

A Miguel Romero Esteo,
que me mandaba membrillos.



José Miguel Ullán: «En Kangra sólo llegué a escribirte».

Visto y no visto, Madrid, Ave del Paraíso, 1993. Pág. 62.



Juan Francisco Corrales Atienza (1993): «Nocturno».

Breve catálogo de excesos, La Línea, Muscaria Asesina, 1993. Pág. 23.

BIBLIOGRAFÍA

I.- FUENTES PRIMARIAS.

I.1.- CRÍTICA Y HERMENÉUTICA DE LA POESÍA CONCRETO-VISUAL EN ESPAÑA:

AA. VV. (1968): "Estimado amigo". Texto redactado después de la muerte de Julio Campal por Juan Carlos Aberásturi, Jokin Díez, Jesús García Sánchez, Fernando Millán y Enrique Uribe. *Apud.* SARMIENTO, 1990: 281-282.

AA. VV. (1981): *Encuentros con la poesía experimental* (catálogo), Torrelavega, Euskal Bidea.

AA. VV. (1982): *Poesía experimental, ara*, Valencia, Sala Parpalló.

AA. VV. (1992): *Ocho poetas raros*, Madrid, Artesa.

ADAME, Serafín (1967): "Suspensión acertada", *Pueblo*, Madrid, 8 de febrero.

ALAMINOS, Eduardo (1977): "Los Zaj: secreto a voces: una versión", *Artes Plásticas*, 14, Barcelona.

ALEGRE HEITZMANN, Alfonso (1989): "El verdadero ateo es el que no cree en sí mismo", *Culturas*, 211, Suplemento de *Diario 16*, Madrid, 3 de junio. (Entrevista).

ALMAZÁN, F. (1971): "Experimentalismo poético N.O.", *Triunfo*, Madrid.

ALONSO, J.M. (1968): "Una denuncia para un grupo llamado Zaj", *Hoja del Lunes*, Bilbao, 29 de enero.

ALLEGRA, Giovanni (1977): "I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan Eduardo Cirlot", *Annali*

dell'Instituto Universitario Orientale, Nápoles, Sezione Romanza.

ANÓNIMO (1964): "Orígenes de la poesía actual", *Aulas*, separata 7, Madrid, noviembre.

ANÓNIMO (1965a): "Panorama de la poesía moderna. De lo concreto a lo espacial", *Aulas*, 30-31, Madrid.

ANÓNIMO (1965b): "Poesía concreta y espacial en Pamplona", *Redacción*, Pamplona, 6 de mayo.

ANÓNIMO (1968): "Homenaje póstumo al poeta Julio Campal", *Arriba*, Madrid, 3 de abril.

ANÓNIMO (1969): "Hoy terminan en Zaragoza las Jornadas de Documentación sobre Poesía de Vanguardia", *El Noticiero*, Zaragoza, 24 de mayo.

ANÓNIMO (1972a): "Zaj es zaj, porque no es zaj", *Tropos*, 2, Madrid, febrero.

ANÓNIMO (1972b): "Ayer abrió sus puertas la exposición de poesía experimental", *La Voz de Castilla*, 5 de abril.

ANÓNIMO (1972c): "Poesía concreta española en Alemania", *La Vanguardia*, 7 de septiembre.

ANÓNIMO (1973): "Dos poetas experimentales españoles en Alemania", *7 flechas*, 15 de febrero.

ANÓNIMO (1974): "Conferencia-coloquio sobre poesía experimental. A cargo de Arturo del Villar y Fernando Millán", *Diario de Cuenca*, Cuenca, 28 de mayo.

ANÓNIMO (1979a): "Conversación con Fernando Millán", *Perdura*, 15, Madrid.

ANÓNIMO (1979b): "Zabala y Uribe se adoran (estribillo popular)", *Perdura*, 15, Madrid.

ANTONIO, Pedro (1967): "Eusebio Sempere realizará una escultura con Cristóbal Halffter y Julio Campal. Escultura-máquina con música electrónica y poesía concreta", *Levante*, 31 de diciembre.

APEZARENA, J. (1972): "Fernando Millán, poeta", *La Voz de Castilla*, 6 de abril.

ARCE, Javier (1966): "Una sesión de Zaj organizada por Juventudes Musicales", *Noticiero de Zaragoza*, Zaragoza, 8 de diciembre.

AREÁN, Carlos (1967): "La Exposición Rotor Internacional de Concordancia de las Artes y el problema de la integración de las mismas", *Exposición Rotor de Concordancia de las Artes* (catálogo), Madrid, Festivales de España.

ARIAS-MISSON, Alain (1968): "¿Hacia un nuevo lenguaje?", *Nuevo lenguaje* (catálogo), Sevilla.

AZPEITIA (1969): "Exposición de poesía visual", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 21 de mayo.

BADOSA, Enrique (1974):"¿Poesía experimental?", *Jano*, 115, Barcelona.

BALAGUER, L. (1881): "Joan Brossa. Poesía visual i poesía objecte", *Avui*, Barcelona, 24 de julio.

BARBER, LlorenÇ (1977a): "Zaj: doce años y un día de gratuidad", *Ozono*, 19, Madrid.

BARBER, Ll. (1977b): "Zaj, una historia por hacer", *Zoom*, 10, Madrid.

BARBER, Ll. (1977c): *Zaj. Historia y valoración crítica*. Madrid, Facultad de Filosofía y Letras de la

Universidad Complutense. (Tesina).

BARBER, Ll. (1978): "El anarquismo musical", *Punto y coma*, 11-12, Barcelona.

BARCO, Pablo del (1979): "Crisis del punto y coma (la poesía concreta)", *Revista de Cultura Brasileña*, 50, Madrid, 77-97.

BARCO, Pablo del (1981): "Color y movimiento en la creación poética", *Encuentro con la poesía experimental* (catálogo), Torrelavega, Euskal Bidea.

BASTASAR, Basilio (1987): "El aura del poeta", *El Paseante*, 7, 148.

BECERRA HIRALDO, J.M. (1986): "Semiótica del lenguaje. En la frontera de la palabra". *Investigaciones semióticas*, I. Actas del Primer Simposio de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, C.E.S.I.C., 1986: 67-73.

BLAINE, Julien (1967): "Aspectos de una obra editada o expuesta", *Rotor Internacional de Concordancia de las Artes* (catálogo). Madrid, Festivales de España.

BONET, José Manuel (1969): "El doctor Max Bense en Madrid", *Madrid*, Madrid, 19 de febrero.

BONET, J.M. (1971): "Evocación de un poeta muerto. Homenaje a Julio Campal", *Madrid*, Madrid, 9 de noviembre.

BONET, J.M. (1976): "Secreto a voces por Zaj", *El País*, 24 de noviembre.

BONET, J.M. (1978): "El caligrama y sus alrededores", *Poesía*, 3, Madrid, 7-26.

BORDONS, Gloria (1987): *Introducció a la poesía de Joan Brossa*, Barcelona, Edicions 62.

BOSO, Felipe (1972a): "Avant-propos. Poesía concreta 1972. Poesía experimental en España", *Akzente*, Colonia.

BOSO, F. (1972b): "El proceso de absolutización del lenguaje en España", *Poesía Hispánica*, 240, Madrid.

BOSO, F. (1972c): "Poesía T/47 de Guillem Viladot", *Poesía Hispánica*, 233, Madrid.

BOSO, F. (1972d): "Poética", *Artesa*, Burgos.

BOSO, F. (1973): "La poesía experimental en España", *Imagen*, 83, Caracas.

BOSO, F. (1978): "La escritura en libertad tres años después", *Operador*, 2, Sevilla, 1978.

BOSO, F. (1980a): "Boso (Felipe) y la poesía experimental", *Jugar con fuego*, 10.

BOSO, F. (1980b): "Nichtssagendes", *Jugar con fuego*, 10. *Apud*. SARMIENTO, 1990: 300.

BOSO, F. (1982): "Poesía visual en España hoy", *Poesía*, 11, Madrid.

BOSO, F. (1982): "Poesía concreta", *Poesía experimental ara* (catálogo), Valencia.

BOUZA, Antonio Leandro (1971): "Textos y antitextos de Fernando Millán", *Artesa*, 10, Burgos.

BOUZA, A.L. (1975): "Odología poética", *Artesa*, 25, Burgos.

BOUZA, A.L. (1978): "Vanguardias, resurgimientos y poesía significante en España", *Cahiers de poétique et de*

poésie iberique et latino-americaine, 5, Nanterre, Universidad de París X.

BOUZA, A.L. (1981): "Antecedentes prehistóricos y primera historia de poesía visual", *Encuentros con la poesía experimental*, (catálogo), Torrelavega, Euskal Bidea.

BOUZA, A.L. (1986): "La vanguardia poética española. ¿Epígono o escatología?", *Leer*, 129-136.

BUSUTIL, Guillermo (1983): "El extrañamiento de la poesía experimental", *Cuadernos del Mediodía*, suplemento del *Diario de Granada*, Granada, 25 de marzo, 20.

CÁCERES, José Antonio (1975): "Problemas de expresión", *Información*, Alicante, 27 de febrero.

CÁCERES, J.A. (1976): "Textos y antitextos de Fernando Millán", *TAM TAM*, 10-12, Turín, 1976.

CAMPAL, Julio (1964): "Palabras pronunciadas en el acto de homenaje a Tristan Tzara", *Boletín de Problemática-63*, 3.

CAMPAL, J. (1965): *La poesía española actual*, (folleto).

CAMPAL, J. (1970): "La poesía española y su futuro (algunas reflexiones sobre la misma)", *Poliedros*, 6, Madrid.

CANALS, Xavier (1981): "Una historia del Países Catalans en poesía visual", *Canigó*, 10, Gerona.

CANALS, X. (1987): "El poema acció", *El País* (ed. para Cataluña), Barcelona, 1 de febrero.

CANALS, X. (1989): "Escribir con imágenes", *El País*, Madrid 7 de enero.

CASTANO, Alfonso (1971): "Poesía internacional de

vanguardia", *La Estafeta Literaria*, 441, Madrid.

CASTILLEJO, José Luis (1964): "Die neue Schrift", (pliego), Bonn.

CASTILLEJO, J.L. (1968): *Actualidad y participación*, Madrid.

CASTILLEJO, J. L. (1972a): "Brigitte... sin quizás", *Primera Página*, Alicante, 9 de marzo.

CASTILLEJO, J.L. (1972b): "La nueva escritura", *Tropos*, 5, Madrid. *Apud*. SARMIENTO, 1990: 246-257.

CASTILLEJO, J.L. (1973): "Lectura" (conferencia leída en Málaga el 16 de marzo). *Apud*. SARMIENTO, 1990: 258-265.

CASTILLEJO, J.L. (1978): "Escritura no escrita", *Operador*, 2, Sevilla.

CASTILLEJO, J.L. (1981): "Sin título", *Metaphora*, 1, Madrid.

CASTILLO, Julia (1987): "Eduardo Scala", *El Paseante*, 7, 137.

CASTILLO BUILS, David (1986): "Poesía visual a Catalunya", *El País*, (ed. para Cataluña), Barcelona, 14 de septiembre.

CASTRO ARINES, José de (1970): "La obra nueva de la poesía pictóricamente parlante", *Informaciones*, Madrid, 26 de marzo.

CELIS, Maria Carmen de (1971): "La poesía visual y fonética, ¿un arte de nuestro tiempo?", *Mundo Joven*, Madrid, 26 de marzo.

CELIS, M.C. de (1972): "Felipe Boso, poeta experimental",

El Adelanto, Salamanca, 19 de febrero.

CELIS, M.C. de (1979): "Los mitogramas de Fernando Millán", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 10 de mayo.

CIRICI PELLICER, A. (1972): "La poesía visual de Joan Brossa. Sasatador de la segona avantguarda pictórica", *Estudios Escénicos*, 16, Barcelona.

