

El recorrido de la experimentación poética en España entre 1900 y 1980

Bartolomé Ferrando

Performer y Poeta visual

Facultad de Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia

Resumen. El recorrido que llevo a cabo quiere abarcar y destacar recorridos muy diversos ocurridos en España, influidos por movimientos y modos de hacer de otras latitudes, como son el Futurismo, el Creacionismo, el Dadaísmo, el Surrealismo, el Letrismo, el movimiento Fluxus, la poesía concreta, la poesía visual, la poesía proceso y la poesía objeto que afectaron a la creación clásica en poesía, y abrieron otras vías, ocultas la mayoría de las veces por el academicismo imperante, que dan cuenta de la potente capacidad creativa de personajes de nuestro país, y que tienen una influencia relevante en algunas de las actuales prácticas poéticas.

Palabras clave. Ultraísmo, poesía caligramática, poesía experimental, poesía visual, poesía objeto, ZAJ.

Abstract. The course that I carry out wants to include and highlight very different routes in Spain, influenced by movements and ways of doing from other latitudes, such as Futurism, Creationism, Dadaism, Surrealism, Letrism, Fluxus movement, Concrete poetry, Visual poetry, Process poetry and Object poetry that affected the classical creation in poetry, and opened other lines, hidden most of the time by the prevailing academicism, which account for the powerful creative capacity of characters of our country, and have a relevant influence in some of the current poetic practices.

Keywords. Ultraism, Calligraphic poetry, Experimental poetry, Visual poetry, Object poetry, ZAJ.

Habría que remontarse al año 1904. Es entonces cuando Gabriel Alomar pronuncia una conferencia en Barcelona, bajo el título "*Futurismo*". Una conferencia que parece que nada tenía que ver con este movimiento artístico.

Quien publica en España el manifiesto futurista fue Ramón Gómez de la Serna, en 1909, en la revista *Prometeo*, y empieza también a escribir a partir de esa fecha sus *Greguerías*: mezcla de humorismo y metáforas, en las que hacía uso del humor como de una "actitud ante la vida", y como un elemento "capaz de acabar con el

miedo”¹. Un modo de hacer con el lenguaje que podía verse y estudiarse sin duda como un precedente del Dadaísmo y del Surrealismo.

En 1916 el catalán Junoy publica sus primeros poemas visuales en *Troços*; en 1918, cuando Rafael Cansinos Assens presenta su *Manifiesto Ultraísta*, y cuando Gerardo Diego dio inicio a su obra *Limbo*.

En la vanguardia poética catalana, entre 1916 y 1924, es preciso nombrar a Joan Salvat-Papasseit, con una poesía caligramática sembrada de iconos. Una creación poética influyente en la poesía de Joan Brossa.

El movimiento Ultraísta, nacido a instancias de Huidobro, se extiende entre los años 1919 y 1923, entre las revistas *Cervantes* y *Grecia*. Aglutinando elementos futuristas y dadaístas, el Ultraísmo, como negación del Modernismo, y “reduciendo la lírica a la metáfora”² plantea la síntesis de dos o más imágenes en una sola, destilando la poesía, creando así, en múltiples ocasiones, imágenes irreales. Elimina además “el adjetivo inútil” y “el ornamento” innecesario, y plantea incluso, en sus escritos poéticos, “la exclusión de todo componente sentimental”³. Cabe citar entre sus componentes a Guillermo de Torre, Pedro Garfias, Juan Larrea Gerardo Diego y Eugenio Montes, entre otros.

Es en 1920 cuando Junoy publica *Poemes i cal.ligrames*, introduciendo la práctica caligramática en la cultura catalana. Y en 1923 cuando Guillermo de Torre publica *Hélices*. El libro *Altazor*, de Vicente Huidobro se conoce en Madrid algunos años más tarde, en el año 1931.

En 1928, Marinetti visita Madrid y Barcelona en pleno Surrealismo literario español que se extiende hasta 1935. Es en ese período, concretamente en 1931, cuando el poeta vallisoletano Francisco Pino funda la revista *Ddos*, de carácter surrealista. Poeta desligado de grupos de vanguardia, pero influido tanto por el Surrealismo como por el Letrismo y el Concretismo, Pino llegaba a afirmar que “la poesía no debe escribirse”, “que la palabra no era necesaria”, y que “está ahí, sobre nosotros, entre nosotros”⁴.