CIRLOT, Juan Eduardo (1968): "Estructuralismo y permutación analógica", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 12 de julio. *Apud*. SARMIENTO, 1990: 298-299.

CIRLOT, J.E. (1970a): "Sobre el lenguaje (I). Simbolismo fonético", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 14 de febrero.

CIRLOT, J.E. (1970b): "Sobre el lenguaje (y II). Simbolismo fonético", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 17 de febrero.

CIRLOT, J.E. (1970c): "Sobre el lenguaje (y III). Simbolismo fonético", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 18 de marzo.

CIRLOT, Lourdes y Victoria (1979): "Juan Eduardo Cirlot (1916-1973)", *Poesía*, 5-6, Madrid.

CHARLES, Daniel (1983): "Zaj, Tao y posmodernidad", *Fuera de formato*, (catálogo), Madrid.

CHARLES, D. (1987): "Zaj, o la nomadización *in situ*", *Zaj*, Las Palmas de Gran Canaria, Conserjería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1987.

CHARLES, D. (1988): "Zaj, o el esplendor del vacío", *Quaderns de la Fundació Caixa de Pensions*, 39,

Barcelona.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1979): "Notas para un análisis de la poesía concreto-visual", *apud.*, AA. VV., 1979: *Estudios sobre literatura y arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, I, Granada, Universidad, 377-388.

COCA, Jordi (1971): *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona, Portic.

COOPERATIVA DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y ARTESANA (GÓMEZ DE LIAÑO, I. / QUEJIDO, M. / LÓPEZ VERA, F. / MOLERO, H. / SALAZAR, F.) (1967): "Declaración de principios. Estética y sociedad". *Apud.* SARMIENTO, 1990: 266-271.

CORIA, Miguel Ángel (1977): "Apología de ZAJrates", *Orgón*, 2-3, Madrid.

CÓZAR, Rafael de (1978a): "Algunas notas sobre la vanguardia y el surrealismo: A modo de introducción al andaluz José María de Hinojosa", *Andalucía en la Generación del 27*, Sevilla, Universidad, 73-111.

CÓZAR, R. de (1978b): "Carlos Edmundo de Ory, puente entre la vanguardia y el experimentalismo", *Operador*, 1, Sevilla, 96-105.

CÓZAR, R. de (1978c): "Introducción", *Apud.* ORY, Carlos Edmundo de, 1978: *Metanoia*, Madrid, Cátedra.

CÓZAR, R. de (1978d): "Una aproximación a la vanguardia: Visualismo y papel de Andalucía", *Letras del Sur*, 3-4, Almería.

CÓZAR, R. de (1979): "Tradición e innovación: Perspectivas de una polémica sobre literatura

contemporánea", *Primer Congreso de Escritores de España*, Madrid, Zero.

CÓZAR, R. de (1980): "Algunas referencias sobre el movimiento *postista* a través de sus manifiestos", *Erebea*, 2, 1980, 93-103.

CÓZAR, R. de (1981): "De la vanguardia al experimentalismo en España", *Encuentros con la Poesía Experimental* (catálogo), Torrelavega, Euskal Bidea, 75-98.

CÓZAR, R. de (1986): "Heterodoxos españoles. La poesía experimental", *Dadá-surrealismo*, Cádiz, Universidad, 102-110.

CÓZAR, R. de (1985): "En los límites de la letra. La literatura otra", *Fin de Siglo*, 9-10, Jerez de la Frontera.

CÓZAR, R. de (1986): "Poesía experimental en España. Algunas notas introductorias", *Canente*, 6, Málaga, 155-172.

CÓZAR, R. de (1991): *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve.

CUESTA, José Luis (1971): "Sobre el grupo N.O.", *Primera Página*, Alicante, 27 de enero.

CUESTA, José Luis (1972): "Un innovador inédito: Julio Campal", *Primera Página*, Alicante, 27 de enero.

CUESTA, Tomás (1975): "La escritura en libertad", *ABC*, Madrid, 26 de octubre.

DÍAZ CUYÁS, José (1987): "Juan Hidalgo: ¡Responde!", *Buades*, 8-9, Madrid.

DIEGO, Gerardo (1968): "Julio Campal", *ABC*, Madrid, 15 de mayo.

DÍEZ BORQUE, José María (1973): "La destrucción del verso: Poesía concreta y sus derivaciones", *El Urogallo*, 19, Madrid, 38-42.

DÍEZ BORQUE, J.M. (1974a): "¿Cuál es la vanguardia de nuestro tiempo?... Hacia la destrucción de la palabra", *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, 23 de marzo, 5.

DÍEZ BORQUE, J.M. (1974b): "Poesía última (y 2): La palabra destruida", *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, 28 de marzo, 5.

DÖHL, Reinhard (1968a): "Algunas consideraciones sobre el tema escritura e imagen", *Poesía experimental, estudios y teoría*, Madrid, Instituto Alemán y Cooperativa de Producción Artística y Artesana.

DÖHL, Reinhard (1968b): "En torno al poema moderno: Aspectos, estructuras, interpretación", *Poesía experimental, estudios y teoría*, Madrid, Instituto Alemán y Cooperativa de Producción Artística y Artesana.

DÖHL, R. y GOMRINGER, E. (eds.) (1968): *Poesía experimental, estudios y teoría*. Madrid, Instituto Alemán y Cooperativa de Producción Artística y Artesana.

DOMÍNGUEZ REY, Antonio (1987): "Problemática-63: Julio Campal", *Novema versus povema (pautas líricas del 60)*, Madrid, Torres Manrique.

E. G. (1973): "Poesía visual hispánica en Bonn", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 24 de febrero.

EGUIZÁBAL, Raúl (1987): "Herminio Molero: la vida densa (1967-1987)", *Buades*, 10-11, Madrid.

ESCRIBANO, M. (1967): "Zaj: Espectáculo inusitado", *El Alcázar*, Madrid, 11 de febrero.

ESPINOSA VARGAS, Juan José (1987): "La experimentación poética en España", *Segunda Bienal de Poesía Visual* (catálogo), Méjico.

FERRANDO, Bartolomé (1971): "Desacoplamiento de ciertas características sobresalientes de la trama *Rua de llibres* de Joan Brossa", *Metaphora*, 2, Madrid.

FERRANDO, B. (1981): "Una poesía del hacer", *Cimal*, 11-12, Valencia.

FIGUERES, Josep María (1973): "La poesía-acción pretende ser una provocación a la conciencia dormida", *La Vanguardia* Española, Barcelona, 29 de diciembre.

FIGUERES, J.M. (1974a): "Nous temps, nova poesía", *Claror*, 9, Andorra.

FIGUERES, J.M. (1974b): "Poesía visual de Joan Brossa", *Canigó*, Gerona, 20 de abril.

FLÓREZ, Elena (1970): "Galería Eurocasa", *El Alcázar*, Madrid, 3 de agosto.

FRANCO, Enrique (1967): "Juan Hidalgo: siempre zaj será o no será sólo zaj", *Arriba*, Madrid, 19 de marzo.

GALINDO, F. (1967): "Zaj en el Beatriz", *Dígame*, 1415, Madrid, 17 de febrero.

GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús (1970): "Poesía experimental y

pintura: Pedro José de Zabala", *Madrid*, Madrid, 18 de junio.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. (1971a): "El anillo del cocodrilo", *Madrid*, Madrid, 3 de febrero.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. (1971b): "Francisco Pino: Solar", *Madrid*, Madrid, 24 de febrero.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. (1971c): "Poesía experimental N.O.", *Carpeta*, Valladolid.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. (1973): "Algunas consideraciones sobre la poesía experimental", *El Urogallo*, 19, Madrid, 60-66.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. (1988): "¿Qué se hizo de la poesía experimental?", *Taifa*, 1, Barcelona, enero.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. y MILLÁN, F. (1970): "Algunos datos sobre la poesía experimental en España", *Madrid*, Madrid, 6 de mayo.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. y MILLÁN, F. (1975): "De la poesía experimental a la escritura en libertad", *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid, Alianza, 9-31.

GENE, Emilio (1976): "La poesía experimental española", *Mayurqa*, 16, Palma de Mallorca, Universidad, 357-366.

GIFREU (1978): "La poésie visuelle catalane", *Doc(k)s*, 12, Ventabren, 1978.

GILABERTE, José Luis (1966): "Poesía de vanguardia en Galería Barandiarán. Julio Campal, fundador del grupo Problemática-63", *Unidad*, San Sebastián, 19 de agosto.

GIMÉNEZ, E. (1970a): "La poesía concreta (I)", *Primera Página*, Alicante, 5 de marzo.

GIMÉNEZ, E. (1970b): "La poesía concreta (II)", *Primera Página*, Alicante, 19 de marzo.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1967): "La nueva poesía y los problemas de la estética contemporánea", *Rotor Internacional de Concordancia de Artes* (catálogo), Madrid, Festivales de España.

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1968): "Situaciones probables", *Poesía experimental, estudios y teoría*, Madrid, Instituto Alemán y Cooperativa de Producción Artística y Artesana.

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1969): "Abandonner l'écriture", *OU*, 34-35, Londres. V. esp. *Perdura*, 15, Madrid, 1979 y *apud*. SARMIENTO, 1990: 272-273.

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1970a): "Poesía concreta-poesía pública", *p q r s* (catálogo), Córdoba, Sala de Arte del Monte de Piedad y Caja de Ahorros.

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1970b): "Atreverse a ver o la fábula de Eco y Narciso", *Una poesía para ver, una pintura para leer* (catálogo), Pamplona, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra.

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1970c): "Poesía experimental. Omisiones", *Madrid*, Madrid, 3 de junio.

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1970d): "Experimentación poética en España", *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, 3 de septiembre.

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1971): "Antipro" (hoja suelta).

(Reed. *Perdura*, 15, Madrid, 1979 y *apud*. SARMIENTO, 1990: 274-275).

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1972a): "Acción poética", *Encuentros de Pamplona* (catálogo). Pamplona.

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1972b): "Experimentelle Dichtung in Spanien", *Akzente*, 4, Colonia.

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1973a): "Máquinas poéticas", *El Urogallo*, 19, Madrid, 67-76.

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1974): "Palabra y terror". *Apud*. RUIZ-HUICI, 1974 Y SARMIENTO, 1990: 276-280.

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1976): "El arte de los utopianos", *Guadalimar*, 17, Madrid.

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1979): "Palabras con Ignacio Gómez de Liaño" (entrevista), *Perdura, 15, Madrid*.

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1986): "La vanguardia después de la vanguardia", *apud*. AA. VV., 1986: *La polémica de la posmodernidad*, Madrid, Libertarias.

GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1987): *Palabra y terror*, Ediciones La Idea.

GOMRINGER, Eugen (1968): "La poesía concreta como lengua supranacional", *Poesía experimental, estudios y teoría*, Madrid, Instituto Alemán y Cooperativa de Producción Artística y Artesana.

GOMRINGER, E. (1970): "Poesía concreta", *Informaciones de las Artes y la Letras*, Madrid, 3 de noviembre.

GOMRINGER, E. Y DÖHL, R. (eds.) (1968): *Poesía experimental, estudios y teoría*. Madrid, Instituto Alemán y Cooperativa de Producción Artística y

Artesana.

GONZÁLEZ, Juan de Dios (1969): "Entrevista con Enrique Uribe", *Ideal*, Jaén, 26 de febrero.

GRAU, Jorge (1974): "La gráfica espacial. Reflexiones sobre la angustia del escritor en su intento de incorporar a la palabra el tiempo y el espacio", *Mensajes y medios*, 4, 58-65.

GRIMM, Reinholl (1970): "Trece tesis sobre la nueva poesía", *Madrid*, Madrid, 6 de mayo.

HERNÁNDEZ, Mario (1978): "Francisco Pino: Razones de una selección", *Poesía*, 5-6, Madrid.

HIDALGO, Juan (1987): "Sin título", *apud*. AA. VV. (1987), *Zaj*, Las Palmas, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias; y en SARMIENTO, 1990: 245.

HIDALGO, J. (1992): "Una tarde en Chicote" (entrevista), *apud*. AA. VV., 1992: *Ocho poetas raros*, Madrid, Artesa, 145-161.

HIERRO, Nicolás del (1968): "En el entierro de un poeta", *Lanza*, Ciudad Real, 28 de marzo.

HUICI, Fernando y RUIZ, Javier (1974): *La comedia del arte. En torno a los encuentros de Pamplona*, Madrid, Editora Nacional.

IGLESIAS, José María (1972): "Aspectos de la poesía experimental", *Poesía Hispánica*, 233, Madrid, 9-10.

IGLESIAS DEL MARQUET, Josep (1978): "La poesía concreta", *Questions d'art*, 18, Barcelona.

IGLESIAS DEL MARQUET, J. (1979): "Joan Brossa, la

invención de una mantenida vanguardia", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 13 de octubre.

INFANTES, Víctor (1981): "La poesía experimental antes de la poesía experimental", *apud.* AA. VV., 1981. *Encuentros con la poesía experimental* (catálogo), Pamplona, Euskal Bidea.

JANÉS, Clara (1981): "Introducción", *apud.* CIRLOT, Juan Eduardo, 1981: *Obra poética*, Madrid, Cátedra.

LENTINI, Javier (1974): "Poesía experimental", *Jano*, 115, Barcelona, 1974.

LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso (1971a): "Fernando Millán, José María Montells y una nueva colección de poesía", *Avanzada*, Madrid, marzo.

LÓPEZ GRADOLÍ, A. (1971b): "La lucha por la vanguardia", *Primera Línea*, Alicante, 29 de abril.

LÓPEZ GRADOLÍ, A. (1972a): "Julio Campal desde hace años", *Avanzada*, 37, Madrid.

LÓPEZ GRADOLÍ, A. (1972b): "Castillejo: El escritor y el lenguaje", *Avanzada*, 37, Madrid.

LÓPEZ GRADOLÍ, A. (1972c): "José Luis Castillejo y la escritura actual", *Primera Página*, Alicante, 4 de mayo.

LÓPEZ GRADOLÍ, A. (1972d): "Poesía experimental en España. Una selección urgente y apresurada", *Avanzada*, 38, Madrid.

LÓPEZ GRADOLÍ, A. (1973a): "Akzente, poesía experimental española en Alemania", *Ínsula*, 314-315, Madrid, 28.

LÓPEZ GRADOLÍ, A. (1973b): "José Luis Castillejo",

Pueblo, Madrid, 9 de febrero.

LÓPEZ GRADOLÍ, A. (1973c): "Notas sobre algunos escritores experimentales españoles", *El Urogallo*, 19, Madrid, 53-58.

LÓPEZ SANCHO, L. (1967): "Zaj, esbozo de un happening en el teatro Beatriz", *ABC*, Madrid, 11 de febrero.

LORA-TOTINO, Arrigo (1982): "Sobre el concepto de poesía sonora", *apud.* AA. VV., 1982: *Poesía experimental, ara* (catálogo), Valencia, Sala Parpalló.

LORENTE, Juan (1971): "Fernando Millán en la experimentación poética", *Pueblo*, Madrid, 27 de enero.

LOXA, Juan de (1971): "Una poesía visual de Fernando Millán", *Patria*, Granada, 8 de agosto.

MADERUELO, Javier (1981): "Poesía fonética y música contemporánea", *apud.* AA. VV., 1981: *Encuentros* con la poesía experimental, Torrelavega, Euskal Bidea.

MADERUELO, Javier (1983): "La poesía fonética: Un arte del siglo XX", *Cuadernos de A.D.A.L.*, 2-3, Santander.

MARCO, Joaquín (1975): "¿Otra poesía? ¿Otra estética?", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 13 de noviembre.

MARCO, Tomás (1966): "Festival Zaj 2", *SP*, Madrid, junio.

MARTÍN, Carmelo (1981): "Juan Hidalgo: Un concierto zaj es una teatralización de la vida cotidiana", *El País*, Madrid, 27 de junio.

MARTÍNEZ CARRILLO, V. (1975): "Escritura en libertad. La obra la crea el receptor", *La Verdad*, Alicante, 9 de mayo.

MARTÍNEZ, Florencio (1972): "Una tomadura de pelo", *La Gaceta del Norte*, 30 de junio.

MELO E CASTRO, E.M. (1971): "Poesia de vanguardia en Espanha", *Diario de Lisboa*, Lisboa, 18 de marzo.

MICCINI, Eugenio (1970): "La poesía visiva", *Madrid*, Madrid, 6 de mayo.

MILLÁN, Fernando (1966a): "La nueva poesía en España", *Vers Univers*, 6, Amberes.

MILLÁN, F. (1966b): "Reseña de las conferencias-seminarios pronunciadas por Julio Campal sobre poesía concreta-espacialismo los días 4-II-66 y 11-II-66 en los locales de Problemática-63". Páginas ciclostiladas.

MILLÁN, F. (1967): "Reseña de la conferencia de Julio Campal pronunciada en la Galería Juana Mordó con motivo de la inauguración de la exposición internacional de poesía de vanguardia", *Cuaderno cultural de la Embajada argentina en España*, 8, Madrid. Reed., (1970) *Poliedros*, 6, Madrid; y *apud*. SARMIENTO, 1990: 283-285.

MILLÁN, F. (1969): "Poëzie-groep n.o.", *Labris*, Amberes, diciembre.

MILLÁN, F. (1970a): "Algo así como un prólogo. Una progresión negativa: Nueve razones entre otras", *Textos y antitextos*, Madrid, Parnaso-70, 5-10.

MILLÁN, F. (1970b): "La poesía n.o. ante su propia imagen", *apud*. SARMIENTO, 1990: 291.

MILLÁN, F. (1970c): "La poesía y la comunicación de

masas". *Apud*. SARMIENTO, 1990: 295-297.

MILLÁN, F. (1970d): "Hacia una lengua supranacional", *Madrid*, Madrid, 6 de mayo. Reed., (1971) *Poliedros*, 8, Madrid; y *apud*. SARMIENTO, 1990: 292-294.

MILLÁN, F. (1970e): "Polémica: Poesía experimental", *Madrid*, Madrid, 24 de junio.

MILLÁN, F. (1970f): "Julio Campal, más o menos", *Poliedros*, 6, Madrid.

MILLÁN, F. (1971a): "Julio Campal a través de un espejo", *apud*. CAMPAL, Julio, 1971a: *Poemas*, Madrid, Parnaso-70.

MILLÁN, F. (1971b): "Noticia sobre Arthur Petronio y su obra", *Poliedros*, 9, Madrid.

MILLÁN, F. (1971c): "Poesía concreta en España. Un año en la vida del grupo n.o.", *ANUE*, 9, Madrid.

MILLÁN, F. (1971d): "Evocación de Julio Campal", *Pueblo*, Madrid, 10 de febrero.

MILLÁN, F. (1971e): "Poesía no oleaginosa", *Fablas*, 22-23, Las Palmas, 19.

MILLÁN, F. (1971f): "Evocación de Julio Campal. La publicación de sus poemas y su labor innovadora en España", *Pueblo*, Madrid, 10 de noviembre.

MILLÁN, F. (1972): "Génesis y fundamento de la poesía fonética", *Artesa*, Burgos, septiembre.

MILLÁN, F. (1973a): "Cirlot, poeta", Artesa, 20, Burgos.

MILLÁN, F. (1973b): "La poesía experimental y su método", *El Urogallo*, 19, Madrid.

MILLÁN, F. (1973c): "Signos, espacio, arte", *Pueblo*,

Madrid, 29 de marzo.

MILLÁN, F. (1974): "La vanguardia como exilio", *Artesa*, 23, Burgos, 1974.

MILLÁN, F. (1978): "Una escritura sincrética", *Mitogramas*, Madrid, Turner.

MILLÁN, F. (1980): "Ejercicios para una escritura no pobre", *Prosae*, Madrid, Garsi.

MILLÁN, F. (1981a): "Decio Pignatari: El poder, el poder que nace del lenguaje", *Metaphora*, 1, Madrid.

MILLÁN, F. (1981b): "Perspectivas para una nueva escritura", *Encuentros con la poesía experimental* (catálogo), Torrelavega, Euskal Bidea.

MILLÁN, F. (1981c): "Poesía experimental en España", *Camp de l'Arpa*, 86, Barcelona, 29-37.

MILLÁN, F. (1983): "Efemérides: 3 poetas". Texto del catálogo de la exposición *Efemérides. 3 poetas*, Madrid, Galería Espacio "P".

MILLÁN, F. (1985a): "El libro-espectáculo". *Hartísimo*, 7, La Laguna (Tenerife).

MILLÁN, F. (1985b): "Poesía y post-experimentalismo". Inédito.

MILLÁN, F. (1990): *Poesía experimental en España (1966-1986). Datos teóricos, críticos e históricos*. Inédito. Recoge, además de AA. VV. (1968) y MILLÁN-GARCÍA SÁNCHEZ (1975), los ensayos de los que es único autor citados anteriormente, a excepción de: 1966b, 1967, 1969, 1971c, 1971d, 1971e, 1971f, 1972.

MILLÁN, F. y GARCÍA SÁNCHEZ, J (1970): "Algunos datos de

la poesía experimental en España", *Madrid*, Madrid, 6 de mayo.

MILLÁN, F. y GARCÍA SÁNCHEZ, J. (1975): "De la poesía experimental a la escritura en libertad", *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*, Madrid, Alianza.

MIRANDA, Julio E. (1971): "Nueva poesía concreta española", *Madrid*, Madrid, 24 de febrero.

MIRANDA, J. E. (1972): "Poesía concreta española: ¿Una nueva etapa?", *Imagen*, 71, Caracas.

MIRANDA, J. E. (1973): "Poesía concreta española: Jalones de una aventura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, Madrid, 512-533.

MOLINA, A. F. (1968): "Entrevista con Julio Campal", *Baleares*, 15 de diciembre.

MOLINA, Antonio (1971): "Poemas de Julio Campal", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 16 de septiembre.

MOLINERO, Cardenal (1967): "Poesía de vanguardia según el poeta argentino Julio Campal", *Soria "Hogar y Pueblo"*,

MOLINERO, C. (1968): "Campal, ha muerto", *Soria "Hogar y Pueblo"*, Soria, 7 de abril.

MONDEJAR, Publio (1971): "A propósito de 'El anillo del cocodrilo'", *Criba*, 39, Madrid.

MONTELLS, José María (1971): "Felipe Boso", *Avanzada*, 33, Madrid.

MUÑOZ, José Luis (1974): "La nueva poesía no emplea versos", *Diario de Cuenca*, Cuenca, 6 de marzo.

N. G. R. (1964): "Zaj en el Beatriz", *Ya*, Madrid, 10 de febrero.

ORTEGA, Carlos (1995): "La escritura de la pasión. Una antología poética de José-Miguel Ullán", *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 4 de febrero, 14.

ORTEGA, Salvador (1968): "Elvira Alfageme y Julio Campal", *Diario de Cuenca*, Cuenca, 6 de marzo.

PALENZUELA, Nino (1994): "De madrugada, entre la sombra, el viento. *Razón de nadie*, nuevo texto poético de José Miguel Ullán". *Babelia*, Suplemento cultural de *El País*, Madrid, 18 de junio: 17.

PARCERISAS, Pilar (1983): "Joan Brossa, poeta de la il.lusió", *Joan Brossa. Poesía visual. Poemes objecte. Cartells*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

PARRA, Ernesto (1978): "Francisco Pino", *El País*, Madrid, 30 de abril.