Es ya en 1943, pocos años después del final de la guerra civil en nuestro país, cuando el poeta catalán Joan Brossa crea su primer poema-objeto *Escorça*, mostrando un objeto encontrado y no manipulado sobre un soporte de madera. “Poema-objeto”, era un concepto usado ya por Breton en 1929; un concepto, el de poema-objeto, “que oscila entre lo que es y lo que significó”; y que “son cosas mudas que hablan adivinanzas,

¹ GÓMEZ, Leo: *Del humor en el arte contemporáneo*, Ars. Universitat Jaume I, Castellón, 2013, p. 13 y p. 23.

² SARMIENTO, José Antonio: «El estallido de la vanguardia», en *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del s.XX*. Catálogo. Instituto Cervantes, Madrid, 2009, p. 39.

³ VIDELA, Gloria: *El Ultraísmo. Estudio sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Editorial Gredos, Madrid, 1971, p. 22 y p. 109.

⁴ DELIBES, Miguel: «“Paco Pino”. He dicho», Barcelona, Destino, 1996, en *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del s.XX*. Catálogo, Instituto Cervantes, Madrid, 2009, p. 368.

enigmas” en palabras de Octavio Paz⁵. Esta idea da pie a la creación de muchas otras, que influirán enormemente en la creación y la práctica de muy diversos poetas jóvenes y no tan jóvenes. Pero la poesía de Brossa se extiende también hacia el terreno discursivo, visual y de generando a múltiples modos de hacer, basados en la simplicidad, en el humor y en la sorpresa y, en ocasiones, en la potencial riqueza del contraste entre palabras, imágenes o fragmentos de tiempo.

La fundación del grupo Dau al set, en Cataluña, ocurre en 1948. Cercano al Surrealismo, con rebotes dadaístas, genera un tipo de creación ajena a las estéticas al uso. De él formaron parte tanto el poeta Joan Brossa como el crítico Arnau Puig, junto a diversos escritores y pintores, Antoni Tàpies, entre ellos. Dau al set publica una revista del mismo nombre, que dura hasta el año 1953. Y en 1954 Juan Eduardo Cirlot publica un libro basado en la idea de la permutación.

Será en un curso del compositor Bruno Maderna, en Milán, en 1956, cuando dos de los componentes de ZAJ, los músicos Juan Hidalgo y Walter Marchetti, entran en contacto. Cabría definir a ZAJ, formado en 1964, como perteneciente al territorio de la experimentación musical, más que poética, territorio en el que ellos, además, no se consideran ni reconocen. Un rechazo manifiesto ante todo por parte de un tercer componente de ZAJ, José Luis Castillejo, quien se revela siempre contrario a ser definido como poeta experimental o visual. No obstante, en la de la mayoría de las publicaciones ZAJ como por ejemplo en *Arpocrate seduto sul loto*, *La caída del avión en el terreno baldío* o *Juan Hidalgo por Juan Hidalgo I*, la carga poética es tan evidente, que no puedo, por mi parte, dejar de mencionarlos aquí. La “música” que hacía ZAJ no iba destinada a ser escuchada, sino más bien a ser vista, y tendía a “incorporar lo musical a lo no musical”⁶. Se trataba de una música de acción, o de una música visible, basada muchas veces en la propuesta al otro; una propuesta, repito, altamente poética, rodeada de gestos, y articulada con las experiencias comunes de todos los días, lo que convertía al espectador del “concierto” en actor del mismo. A Hidalgo y a Marchetti se une Esther Ferrer pocos años después.

En Cataluña, en los años 1959 y 1960, Guillem Viladot publica sus libros *Els metaplasmes* y *ia-urt*, desestructurando los códigos alfabéticos, y en 1964, se publica el que podría considerarse el primer libro de poesía visual en España, bajo el título de *Estrips*, también de este autor.

Y en el año 1963, Angel Crespo y Pilar López publican en la Revista de Cultura brasileña, un artículo titulado *La situación de la poesía concreta*. Pero fue un año antes, en 1962 cuando llega a nuestro país el poeta uruguayo Julio Campal. Es a partir de esa fecha, o mejor, a partir del año 1965, cuando se empieza a difundir la experimentación poética surgida tras el futurismo, Dadaísmo, Constructivismo, Surrealismo, Ultraísmo, Creacionismo y Letrismo, a partir de conferencias y

⁵ CARPIO, Francisco: «La palabra imaginada», en catálogo del mismo nombre. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2007, p. 89.