PEDROS, Ramón (1972): "Espaldarazo en Alemania", *ABC*, Madrid, 21 de septiembre.

PERFETTI, Michelle (1969): "La Nuova Frontiera in Spagna", *Corriere del Giorno*, 29 de junio.

PERFETTI, M. (1970): "La poesía d'avantguarda in Spagna", *Corriere del Giorno*, 18 de agosto.

PERMANYER, Lluis (1978): "La poesía visual de Joan Brossa", *La Vanguardia*, Barcelona, 30 de noviembre.

P. F. (1967): "Música de acción y teatro musical", *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, 11 de febrero.

PINO, Francisco (1985): *Sobre la manifestación y el último lenguaje en poesía*, Valladolid.

PONS, Agustí (1979): "Joan Brossa: 'la vanguardia no existe, sólo existe la retaguardia'" (entrevista), *Destino*, 2151, 28 de diciembre-3 de enero.

PONT, Jaume (1984): *El corrent G.V. (L'obra poetica de Guillem Viladot)*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

PONT, J. (1988): "Poesía visual. 'L'Altra' poesía catalana", *Lletra de cambi*, 8, Barcelona.

PRIETO, Martín (1966): "Los locos Zaj", *Arriba*, Madrid, 24 de junio.

PRIETO, M. (1967): "Zaj, pequeña historia de un concierto en el teatro estudio de Madrid", *Arriba*, Madrid, febrero.

QUIÑONERO, Juan Pedro (1970): "Signos, sonido, movimiento: El poema cinético", *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, 10 de septiembre.

QUIÑONERO, J.P. (1971): "Festival de poesía concreta", *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, 10 de septiembre.

QUIÑONERO, J.P. (1972): "Zaj: una ruina", *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, 6 de junio.

RUIZ, Javier y HUICI (1974): *La comedia del arte. En torno a los encuentros de Pamplona*, Madrid, Editora Nacional.

R.V.P. (1969): "Jornadas de documentación sobre poesía de vanguardia", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 21 de mayo.

SACRISTÁN LUZÓN, Manuel (1973): "La práctica de la poesía (Joan Brossa)", *La Gaceta Literaria*, 1, Madrid, 96-115.

SALAS, Samuel (1971): "Poesía experimental en España", *Avanzada*, 28, Madrid.

SAMANIEGO, Fernando (1975): "Primera antología española de poesía concreta, visual, fónica, cibernética...", *Informaciones de ls Artes y las Letras*, Madrid, 1 de diciembre.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1975): "La poesía visual de Joan Brossa", *Diario de las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de octubre.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1982): "Pasión, muerte y resurrección de una carpeta literaria", *Cuadernos del Mediodía* 20, suplemento del *Diario de Granada*, Granada.

SANTAMARÍA, Ricardo (1967): "Entrevista a Julio Campal", *Cuaderno cultural de la Embajada Argentina en España*, 8, Madrid, 1967.

SARMIENTO, José Antonio (1982a): "L'avant-garde poétique en Espagne 1963-1981", *Doc(k)s*, 50-53, Ventabren.

SARMIENTO, J.A. (1982b): "La poesía experimental española 1963-1981", *Doña Berta, 3, Madrid.*

SARMIENTO, J.A. (1990): "Introducción" a *La otra escritura. Poesía experimental española (1960-1973)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 7-37.

SARMIENTO, J. A. (ed.) (1992): *Críticas a un concierto Zaj*, Cuenca, Ediciones ± 491.

SCALA, Eduardo (1992): "Ser un don nadie" (entrevista). *Apud*. AA. VV., 1992, *Ocho poetas raros*, Madrid, Artesa, 87-97.

SCHCREM, Pau (1974): "Poesía experimental en Barcelona", *Jano*, 115, Barcelona.

SEGOVIA, Jorge (1982): "Ceremonias poéticas", *Vardar*, 9, Madrid.

SEMPRONIO (1973): "Poetas experimentales", *Tele-Express*, Barcelona, 10 de diciembre.

SUÑÉN, Juan Carlos (1994): "La oquedad imantada. Rigor y serenidad en los poemas de Ullán", *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid, 22 de enero, 16.

TÉLLEZ MORENO, J. (1967): "Zaj, verdadera tontería -no calificamos nosotros- escenificada en el Beatriz", *Hoja del Lunes*, Madrid, 13 de febrero.

TXARTERINA, Joseba (1979): *Aproximación a la poesía experimental* (tesina). Bilbao, Universidad de Deusto.

ULLÁN, José Miguel (1995): "Andar con cinco ojos". *El País*, junio.

URBANO, Manuel (1973): "Un poema y noticia de Fernando Millán", *Ideal*, Jaén, 29 de julio.

VAL, Luis (1969): "En la sociedad Dante Alighieri: Poesía experimetal", *Pueblo*, Madrid, 21 de mayo.

VALLE, Sibely (1973): "Lo dice uno de nuestros poetas experimentales", *N D*, 6 de enero.

VALLS, Josep (1979): "Brossa a media noche", *Destino*, 2151, Barcelona, 28 de diciembre-3 de enero.

VIDAL-FOLCH, Xavier (1994): "Denis, la palabra en la pintura. Poesía visual, *collages* y carteles del artista, en la Biblioteca Nacional de Luxemburgo". *Babelia*, Suplemento cultural de *El País*, Madri, 3 de diciembre: 20.

VILADOT, Guillem (1979a): "Poesía visual (1)", *Destino*, Barcelona, abril.

VILADOT, G. (1979b): "Poesía visual (2)", *Destino*, Barcelona, abril.

VILADOT, G. (1979c): "Poesía visual (3)", *Destino*, Barcelona, mayo.

VILADOT, G. (1979d): "Poesía visual (4)", *Destino*, Barcelona, junio.

VILADOT, G. (1980): "Benefici objectal", en el catálogo de su exposición en La Fontana D'Or, Gerona.

VILLÁN, Javier (1971): "Experimentación + imaginación + soledad x vida - artista - mítico x vida = Poesía N.O.", *Arriba*, Madrid, 21 de marzo.

VILLAR, Arturo del (1971): "Fernando Millán: Textos y antitextos", *La Estafeta Literaria*, 475, Madrid.

VILLAR, A. del (1973a): "Poesía experimental española en Alemania", *La Estafeta Literaria*, 510, Madrid, 124.

VILLAR, A. del (1973b): "La 'poesía otra', nuevo arte", *Alerta*, Santander, 8 de abril.

VILLAR, A. del (1973c): "La poesía experimental española", *Arbor*, 330, Madrid, 43-64.

VILLAR, A. del (1974): "Acercamiento a la poesía experimental española. De las letras en libertad a la

'poesía otra'", *La Estafeta Literaria*, 553, Madrid, 1974.

WEAVER, Mike (1971): "Poesía cinética", *Poliedros*, 8, Madrid.

ZAMBRANO, María (1994): "Ullán, en el espejo de la llama". *Babelia*, Suplemento cultural de *El País*, 18 de junio: 17.

ZAPATER, Alfonso (1969): "Clausura de las jornadas poéticas de vanguardia", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 24 de mayo.

I.2.- PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE LA POESÍA CINCRETO-VISUAL ESPAÑOLA.

I.2.1.- OBRAS INDIVIDUALES:

ALEJO, Justo

(1990): "Doce dulces sonetos y en prosa", en rev. *Poesía*, 33, Madrid, Ministerio de Cultura, 119-141. Poemas en ocasiones visuales, con una carta y una declaración de intenciones poéticas. Póstumo.

AMARO, Nel

(1992): *Veneno 82*, Valladolid, Federal de Editores Independientes.

ARZE, Joxe Anton

(1969): *Istunitze-tic tolosan barru*, Zarauz.

(1973a): *Laino quzien azpitik*, San Sebastián.

(1973b): *Eta sasiquztien gainetik*. San Sebastián.

(1979): *Sin título*, San Sebastián.

BARCO, Pablo del

(1980): *14 x 14 sonetos*, Sevilla, Arrayán.

BECERRA, José María

(1980): *Palabra viva (poesía visiva)*. Madrid, Edarcón. Libro compartido con Carmen Bermúdez (1980).

BERMÚDEZ, Carmen

(1980): *Imagen interior (poesía visiva)*. Madrid,

Edarcón. Libro compartido con José María Becerra (1980).

BOSO, Felipe

(1970): *T de trama*, Santander, La Isla de los Ratones.

(1972): *La palabra, las islas*, Madrid, Parnaso-70.

(S.f.): *Ferroglifos*, Colonia.

(S.f.): *Parafrase*, Colonia.

(1981): *La palabra islas*, Madrid, Metaphora.

BOUZA, Antonio Leandro

(1971): *Luzbel se refugió en mi verso* y ya no puedo arrancármelo, Madrid, Parnaso-70.

(S. f.) *Sigificantes*, Burgos.

BROSSA, Joan

(1965a): *Novella*, Barcelona, Sala Gaspar. En colaboración con Antoni Tàpies.

(1965b): *Petit festival*. Barcelona, Sala Gaspar.

(1969a): *El saltmartí*. Barcelona, Llibres de Sinera.

(1969b): *Poema sobre frégoli i el seu teatre*. Barcelona, Sala Gaspar.

(1969c): *Quaderns de poemes*. Barcelona, Ariel, col. "Els Llibres de les Qatre Estacions".

(1970a): *Nocturn matinal*. Barcelona, La Polígrafa. En colaboración con Antoni Tàpies.

(1970b): *Poemes per una oda*. Barcelona, Eds. Saltar

i Parar.

(1971): *Vuit pòsters poema*. Barcelona, Ed. Montse Ester.

(1972): *Vuit posters poema*. Barcelona, Eds. Saltar i Parar.

(1973a): *Oda a Joan Miró*. Barcelona, La Polígrafa.

(1973b): *Pluja*. Barcelona.

(1975a): *Quatre Pòsters-poema*. Barcelona, C.A.I.A.C.

(1975b): *Poemes objecte*. Barcelona, Llibres del Mall.

(1975c): *Poemes visuals*. Barcelona, Edicions 62.

(1975d): *Tres Pòster poema*. Barcelona, Bo Quinze.

(1977): *Poemes de seny i cabell*. Barcelona, Ariel.

(1978a): *Poemes objecte*. Barcelona, Servicios Editoriales.

(1978b): *Septet visual*. Barcelona, Ed. Taller Vallirana.

(1978c): «Seis poemas visuales y un poema objeto», en *Tres cents*, 299-308. Reus, Centre de Lectura.

(1979): *Poemes visuals*. Barcelona, Ed. Galería 491.

(1980): *Rua de llibres*. Barcelona, Ariel.

(1982): *Els ulls de l'òliba*. Valencia, Col.lecció Poesia 3 i 4.

(1983-1989): *Els entra-i-surts del poeta. Roda de Llibres*. Barcelona, Alta Fulla.(Conjunto de siete libros que han ido apareciendo entre 19883 y 1989).

(1983): *Joan Brosa. Poesía* visual. Poemes objecte. Cartells, (catálogo de la exposición). Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de

Catalunya.

(1986): *Joan Brossa o les paraules son les coses*, (catálogo de la exposición). Barcelona, Fundación Joan Miró.

(1987): *Viatge per la sextina*. Barcelona, Quaderns crema.

(1990): *Los Quasigrafismos*, en *Cuadernos de comunicación*, 2. Barcelona, Mario Eskenazi Asociados.

(1991): *Brossa (1941-1991)*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

CÁCERES, José Antonio

(1975): *Corriente alterna*. Turín, Geiger.

CAMPAL, Julio

(1968): Carpeta sin título. Madrid, Elvira Alfageme.

(1969): *Caligramas*. Madrid, Elvira Alfageme.

(1971): *Poemas*. Madrid, Parnaso-70.