⁶ CHARLES, Daniel: «Zaj o el círculo de los compositores desaparecidos», en *Zaj*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo, Madrid, 1996, p. 48.

exposiciones coordinadas por Campal, responsable de la sección literaria, del grupo *Problemática 63*: un grupo surgido en Madrid un año antes, en 1962, fundado por el compositor Tomás Marco, por Manuel Andrade y por Ricardo Bellés.

La primera exposición de poesía experimental en España tiene lugar en la Galería Grises de Bilbao en 1965, coordinada por Campal y Enrique Uribe, bajo el título de *Poesía concreta*. Diversas exposiciones con distinto título y contenido, se suceden en Zaragoza. S. Sebastián y Madrid durante los años siguientes.

En esa época cabe destacar y subrayar, tanto a Enrique Uribe como a Fernando Millán, Ignacio Gómez de Liaño y Joaquín Díez como destacados representantes de la experimentación poética en España.

Ignacio Gómez de Liaño, tras separarse del grupo *Problemática 63* crea en 1965 *La cooperativa de Producción Artística y Artesana*, de la que formaron parte Arias Misson, Herminio Molero y Manuel Quejido, junto a otros poetas. Entre 1967 y 1969 realizan diversas exposiciones de poesía experimental integrando a algunos artistas plásticos como Elena Asins y Eusebio Sempere, y organizan conferencias invitando a poetas suizos, alemanes y austríacos como E. Gomringer, Reinhard Döhl, Max Bense o Gerard Ruhm.

La obra personal de Campal, en parte influida por Huidobro y Juan R. Jiménez, es conocida en 1969, un año después de su muerte, a partir de la publicación de sus caligramas gestuales realizados sobre papel de periódico. Dos años después, en 1971, el poeta Fernando Millán recoge en el libro *Poemas*, las diversas etapas de la creación discursiva de este autor. Un tipo de poesía no separada, para Campal, de cualquier tipo de vanguardia poética.

Tras la muerte de Campal, en 1968 se crea el grupo N.O., y estará integrado, por el ya mencionado Fernando Millán, Juan Carlos Aberasturi, Jokin Díez, Enrique Uribe y Jesús García Sánchez, a los que se unen, poco después, José Antonio Cáceres y Miguel Lorenzo entre otros poetas. El grupo N.O. coordina, junto con Miguel Labordeta, en Zaragoza, en 1969, las *Jornadas de documentación sobre poesía de vanguardia*. También ese año, en 1969, el pintor José María Iglesias publica su libro *Poemas gráficos*. La publicación entre 1968 y 1970 de *Este protervo Zas* de Fernando Millán y *Concretos uno* de Enrique Uribe, antecede a la exposición de poesía experimental realizada en la galería Eurocasa de Madrid.

Es también ese año, en 1970, cuando Fernando Millán y José María Montells inician la colección experimental *El anillo del cocodrilo*, colección que incluirá, entre otros, los libros *Textos y antitextos*, de Fernando Millán, *La cabellera de Berenice* de Montells, cercano al Surrealismo y *Quizás Brigitte Bardot venga a tomar una copa con nosotros*, de Alfonso López Gradolí, basado en la técnica del collage.

En el año 1970 publica Felipe Boso su libro *T de trama*, que supondrá, en mi opinión, una de las manifestaciones poéticas más brillantes de los últimos tiempos. Un poeta

que “compone a través del juego, de los trabalenguas y de la invención de palabras”⁷. Un autor y teórico, residente en Alemania, que será un divulgador tanto la poesía experimental española en Alemania como de la poesía alemana en España.

Un año después, en 1971, Alain Arias Misson lleva a cabo su acción poética pública *Palabras frágiles*, y Juan Eduardo Cirlot crea sus piezas fonéticas *Homenaje a Bécquer e Inger permutaciones*, tras su *Bronwyn permutaciones*, construida un año antes, en 1970. Permutaciones que estarán basadas en la cábala de Abulafia y en el dodecafonismo de Schönberg.