CAMPS i MUNDO, Carles

(1968): *L'influx de Lynx no altera el conducte*. Barcelona. En colaboración con Santi Pau.

(1972): *Trilogía del test i Sis trest*. Barcelona.

(1973): *Habitar un paisatge*. Barcelona.

(1974): *La nuu contes de l'horitzó*. Barcelona, Llibres del Mall.

(1981): *Set poemes del llibre «La columna» (1969-1970)*. Barcelona, Fundación Joan Miró.

CARBALLAL, David

(1991): *Dónde estás tú*. Cuenca, Eds. ± 491.

CARLÓN, José

(1983): *Así nació Tiresias*. Madrid, Endymión.

(1984): *Los ojos del cielo, los labios del mar*. Burgos, Artesa.

CASTILLEJO, José Luis

(1967): *La caída del avión en terreno baldío*. Madrid, Zaj.

(1968): *La política*. Madrid, Zaj.

(1968-1969): «Serie perversa»: *El libro de los errores*. Inédito. *El pepito*. Inédito.

(1969): *The book of i's*. Konstanz.

(1972a): *The Book of Two Letters*. Madrid.

(1972b): *El libro de las dieciocho letras*. Madrid.

(1974): *El libro de la letra*. Madrid.

CELAYA, Gabriel

(1971): *Campos semánticos*. Zaragoza, Javalambre.

CIRLOT, Juan Eduardo

(1955): *El palacio de plata*. Barcelona, Alcor.

(1968a): *El palacio de plata (2ª ed.) y Cristo Cristal*. Barcelona.

(1968b): *Donde lo nunca nada ni*. Barcelona.

(1968c): *Homenaje a Bécquer*. Barcelona.

(1969a): *Bronwy, permutaciones. I a VIII*. Barcelona.

(1969b): *Bronwyn n*. Barcelona.

(1969c): *La sola virgen la*. Barcelona.

(1970a): *Bronwyn, z*. Barcelona.

(1970b): *Bronwyn, x*. Barcelona.

(1970c): *Bronwyn, y*. Barcelona.

(1970d): *Con Bronwyn*. Barcelona.

(1971a): *Donde nada lo nunca ni, I y II*. Barcelona.

(1971b): *Homenaje a Bécquer I y II*. Barcelona.

(1971c): *Inger Stevens in memoriam*. Barcelona.

(1971d): *Inger permutaciones*. Barcelona.

(1971e): *La «quete» de Bronwyn*. Barcelona.

(1974): *Poesía, 1966-1972*. Madrid, Editora Nacional. Prólogo, selección y edición de Leopoldo Azancot.

(1981): *Obra poética*. Madrid, Cátedra. Prólogo, selección y edición de Clara Janés.

CORRALES ATIENZA, Juan Francisco

(1993): *Breve catálogo de excesos*. La Línea, ed. del autor.

CUADRADO LOMAS, Félix

(1992): *A las manos*, en *P.O.E.M.A.S.*, número especial 12, Valladolid.

FRAILE VALLES, Eduardo

(1991): *La invención de la rueda* (plaquette). Valladolid, Ediciones Simancas.

GÓMEZ, Antonio

(1972): *...y por qué no si aún quedan margaritas*. Cuenca, El Toro de Barro.

(1980): *Agonizando*. Málaga, Corona del Sur.

(1981): *Todo lo que se hace queda hecho*. Sevilla, Arrayán.

GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús

(1971): *Carpeta. Poesía experimental N.O.* . Valladolid, Ed. Francisco Pino.

HIDALGO, Juan

(1967): *Viaje a Argel*. Madrid, Zaj.

(1971): *De Juan Hidalgo*. Madrid, Zaj.

(1982): *De Juan HIdalgo, 2*. Santa Cruz de Tenerife, Boabab.

(1991): Selección de poemas en *Ocho poetas raros*. Madrid, Artesa.

(1992): *De Juan Hidalgo (1961-1991)*. Santa Cruz de Tenerife.

IGLESIAS, José María

(1969): *Poemas visuales*. Cuenca, El Toro de Barro.

(1974): *Del dado y del dedo*. Madrid.

(1978): *De palabras parecidas y otros estigmas*. Madrid.

IGLESIAS DEL MARQUET, Josep

(1972a): *Les arrels assumptes*. Lérida, Lo Pardal.

(1972b): *Persistència del cercle*. Lérida, Lo Pardal.

(1972c): *Set postals nord-americaines per a una noia de Barcelona*. Lérida, Lo Pardal.

(1973a): *Progresió icónica*. Lérida, Lo Pardal.

(1973b): *Image emlla*. Lérida, Lo Pardal.

LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso

(1971): *Quizás Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*. Madrid, Parnaso-70.

MARCHETTI, Walter

(1967): *Arpocrate seduto sul loto*. Madrid, Zaj.

MARCO, Tomás

(s. f.): *Metempsícosis*. Madrid

MARÍN, Rafael

(1992): *Otra mirada a la misma realidad*, en *P.O.E.M.A.S.*, número especial 13, Valladolid.

(S. f.): *A.M.O.R.* (tarjeta postal). Simancas.

(S. f.): *El juego favorito* (tarjeta postal). Simancas.

(S. f.): *poe +* (tarjeta postal). Simancas.

(S. f.): *Soneto* (tarjeta postal). Simancas.

MILLÁN, Fernando

(1969a): *Ese protervo zas*. Madrid, Libros de poesía

N.O.

(1969b): *Carteles: una progresión negativa/2*. Madrid, Galería Antonio Machado.

(1970): *Textos y antitextos*. Madrid, Parnaso-70.

(1971): *Fotografías N.O.*(exposición). Madrid, Galería Antonio Machado.

(1972a): *Ariadna ou la recherche*. París, Editions Agentzia.

(1972b): *Cinco relatos ferrocinéticos*. Madrid, Parnaso-70.

(1976): *Ejercicios imp(i)udicos para una escritura no pobre*. Madrid, Estudio Lea Levi.

(1978): *Mitogramas*. Madrid, Turner.

(1980): *Prosae*. Madrid, Metaphora.

MOLINA, Antonio F.

(1970): *Un caracol en la cocina*. Barcelona, Ediciones Picazo.

(1972): *Endechas*. Madrid, Parnaso-70.

MONTELLS, José María

(1971): *La cabellera de Berenice*. Madrid, Parnaso-70.

(1972): *Materiales concretos*. Madrid.

MUNILLA, Ignacio

(1992): *La casa de los cirujanos*. Cuenca, Ediciones ± 491.

PAU, Santi

(1969): *L'influx de Lynx* no altera el conducte. Barcelona. En colaboración con Carles Camps i Mundo.

(1972a): *CanÇó*. Barcelona.

(1972b): *Els jardins de Kronenburg*. Barcelona, Llibres del Mall.

PINO, Francisco

(1969): *Textos económicos*. Valladolid.

(1970): *Solar*. Valladolid.

(1972a): *Poema*. Valladolid.

(1972b): *Octaedro mortal*. Valladolid.

(1972c): *Revela velado*. Valladolid.

(1973a): *Hombre canción*. Valladolid.

(1973b): *Quince poemas fotografiados*. Valladolid.

(1974a): *Terrón cántico*. Valladolid.

(1974b): . Valladolid.

(1975): *Huevos son*. Valladolid.

(1976): *Ventana oda*. Valladolid.

(1977a): *Realidad*. Valladolid.

(1977b): . Valladolid.

(1978): *Antisalmos*. Madrid, Hiperión.

RAMÓN MILLÁN, Amado

(1970): *NNNO*. Madrid, Libros de Poesía N.O.

SARMIENTO, José Antonio

(1977): *gréve de la faim*.

(1980): *ARgent*.

(1984): *Le plaisir du texte*.

(1985): *Se vende un artista*.

(1989a): *Sangre de artista*.

(1989b): *Esto no es una galería de arte*.

SCALA, Eduardo

(1974a): *Elegías paralelas*. Málaga.

(1974b): *Geometría del éxtasis*. Toledo.

(1977): *Soluna*. Toledo.

(1980): *Retratos*.

(1984): *Cuaderno de Agua*. Palma de Mallorca.

(1987a): *Genomatría. Poema cilíndrico, editado por el Colegio de Arquitectos de Baleares*, expuesto en Palma de Mallorca en 1987, e instalado posteriormente en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en junio de 1985.

(1987b): Selección de poemas visuales, en *El Paseante*, 7, Madrid, 137-149.

(1990): *Ars de Job*.

(1991a): Selección de poemas, en *Ocho poetas raros*. Madrid, Artesa.

(1991b): *Voz*.

(1994): *Ajedrez."Poesíarquitectura"*, en *El Europeo*, 49, Madrid: 168-171.

ULLÁN, José Miguel

(1975): *Frases*. Madrid, Taller de Ediciones JB. (Fechado en 1974).

(1976a): *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*. Madrid, Visor. (Fechado en 1973).

(1976): *Alarma*. Madrid, Trece de Nieve.

(1979): *Soldadesca*. Valencia, Pre-Textos. (Fechado en 1974).

(1984): *Manchas nombradas*. Madrid, Editora Nacional.

(1985a): *Rumor de Tánger*. Madrid, Cuadernillos de Madrid. (Fechado en 1983).

(1985b): *Funeral mal*. París, RDL. Se compone de los siguientes libros:

(1978a): *Adoración*. En colaboración con Eduardo Chillida; trad. Marguerite Duras.

(1978b): *Ardicia*. En colaboración con Pablo Palazuelo; trad. Florence Delay y Jacques Roubaud.

(1978c): *Acorde*. En colaboración con Vicente Rojo; trad. Florence Delay y Jacques Roubaud.

(1980): *Asedio*. En colaboración con Antonio Saura.

(1981): *Anular*. En colaboración con Antoni Tàpies; trad. Claude Esteban.

(1985): *Almario*. Encolaboración con Joan Miró.

(1993a): *Favorables Cancún poemas*, seguido de *La dictadura del jaykú*. Madrid, Ave del Paraíso.

(1993b): *Visto y no visto*. Madrid, Ave del Paraíso.

(1994): *Razón de nadie*. Madrid, Ave del Paraíso.

URIBE VALDIVIESO, Enrique

(1969): *Concretos uno*. Madrid, Libros de Poesía N.O.

(1972): *Libro de poemas*. Verona, Serra Editori.

VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro

(1969): *Secuencia*. Madrid.

(1970a): *Alicuando...o.O*. Madrid.

(1970b): *Sin título*, (libro transparente). Madrid.

VALLÉS, Jordi

(1972): *Inici*. Barcelona.

(1973): *Del 1 al 8*. Barcelona.

(1974): *3333*. Barcelona.

VILADOT, Guillem

(1960): *Ia-urt*. Lérida.

(1965): *Nou plast poemes*. Lérida.

(1968a): *Cartons concrets*. Lérida.

(1968b): *Poster-poemes*. Lérida.

(1969a): *Llibre del joc de les macarr'les verdes*. Lérida.

(1969b): *5 + 1 lais concrets d'homenatge a Antoni Tàpies*. Lérida.

(1969c): *Sopes amb patorrat*. Lérida.

(1970a): *Cantates, fuges y colls de la baralla*. Lérida.

(1970b): *Poemes de la incomunicació*. Lérida, Lo Pardal.

(1971a): *Darrera pauta per ara*. Lérida.

(1971b): *Poesía T/47 (1959-1971)*. Barcelona, Portic.

(1971c): *Tonada de la vista, de la dita, de la busca i de la troba*. Lérida, Lo Pardal.

(1972a): *Contrapoemes*. Lérida, Lo Pardal.

(1972b): *Diari-1972*. Lérida, Lo Pardal.

(1972c): *Entre opus i opus*. Lérida, Lo Pardal.

(1972d): *Home llum llim zero d'un en un*. Lérida, Lo Pardal.

(1972e): *Poeme de l'home*. Lérida, Lo Pardal.

(1974a): *MMITT-II. Poeme de l'home*. Lérida, Lo Pardal.

(1974b): *Sons de la paüra*. Lérida, Lo Pardal.

(1974c): *TOOT-III. Poeme de l'home*. Lérida, Lo Pardal.

I.2.2.- OBRAS COLECTIVAS Y ANTOLOGÍAS (por orden cronológico):

(1967a): *A Zaj Sampler*. (Antología del grupo Zaj). Nueva York, Something Else Press.

(1967b): *Concordania de Artes*. (Catálogo de la exposición). Madrid, Festivales de España.

(1967c): *Signo y forma*. (Catálogo de la exposición). Madrid.

SOLT, Mary Ellen (ed.) (1968): *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington, Indiana University Press.

(1969a): *Jornadas de documentación sobre poesía de*

vanguardia. (Catálogo de la exposición). Zaragoza, Sociedad Dante Alighieri.

(1969b): *Situación Uno*. (Antología de poesía N.O.), Madrid, Eds. N.O.

(1969c): *Situación Tres*. (Antolgía de poesía N.O.), Madrid, Eds. N.O.

(1970a): *Poesía internacional de vanguardia*. (Catálogo de la exposición). Madrid, Galería Dánae.

(1970b): *Situación Cuatro*. (Catálogo de la Exposición Internacional de Poesía de Vanguardia). Madrid.

(1970c): *Situación Cinco*. (Catálogo de la exposición del Grupo N.O.). Galería Eurocasa, Madrid.

BROSSA, J.; VILADOT, G.; IGLESIAS DEL MARQUET, J. (1971a,: *Poesía concreta*. Lérida.

MILLÁN, Fernando (ed.) (1971b): "Poesía no oleaginosa". *Fablas*, 22-23, Las Palmas de Gran Canaria, 18-29.

BOSO, F. (ed.) (1972): *"Selección de poesía experimental", en* Poesía Hispánica, 233, Madrid, 11-17.

BOSO, F. y GÓMEZ DE LIAÑO, I. (eds.) (1972b): "Poesía concreta 1972. Poesía experimental en España", *Akzente*, 4. Colonia.

(1972c): *Exposición internacional de poesía visual*. (Catálogo). Burgos, Casa de la Cultura.

(1972d): *Poesia visiva internazionale*. (Catálogo de la exposición). Venecia, Galería Il Canale.

(1972e): *Poesia visiva internazionale*. Brescia, Studio Brescia.

(1972f): *20 poemas experimentales*. Cuenca, El Toro de Barro.

(1973a): *Experimenta, 2*. (Catálogo de la exposición). Madrid, Galería Daniel.

(1973b): *Poesía visual*. (Catálogo de la exposición). Eina.

(1973c): Selección de poesía experimental española, en *El Urogallo*, 19. Madrid.

(1973d): *Signos, espacio, arte*. Madrid, Club Pueblo.

MILLÁN, F. y GARCÍA SÁNHEZ, J. (eds.) (1975): *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid, Alianza.

(1979): *Festa de la letra*.(Catálogo de la exposición). Barcelona.

(1981a): *Encuentro con la poesía experimental*. (Catálogo de la exposición). Torrelavega, Euskal Bidea.

(1981b): *Espacio poético experimental*. (Catálogo dela exposición). París, Casa de España.

(1981c): *Texto poético*. Revista y colectivo poético, varios números desde 1981. Valencia.

(1982a): *La Carpeta*, num. 0. Revista y colectivo artístico interdisciplinar. Granada.

(1982b): *Poesía experimental*. (Catálogo de la exposición). París.

(1982c): *Poesía experimental ara*. Valencia, Sala Parpalló.

(1982d): *Spanish experimental poetry*. Bruselas,

Editions Monde Hispanique.

(1983a): *Fuera de formato*. (Catálogo de la exposición). Madrid, Centro Cultural de la Villa.

(1983b): *Muestra internacional de poesía*. (Catálogo de la exposición). Cuenca.

(1987): *Zaj*. Las Palmas de Gran Canaria, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

SARMIENTO, J.A. (ed.) (1990): *La otra escritura. La poesía experimental española*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

(1991): *Ocho poetas raros*. Madrid, Artesa.

II.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

AA. VV. (1991): *Arte pop*. Madrid, Electa-Museo Nacional Reina Sofía, 1992.

AA. VV. (1993): *La modernidad como estética. Actas del XII Congreso Internacional de Estética*. Madrid, Instituto de Estética y Teoría de las Artes.

AA. VV. (1994): *La palabra pintada*, Jaén, Museo Provincial.

ABAD, F. (1992): "Peirce, Jakobson y la esencia de la literatura y del lenguaje". *Signa*, 1: 143-151.

ABENDROTH, Kofler (1967): *Conversaciones con Lukács*. Madrid, Alianza, 1971².

ACERO, Juan José (1989): "Derrida y algunas cuestiones de teoría lingüística: Derrida vs. Searle: ¿Dos tradiciones en pugna?". *Anthropos*, Suplementos, 13, Barcelona: 123-126.

ADELL i PITARCH, Joan-Elies (1994): "Músicas de ficción. (Notas sobre los conceptos de 'ficcionalidad' y 'originalidad' en la música popular contemporánea)". *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la A.E.S.* Murcia, Universidad. (En prensa).

ADES, Dawn (1981): "Dadá y surrealismo". *Apud*. STANGOS, N. (ed.): *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1991: 95-119.

ADORNO, Theodor W. (1955-1963): *Crítica cultural y sociedad*. Madrid, Sarpe, 1984. El volumen recoge

ensayos parecidos anteriormente en *Prismas* (1955) y *Notas de literatura* (1958-1963).

ADORNO, Theodor W. (1964): *Reacción y progreso*, Barcelona, Tusquets, 1984.

ADORNO, Theodor W. (1970): *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1992.

ALBADALEJO, T.; BLASCO, F.J.; FUENTE, R. de la (eds.) (1992): *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos, 2*. Madrid, Júcar.

AMBROGIO, Ignazio (1975): *Ideologías y técnicas literarias*. Madrid, Akal.

AMÓN, Santiago (1990): "Universo y poética de Alberto del Palacio". *Poesía*, 33, Madrid: 89-101.

ANCESCHI, BAUDRILLARD, *et al.* (1989): *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, Cátedra, 1990).

ANSÓN, Antonio (1994): "Literatura publicitaria". *Apud.* PAZ GAGO, J.M. (ed.): *Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad, 1994, vol.2: 449-454.

ASENSI, Manuel (ed.) (1990): *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid, Arco.

AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.) (1994): *Teoría de la crítica literaria*. Madrid, Trotta.

AUMONT, Jacques (1990): *La imagen*. Barcelona, Paidós, 1992.

BAJTÍN, M. y MEDVEDEV, P.N. (1928): *El método formal en los estudios literarios*. Madrid, Alianza, 1994.

BAJTÍN, M. y VOLOSHINOV, V.N. (1929): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza, 1992.

BAJTÍN, Mijaíl (1979): *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

BALIBAR, E. y MACHEREY, P. (1974): "Sobre la literatura como forma ideológica". En ALTHUSER *et al.*: *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid, Akal, 1975.

BARTH, John (1989): "Postmodernismo revisado". *El paseante*, 14, Madrid, 1989: 92-97.

BARTHES, Roland (1984): *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987.

BARTHES, Roland (1985): *La aventura semiológica*. Barcelona Paidós, 1990.

BENJAMIN, Walter (1938-1939): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1993.

BOSCH, Gloria (1995): "En el espíritu de *Fluxus*". *Creación*, 13, Madrid: 95-96.

BOT, Marc le (1987): "Abstractions et figurations ou comment vivre avec les images". *Avant-garde*,0, Amsterdam-Atlanta: 9-14.

BOZAL, Valeriano (1987): *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid, Visor.

BOZAL, Valeriano (1991): "El arte pop en España". *Apud.* AA. VV.: *Arte pop*. Madrid, Electa-Museo Nacional Reina Sofía, 1991: 240-245.

BRAVO *et al.* (1994): "La publicidad, una cultura de nuestro tiempo". (Coloquio). *El Europeo*, 48, Madrid: 109-127.

BRECHT, George (1964): "Algo sobre Fluxus". *Creación*, 10, 1994: 58-59.

BRIHUEGA, Jaime (1981): *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid, Istmo.

BRIHUEGA, Jaime (1982): *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*. Madrid, Cátedra.

BROCH, Herman (1955): *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*. Barcelona, Tusquets, 1970.

BÜRGER, Peter (1974): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.

BURROUGHS, William (s. f.): "La revolución electrónica". *Creación*, 13, Madrid, 1995: 65-87.

CÁCERES SÁNCHEZ, M. (1991): *Lenguaje, texto y comunicación. De la lingüística a la semiótica literaria*. Granada, Universidad.

CÁCERES SÁNCHEZ, M. (1993): "La Escuela Semiótica de Tartu-Moscú, treinta años después". *Discurso*, 8: 7-20.

CÁCERES SÁNCHEZ, M. (1994): "Lenguaje, cultura, semiosfera". *Apud*. PAZ GAGO, J.M. (ed.): *Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad, 1994, vol. 1: 129-136.

CAGE, John (1975): *Empty words. (Parte III)*. Cuenca, Ediciones ± 491, 1992.

CAGE, John (1984): *Konstelanetz. Jonh Cage en radio y cinta*. (Entrevista). Cuenca, Radio Fontana Mix Ediciones sonoras experimentales, 1994.

CALABRESE, Omar (1985): *El lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós, 1987.

CALABRESE, Omar (1987): *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.

CALABRESE, Omar (1993): *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid, Cátedra.

CALVINO, Italo (1984): *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 1989.

CAMPOS, Augusto y Haroldo de, y PIGNATARI, Decio (1965): *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. Ediçoes Invençao, Sao Paulo. Hay edición posterior: Sao Paulo, Livraria As Duas Cidades, 1975.

CARDONA, Giorgio Raimondo (1981): *Antropología de la escritura*. Barcelona, Gedisa, 1994.

CASAS, Arturo (1994): "Pragmática y poesía". *Apud*. VILLANUEVA, D. (ed.): *Avances en Teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Universidad, 1994: 229-308.

CASTRO FLÓREZ, F. (1994): "Los gestos de la escritura. Consideraciones sobre unas maletas de viaje". *Creación*, 10: 84-86.

CELAYA, Gabriel (1972): *Inquisición de la poesía*. Madrid, Taurus.

CIRLOT, Juan Eduardo (1965): *El espíritu abstracto*. Barcelona, Labor, 1993⁴.

CIRLOT, Lourdes (ed.) (1993): *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona, Labor.

CHARLES, Daniel (1994): "Cage, Fluxus y el Zen". *Creación*, 10: 80-83.

CHAROLLES, M. (1983): "Coherence as a principle in the interpretation of discurse", *Text*, 3 (1), Amsterdam: 71-97.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1987): *Literatura y saber*. Sevilla, Alfar.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1989a): "Elucidación de criterios teórico-metodológicos para una teoría e historia del pensamiento literario y literaturológico". Granada, ciclostilado.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1989b): "Sobre el conocimiento crítico-literario", Córdoba, *Cuadernos del Sur*, Suplemento Extraordinario "El numero cien" del *Diario Córdoba*, 9 de febrero: XIV.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1989c): *La teoría y crítica literarias de Gabriel Celaya*. Granada, Universidad.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1990): "Estética y teoría y crítica literarias. (Notas para un estudio de sus relaciones actuales)". *Apud*. HERNÁNDEZ GUERRERO, J.A. (ed.): *Teoría del arte y teoría de la literatura*, Cádiz, Universidad, 1990: 105-117.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1993): *Teoría, crítica e historia literarias españolas. Bibliografía sobre aspectos generales (1939-1992)*. Sevilla, Alfar.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1994): "La Teoría de la Crítica sociológica". *Apud*. AULLÓN DE HARO, P. (ed.): *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994: 387-453.