Si la poesía de Juan Carlos Aberasturi se sitúa “entre la semánticidad y la materialidad de la escritura tipográfica”⁸, Fernando Millán plantea trabajar una práctica escrita con medios no semánticos, en los límites de la escritura. De una escritura extendida a la fotografía, el cine o la televisión. Y si el grupo N.O. negó la poesía discursiva, Millán abandona, además, la práctica de la poesía concreta en 1970 y desarrolla una escritura plástica, ya en *Textos y Antitextos.*: una forma de confluencia de elementos verbales y no verbales, entre la imagen, el número y la palabra; una creación ambigua, en la que cabalgan simultáneamente lo lógico y lo ilógico, como una de las posibles manifestaciones del arte intermedia. El signo ya no remite a un referente concreto; se refiere más bien a sí mismo; se reconoce en sí mismo y se muestra a sí mismo, fraccionado del discurso y rodeado de silencio. “La superposición, la repetición y la derivación”⁹ encuentran su espacio. Y así, de este modo, con estas ideas, algunos años después, en 1978, publica su libro *Mitogramas* en el que muestra lo que denomina criptogramas: una escritura sincrética, engarce entre la escritura fonética y la visual.

En 1972 se realizan *Los Encuentros de Pamplona*, la manifestación de arte actual más ambiciosa llevada a cabo en nuestro país hasta ese año. Organizados por Alexanco y Luis de Pablo. La coordinación de actividades poético-experimentales corre a cargo de Ignacio Gómez de Liaño, antes mencionado. Es este año, en 1972, cuando se publica en la revista alemana *Akzente* una recopilación antológica de la poesía experimental española, coordinada por Felipe Boso e Ignacio Gómez de Liaño. El catalán Josep Iglesias del Marquet publica su primer libro de poesía visual *Les arrels assumptes*; desaparece el grupo N.O. y surge el grupo de Cuenca, formado por De la Rica, Antonio Gómez, Muro y Rojas.

En 1973, el Instituto alemán lleva a cabo una exposición en Barcelona bajo el nombre de *Poesía experimental*. Una exposición que me abrió personalmente las puertas al conocimiento de esta práctica que continuó desarrollando. Descubro entonces, entre otros autores catalanes, a los poetas Santi Pau, Carles Camps, Ráfols Casamada y Jordi

⁷ SARMIENTO, José Antonio: «La poesía total», en *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del s. XX*. Catálogo. Instituto Cervantes, Madrid, 2009, p. 196.

⁸ MILLÁN, Fernando: *Escritores radicales*, Bubok Publishing S.L. Edición de autor, Jaén, 2012, p. 34.

⁹ DE FRANCISCO, Chema: «De la poesía visual al arte intermedia: figuras incontestables de la experimentación poética en España», en Catálogo *La palabra imaginada*, Segovia, 2007, p. 148.

Vallés. Creo que es ese mismo año, en 1973, cuando Bartomeu Cabot, Sara Gibert y Andreu Terrades, incian la publicación en Palma de la revista *Neon de Suro*, con números que, dedicados a un solo autor, se difunden gratuitamente en toda la ciudad.

1974 es el año en el que se publica la antología internacional *La escritura en libertad* con la que se alcanza, a mi parecer, una difusión importante en nuestro país, de la experimentación y de las líneas diversas que en poesía experimental se estaba realizando en todo el mundo. A lo largo de ese año, José Miguel Ullán publica su libro *Frases*, y Antonio L. Bouza su *Odología poética*.

Destacaría aquí la práctica de Antonio Gómez: una práctica poética tanto visual como de acción, de lectura clara y directa. Un autor que, a partir de la imagen, el objeto y el gesto provoca a menudo un impacto mental en el otro, en el lector o en el público, que se traduce casi siempre en un ejercicio de reflexión y consciencia. La reducción de elementos, muchas veces objetuales, en su obra, es sin duda una ayuda y un estímulo a la intensidad de su obra. Se trata de un autor que publica, entre 1982 y 1984 *La hoja parroquial de Alcandoria*, que alberga diversos modos de hacer plástico-poéticos, incrustando elementos objetuales entre las palabras impresas.

Por esas fechas se genera en Barcelona el grupo de la Universitat Nova, iniciado por Jordi Vallés, y al que perteneció J. M. de la Pezuela y Gustavo Vega, entre otros, con una práctica de la experimentación poética ligada al ejercicio de la docencia. Vega es creador de una poesía visual no alejada del ejercicio plástico, que amplía y extiende su práctica reciente a un ejercicio ligado al espacio público y al arte de acción.