COBO, Chema (1991): "Los guardianes del deseo necesario".

El Paseante, 18/19, Madrid: 84-103.

COBO, Chema (1994): *Amnesia*. La Línea de la Concepción (Cádiz), Fundación Municipal de Cultura.

CORNU, Geneviève (1983): "Écriture, peinture: De calligrammes aux pictogrammes". *Semiótica*, 44: 123-135.

CÓZAR, Rafael (1986): *Dadá-surrealismo*. Cádiz, Universidad.

CÓZAR, Rafael (1991): *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*. Sevilla, El Carro de la Nieve.

CRESPO, A. y GÓMEZ BEDATE, P. (1963): "Situación de la poesía brasileña". *Revista de Cultura Brasileña*, 5, tomo II, Madrid: 89-130.

CUESTA ABAD, J.M. (1994): "La crítica literaria y la hermenéutica". *Apud*. AULLÓN DE HARO, P. (ed.): *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994: 485-510.

CULLER, Jonathan (1982): *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid, Cátedra, 1984.

DECAUDIN, M. y HUBERT, E.A. (1982): «Petit historique d'une appellation: cubisme littéraire". *Europe*, 638-639: 7-25.

DERRIDA, Jacques (1974): "Mallarmé". *Anthropos*, Suplementos 13, Barcelona, 1989: 30-35.

DERRIDA, Jacques (1978): "+R (par-dessus le marché)". *Revista de Occidente*, 44 (Extra XII), Madrid, 1985: 19-60.

DERRIDA, Jacques (1987): *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona. Paidós, 1989. Recoge dos ensayos publicados en *Psyché*: "La retirada de la metáfora" y "Envío".

DÍAZ BORQUE, J.M. (ed.) (1993): *Verso e imagen*. Madrid, Calcografía Nacional y Dirección General de Patrimonio Cultural.

DÍAZ CUYÁS, José (1994): "Hacer Fluxus". *Creación*, 10: 74-79.

DIJK, Theun A. van (1977): *Texto y contexto. (Semántica y pragmática del discurso)*. Madrid, Cátedra, 1988.

DIJK, Theun A. van (1978): *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983.

DORFLES Gillo (1976): *El devenir de la crítica*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

DORFLES, Gillo (1983): *Imágenes interpuestas. De las costumbres al arte*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

DUCHAMP, Marcel (1966): *Manual de instrucciones para «Étant donnés»*. *Apud*. PAZ, Octavio (1988).

DRIJKONINGEN, Fernand (1987): "Un tableau-manifeste de Picabia: 'Le double monde'". *Avant-garde*, 0, Amsterdam-Atlanta: 97-112.

ECO, Umberto (1955-1963): *La definición de arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1990.

ECO, Umberto (1962): *Obra abierta*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

ECO, Umberto (1965): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen, 1990[10].

ECO, Umberto (1973): *Signo*. Barcelona, Labor, 1994².

ECO, Umberto (1974): *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1988⁴.

ECO, Umberto (1977-1983): *La estrategia de la ilusión*. Barcelona, Lumen, 1986.

ECO, Umberto (1979): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen, 1993³.

ECO, Umberto (1983): *Apostillas a «El nombre de la rosa»*. Barcelona, Lumen, 1985².

ECO, Umberto (1984): *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen, 1990.

ECO, Umberto (1990): *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1992.

ECO, Umberto (1994): "La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea". *Apud*. PAZ GAGO, J.M. (ed.): *Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad, 1994, vol.1: 79-94.

ELUARD, Paul (1920-1951): *El poeta y su sombra. Fragmentos para un arte poético*. Barcelona, Icaria, 1981.

ESPEJO PAREDES, Domingo (1994): "Los límites del proyecto moderno". *Apud*. PAZ GAGO, J.M.(ed.): *Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad, 1994, vol.1: 309-320.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): *Polysystem Studies*. Volumen monográfico de *Poetics Today*, 11, 1º.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1993): "La función de la literatura

en la creación de las naciones de Europa". *Apud.* VILLANUEVA, D. (ed.): *Avances en Teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Universidad, 1994: 357-377.

FLOCH, J.M. (1981): "Sèmiotique d'un discours plastique non figuratif". *Communications*, 34: 135-157.

FORASTIERI BRASCHI, E. (1979): "Lingüística del texto, macroestructuras y contexto", *Dispositio*, 10, IV: 49-89.

FOSTER, Hal (ed.) (1983): *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1985.

FOUCAULT, Michel (1966): *Las palabras y las cosas*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1984.

FOUCAULT, Michel (1969): "¿Qué es un autor?", *Creación*, 9, Madrid, 1993: 42-68.

FRAMPTON, Kenneth (1981): " *De Stijl*.La evolución y disolución del neoplasticismo: 1917-1931". *Apud.* STANGOS, N. (ed.) (1981): *Conceptos de arte moderno*. Madrid, Alianza, 1991: 121-134.

FRASCINA, F. y HARRIS, J. (eds.) (1992): *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*. London, Phaidon Press.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1994): *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*. Madrid, Cátedra. Segunda edición revisada y ampliada.

GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. (1988): *Ut poiesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid, Tecnos.

GARNIER, Pierre (1963a): "Plan pilote fondant le Spatialisme". *Le Lettres*, 14, Paris.

GARNIER, Pierre (1963b): "Manifeste pour une poésie nouvelle visuelle et phonique". *Les Lettres*, 14, Paris.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.) (1988): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1988): "Una vasta paráfrasis de Aristóteles". *Apud*. GARRIDO GALLARDO, M.A. (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco, 1988: 9-27.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1992): "A propósito de Peirce: Semiótica. Literatura. Verdad". *Signa*, 1: 163-167.

GAUR, Albertine (1984-1987): *Historia de la escritura*. Madrid, Pirámide-Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990.

GENETTE, Gerard (1977): "Géneros, 'tipos', modos". *Apud*. GARRIDO GALLARDO, M.A. (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco, 1988: 183-233.

GENETTE, Gerard (1991): *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen, 1993.

GIDDENS, Anthony (1990): *Consecuencias de la modernidad*. Madrid, Alianza, 1993.

GOLDING, John (1981): "Cubismo". *Apud*. STANGOS, N. (ed.): *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1991: 45-66.

GOMBRICH, E.H.; HOCHEBERG, J.; BLACK, M. (1972): *Arte,*

percepción y realidad. Barcelona, Paidós, 1983.

GONZÁLEZ, César (1990): *Función de la teoría en los estudios literarios*. México, Limusa.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1984): "Para la definición del texto artístico". *Apud*. GARRIDO GALLAROD, M.A. (ed.): *Teoría semiótica. Lenguaje y textos hispánicos*, Madrid, C.S.I.C., 1984: 143-164.

GORLÉE, Dinda L. (1992): "La semiótica triádica de Peirce y su aplicación a los géneros literarios". *Signa*, 1: 13-51.

GRANDE ROSALES, María Ángeles (1994): *Proyección crítica de Bajtin: La articulación de una contrapoética*. Granada, Universidad.

GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J. (1979 y 1986): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1990 y 1991. 2 vols.

GROUPE (1982): *Retórica general*. Barcelona, Paidós, 1987.

GROUPE (1992): *Tratado del signo visual*. Madrid, Cátedra, 1993.

HABERMAS, Jürgen (1979): *La reconstrucción del materialismo histórico*. Madrid, Taurus, 1992.

HABERMAS, Jürgen (1985): *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid, Taurus, 1993.

HAUSER, Arnold (1975): *¿Estamos ante el fin del arte? Sociología del arte*, V. Madrid, Labor, 1983.

HERNANDO CUADRADO, Luis Alberto (1994): "Análisis semiótico del mensaje publicitario". *Apud*. PAZ GAGO,

J.M. (ed.): *Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad, 1994, vol.2: 513-524.

HERNÁNDEZ, Teresa (1994): "La crítica literaria y la crítica de las artes plásticas". *Apud*. AULLÓN DE HARO, P. (ed.): *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994: 455-475.

HIGGINS, Dick (1970): "Historia de Fluxus contada a los niños". *Creación*, 10, 1994: 70-73.

HOCHBERG, Julian (1978): *Perception*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall.

HUTCHEON, Linda (1991): "La política de la parodia postmoderna". *Criterios*, Edición especial en saludo al *Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín*. La Habana, Casa de las Américas-Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, julio de 1993: 187-201.

IGES, José (1993): "John Cage, a la búsqueda del silencio perdido". *Creación*, 9, Madrid: 76-79.

IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994a): "La Estética de la Recepción y el horizonte de expectativas". *Apud*. VILLANUEVA, D. (ed.): *Avances en Teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Universidad, 1994: 35-115.

IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994b): "El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas". *Apud*. VILLANUEVA, D. (ed.): *Avances en Teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Universidad, 1994: 309-356.

JAMESON, Frederic (1984): *El posmodernismo o la lógica*

cultural del capitalismo avanzado. Barcelona, Paidós, 1991.

JAUSS, Hans Robert (1977): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus, 1992² (ed. corregida y aumentada).

JAUSS, Hans Robert (1994): "El arte como anti-naturaleza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1789". *Apud*. VILLANUEVA, D. (ed.): *Avances en Teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Universidad, 1994: 117-148.

KANIZSA, Gaetano (1980): *Gramática de la visión*. Barcelona, Paidós, 1986.

KELLEIN, Thomas (1995): *Fluxus*. London, Thames & Hudson.

KOLAKOWSKI, Lesek (1978): *La principales corrientes del marxismo*. Madrid, Alianza, 1985. 3 Vols.

KRÜGER, Barbara (1987): Selección de sus fotomontajes conceptuales en rev. *El Paseante*, 5: 24,42, 56, 70, 82, 94, 118,124, 140, 146.

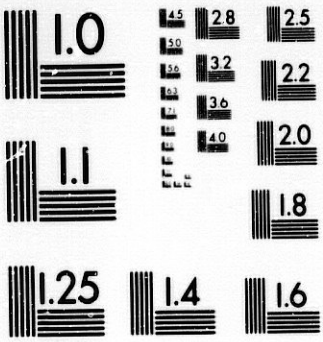
LACOUE-LABARTHE, Ph. (1970); "La fábula (literatura y filosofía)". *Apud*. ASENSI, M. (ed.): *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco, 1990: 135-154).

LARRAÑAGA, Patxi J. (1993): "¿Composición, descomposición o bufonada?". *Creación*, 9, Madrid: 86-91.

LEMAITRE, Maurice (1964): *Qu'est-ce que le lettrisme*, Paris, Centre de Créativité.

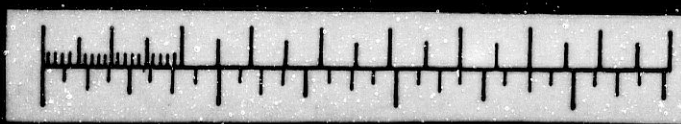
LEMAITRE, Maurice (1967): *Le lettrisme devant Dada et les nécrophages de Dada*. Paris, Centre de Créativité.

ETD



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

1:24



LIBESKIND, Daniel (1986): "Espacio final". *El Paseante*, 4: 94-99.

LIDSKY, Paul (1970): *Los escritores contra la comuna*. México, Siglo XXI, 1971.

LIPOVETSKY, Gilles (1983): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1986.

LORENZO, Javier de (1992): "Ciencia y vanguardia". *Apud*. ALBADALEJO-BLANCO-DE LA FUENTE (eds.): *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*. Madrid, Júcar, 1992: 33-59.

LOTMAN, Iuri M. (1970): *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1988.

LOTMAN, Iuri M. (1981): "El texto en el texto. Acerca de la semiosfera", *Criterios*, Edición especial en saludo al *Sexto Encuentro Internacional Mijail Bajtín*. La Habana, Casa de las Américas-Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, julio de 1993: 117-150.

LOTMAN, Iuri M. (1989): "Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria". *Discurso*, 8: 91-101.

LOTMAN, Iuri M. (1992): "Sobre la dinámica de la cultura". *Discurso*, 8: 102-121.

LOTMAN, Iuri M. (1994): "La modernidad entre la Europa del Este y del Oeste". *Apud*. PAZ GAGO, J.M. (ed): *Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad, 1994, vol.1: 69-77. (Texto póstumo).

LOTMAN y ESCUELA DE TARTU (1979): *Semiótica de la*

cultura. Madrid, Cátedra.

LOZANO, J.; PEÑA-MARÍN, C. y ABRIL, G. (1989): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, Cátedra.

LYOTARD, Jean-François (1979): *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1989⁴.

LYOTARD, Jean-François (1986): *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1987.

MACIUNAS, Georges (1962): "Neo-Dadá en la música, la poesía y el arte". *Creación*, 10, 1994: 55-57.

MACIUNAS, G. (1963): "Manifiesto". *Creación*, 10, 1994: 54.

MAGGIO, Gino di (1994): "Fluxus, punto". *Creación*, 10: 93-94.

MAIAKOVSKY, Vladimir (1912-1930): *Poesía y revolución*. Barcelona, Península, 1974².

MALKIEL, Yacob (1993): *La configuración de las letras como mensaje propio*. Madrid, Visor.

MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. (1978): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1986.

MARCO, Tomás (1993): "El otro Cage". *Creación*, 9, Madrid: 80-84.

MARCUS, Aaron (1974): "An introduction to the visual syntax of Concrete Poetry". *Visible Language*, 8: 333-360.

MARCUS, Greil (1989): *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona, Anagrama, 1993.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (1994): "Géneros literarios, artes audiovisuales y representación de mundos". *Apud.* PAZ GAGO, J.M. (ed.): *Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad, 1994, vol.2: 525-536.

MARTÍNEZ ROMERO, Carmen (1989): *El pensamiento teórico-literario español (1965-1975)*. Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada.

MASSIN, P. (1973): *La lettre et l'image*. Paris, Gallimard.

MATA, Juan (1995): "De una lejana, tenaz fraternidad". *Apud.* AA. VV.: *La palabra pintada* (catálogo), Jaén, Museo Provincial-La General, 1995: 11-22.

MATAMORO, Blas (1980): *Saber y Literatura. Por una epistemología de la crítica literaria*. Madrid, Ediciones de la Torre.

MATAMORO, Blas (1981): "Guillaume Apollinaire (1880-1980). Recapitulación de las vanguardias". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 367-368: 11-119.

MCLUHAN, Marshall (1962): *La galaxia Gutenberg*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1993.

MCLUHAN, Marshall y FIORE, Quentin (1967): *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Barcelona, Paidós, 1992.

MERRELL, F. (1992): "La semiosis: cascada de significación". *Signa*, 1: 81-105.

MICHELI, Mario de (1966): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1992.

MIGNOLO, Walter (1983): "Comprensión hermenéutica y comprensión teórica". *Revista de Literatura*, 5: 5-38.

MIGNOLO, Walter (1986): *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, U.N.A.M.

NAVARRO, Juan y GONZÁLEZ, Ángel (1991): "El espacio y sus sinergias" (conversación). *El Paseante*, 18-19: 104-109.

NYCZ, Ryszard (1990): "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos". *Criterios*, Edición especial en saludo al *Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín*, La Habana, Casa de las Américas-Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, julio de 1993: 95-116.

OLAIZAOLA ALBÉNIZ, Artemis (1995): "La palabra pintada, pensada, pintura que habla". *Apud*. AA. VV.: *La palabra pintada* (catálogo). Jaén, Museo Provincial-La General, 1995: 23-26.

ORS, Miguel de (1977): *El caligrama, de Simmias a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica*. Pamplona, EUNSA.

ORTEGA y GASSET, José (1925): *La deshumanización del arte*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

PAVLICIC, Pavao (1989): "La intertextualidad moderna y postmoderna". *Criterios*, Edición especial en saludo al *Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín*. La Habana, Casa de las Américas-Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, julio de 1993: 165-186.

PAZ, Octavio (1986): *El arco y la lira*. México, Fondo de

Cultura Económina. 3ª ed. corregida y aumentada sobre la 1ª de 1956.

PAZ, Octavio (1988): "* water writes always in * plural". *El Paseante*, 8: 8-29. Ensayo sobre *Étant donnés* de Marcel Duchamp, acompañado de las reproducciones fotográficas del *Manual de instrucciones para «Étant donnés»* de M. Duchamp y su traducción íntegra.

PAZ GAGO, J.M. (ed.): *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. La Coruña, Universidad, 1994. 2 vols.

PEIRCE, Charles S. (1868-1914): *Obra lógico-semiótica*. Madrid, Taurus, 1987. Edición y selección antológica a cargo de Armando Sercovich.

PERETTI DELLA ROCCA, C. (1985): "Presentación". Introducción a DERRIDA, J. (1978).

PÉREZ, David (1995): "La (necesaria) paradoja *Merz*". *Creación*, 14, Madrid: 94.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (1994): "Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea). *Apud*. PAZ GAGO, J.M. (ed.): *Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad, 1994, vol.2: 237-248.

POWER, Kevin (1991): "Los gozos y las sombras de los ochenta". *El Paseante*, 18-19: 80-93.

POZUELO YVANCOS, J.M. (1994): *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.

PRAZ, Mario (1970): *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid, Taurus,

1979.

RAMÍREZ, Juan Antonio (1993): *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela.

REIG, Ramón (1991): *Panorama poético andaluz en el umbral de los años noventa*. Alcalá de Guadaira, Guadalmena.

RÍOS, Julián (1991): "Picasso, pintor y modelo. Reflexiones sobre *Reflexiones sobre el pintor y su modelo* de Roy Lichtenstein". *El Paseante*, 18-19: 28-37.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1984): "Poesía de la miseria, la miseria de la poesía. Notas sobre el 27 y las vanguardias". En *La norma literaria. Ensayos de crítica*. Granada, Diputación Provincial: 234-271.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990): *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid, Akal.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994): *La poesía la música y el silencio. De Mallarmé a Wittgenstein*. Sevilla, Renacimiento.

RODRÍGUEZ PASCUAL, Gabriel (1995): "Las funciones de la palabra pintada". *Apud*. AA. VV.: *La palabra pintada* (catálogo), Jaén, Museo Provincial-La General, 1995: 27.

ROMERA CASTILLO, José (1994): "El descubrimiento del yo: Pensadores y científicos se interrogan a sí mismos". *Apud*. PAZ GAGO (ed.): *Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad, 1994, vol. 1: 233-246.

ROUSSEAU, A. (1993): "Espace, référence, représentation.

Réflexions sur quelques conceptualisations de l'espace". *Faits de langue*, 1: 151-162.

RYAN, Marie-Laure (1979): "Hacia una teoría de la competencia genérica". *Apud.* GARRIDO GALLARDO, M.A. (ed.): *Teoría de los géneros literarios.* Madrid, Arco, 1988: 253-301.

SALCEDA, Hermes (1994): "El libro global: la textualización del peritexto". *Apud.* PAZ GAGO, J.M.: *Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad, 1994, vol.1: 247-254.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1988): "Retórica del blanco tipográfico". *AA. VV.:* Investigaciones semióticas III. (Retórica y lenguajes). Madrid, U.N.E.D.: 383-388.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1992): "Estética y modernidad". *Apud.* AA. VV.: *La modernidad como estética*, Madrid, Instituto de EStétia y Teoría de las Artes, 1993: 63-70.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1984): *Historia de la literatura española. Literatura actual*, vol. 6/2. Barcelona, Ariel.

SARMIENTO, José Antonio (ed.) (1986): *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana.* Madrid, Hiperión.

SCHKLOVSKI, Víktor (1919): "¡Ea, ea, marcianos!". *Apud.* VOLEK, E. (ed.): *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín*, Madrid, Fundamentos, 1992: 37-40.

SCHMIDT, Siegfried J. (1980): *Fundamentos de la ciencia*

empírica de la literatura. Madrid, Taurus, 1990.

SIBÓN MACARRO, Teresa G. (1994): "Semiología gráfica desde la publicidad en prensa". *Apud*. PAZ GAGO, J.M.: *Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad, 1994, vol.2: 537-550.

SORIA OLMEDO, Andrés (1988): *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid. Istmo.

SMITH, Robert (1981): "Arte conceptual". *Apud*. STANGOS (1981).

STANGOS, Nikos (ed.) (1981): *Conceptos de arte moderno*. Madrid, Alianza, 1991.

STURKEN, Marita (1989): "La elaboración de una historia. Paradojas en la evolución del vídeo". *El Paseante*, 12: 66-78.

SUBIRATS, Eduardo (1989): *El final de las vanguardias*. Barcelona, Anthropos.

SUREDA, J. y GUASCH, A.M. (1987): *La trama de lo moderno*. Madrid, Akal, 1993².

SWED, Mark (1993): "Trece". (Sobre la composición musical homónima de John Cage). *Creación*, 9, Madrid: 73-75.

SWIGGERS, P. (1993): "Iconicité: un coup d'oeil historiographique et méthodologique". *Faits de langue*, 1: 21-28.

TALENS, Jenaro (1986): *El ojo tachado*. Madrid, Cátedra.

TALENS J. y COMPANY, J.M. (1984): "The Textual Space: On the notion of Text". *MMLA*, 17, II.

TALENS, J.; TORDERA, A.; ROMERA,J.; HERNÁNDEZ, V. (1983): *Elementos para una semiótica del texto artístico*.

Madrid, Cátedra.

TODOROV, Tzvetan (1987): "El origen de los géneros". *Apud.* GARRIDO GALLARDO, M.A. (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco, 1988: 31-48.

TORRE, Guillermo de (1974): *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Guadarrama. 3 vols.

TROTSKI, León (1902-1938): *Sobre arte y cultura*. Madrid, Alianza, 1973².

TYNIANOV, I. (1924): "El hecho literario". *Apud.* VOLEK, E. (ed.): *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín*, Madrid, Fundamentos, 1992: 205-226.

VALVERDE, J.M. (1986): *Historia de la Literatura universal*, IX. Barcelona, Planeta.

VANDELOISE, C. (1993): "Espace et motivation". *Faits de langue*, 1: 182-188.

VAUTIER, Ben (1976): "Todo ello es difícil". *Creación*, 10, 1994: 60-62.

VICENTE GÓMEZ, Francisco (1992): "La relevancia de la semiótica de Ch.S. Peirce en la constitución de una pragmática de la literatura". *Signa*, 1: 153-161.

VICENTE GÓMEZ, Francisco (1994): "La definición de la literatura y la teoría de los interpretantes de Charles S. Peirce". *Apud.* PZA GAGO, J.M. (ed.): *Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad, 1994, vol.1: 261-286.

VIDAL CLARAMONTE, Mª C. África (1992): *Arte y literatura. Interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*. Madrid, Palas Atenea.

VILLANUEVA, Darío (ed.) (1994): *Avances en Teoría de la literatura*. Santiago de Compostela, Universidad.

VILLAR, Arturo del (1975): "De la palabra mágica al caligrama". *La Estafeta Literaria*, 573: 4-7.

VIOLA, Bill (1989): "Entrevista". *El Paseante*, 12: 84-96.

VIRILIO, Paul (1980): *Estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama, 1988.

VOLEK, Emil (ed.) (1992): *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid, Fundamentos, 1992.

VOSTELL, Wolf (1982): "Fluxus". *Creación*, 10, 1994: 64-68.

WARHOL, Andy (S.f.): *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona, Tusquets, 1985².