Me detengo aquí para mencionar a otros tres catalanes Xavier Canals, Xavier Sabater y J.M. Calleja. Un poeta, este último, ligado tanto al ejercicio visual y a la instalación como a la práctica de la acción. Un autor que, en su ejercicio poético-visual combina pocos elementos, contrastados entre sí, y hace uso de la tautología, de la metonimia y de la sinécdoque, generando, o bien una lectura directa e inmediata del poema, o una apertura enorme a partir de la conexión entre los componentes que expone en la página. Yo diría, mirando sus poemas, que no hay términos medios para el lector: o se topa de bruces con el sentido, o se dispersa en un territorio inexplorado y múltiple.

No puedo dejar de nombrar aquí al grupo Cuévano, de Santander, con Rafael de Cózar e I. Cuende; a Eduardo Scala, con múltiples libros publicados en los que el juego de los contrarios se manifiesta, unificándose; a los catalanes Joan Rabascall, Albert Girós, Pep Segon y J. M^a Figueres, autor, este último, de una antología publicada en Portugal; al mallorquín Jaume Pinya, creador tanto de soberbias composiciones de poesía plástica en paralelo al desarrollo de sutiles y delicadas propuestas poéticas a las que tanto aprecio; a los andaluces Rafael de Cózar, fallecido recientemente y del no menos andaluz, aunque de origen castellano, Pablo del Barco, con una práctica poético-visual ligada a la plástica pictórica y al sonido, manifiesto en sus *escribituras*, "partituras para

los ojos, escrituras para el oído”¹⁰ e igualmente, con un gran número de publicaciones en su haber.

En 1976 se lleva a cabo, en Cádiz, un *Encuentro de poesía visual*, y es en 1977 cuando José Antonio Sarmiento publica su *Grève de la faim*, en el que una imagen repetida ocupa 126 páginas de un libro sin palabras, en el que la acumulación y superposición de un icono sobre otros mostraba, en vertical, su discurso visual. Es ese mismo año cuando el autor de este texto inicia la revista *Texto Poético*, revista que incluye tanto poemas visuales como propuestas poéticas, próximas a Fluxus, en la que participan, ya desde el primer número, los poetas David Pérez y Rosa Sanz.

Si en 1979 se llevan a cabo las *Jornadas de poesía visual* en Santander, organizadas por el Grupo Cuévano, es en 1980 cuando J. M. Calleja y J. Antonio Sarmiento publican la antología *17*, mostrando la práctica de algunos de los autores aquí mencionados; y es también cuando el autor de este escrito escribe y publica el opúsculo *Hacia una poesía del hacer* que recoge y aúna el ejercicio caligramático y la poesía concreta y visual junto a un modo poético de manifestación ligado a Fluxus y al arte de acción, mientras Pablo del Barco es ese año el comisario de la exposición *Concretismo 80* en la ciudad de Sevilla.

En 1981, en los libros *Vitalidad* y *La depresión en España* Fernando Millán sistematiza la técnica de la tachadura “Tachar la escritura, no es destruirla” afirma¹¹. Al tacharla, entresacas aquello que no ha sido anulado; lo destacas; le das una valoración que anteriormente no tenía; la afirmas de algún modo. Ese mismo año, 1981, en Barcelona, se lleva a cabo la exposición *Paraulaplaerpassió 5 visions*, y en Mérida se realiza la muestra *Lo experimental en lo poético*.

Con una magnífica introducción de Felipe Boso, en 1982, David Pérez y yo coordinamos la exposición *Poesía experimental, ara* en la Sala Parpalló de Valencia. Una muestra que recogió múltiples modos de hacer, provenientes de diversos países de todo el mundo. Y también es en 1982 cuando José Antonio Sarmiento publica en la revista francesa *DOC(K)S* una antología de la poesía experimental española.

¹⁰ CASTRO FLÓREZ, Fernando: «Fragmentos para dominar el silencio», en *Porqué no*. Catálogo. Galería del Barco, Sevilla, 1992.

¹¹ MILLÁN, Fernando: *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*. Edit. Árdora, Madrid, 1998, p. 96.