

La rebelión de los lenguajes: interrelación de las artes y poética experimental

Juan Carlos Fernández Serrato

Recibido: 21.04.2017 – Aceptado: 10.05.2017

Title / Titre / Titolo

The rebellion of languages: interrelation of the arts and experimental poetry
La rebellion de langues: interrelation des arts et de la poésie expérimentale
La ribellione delle lingue: interrelazione delle arti e poesia sperimentale

Questo articolo presenta una storia sintetica dell'emergere della poesia sperimentale in Spagna, centrata sull'utopia espressiva dell'integrazione delle arti come linguaggio sovranazionale e replica dell'egemonia dell'immagine nella cultura di massa.

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

Este artículo plantea una sintética historia del surgimiento de la poesía experimental en España, enfocada hacia la utopía expresiva de la integración de las artes como lenguaje supranacional y réplica al dominio de la imagen en la cultura de masas.

This paper presents a synthetic history of the emergence of experimental poetry in Spain, focused on the expressive utopia of the integration of the arts as a supranational language and a replica of the hegemony of image in mass culture.

Cet article présente une histoire synthétique de l'émergence de la poésie expérimentale en Espagne, centrée sur l'utopie expressive de l'intégration des arts en tant que langue supranationale et réplique de l'hégémonie de l'image dans la culture de masse.

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Neovanguardias, poesía experimental, interrelación de las artes, cultura visual, postmodernismo

Neo-avantgardes, experimental poetry, relation between the arts, visual culture, postmodernism

Néo-avantgardes, poésie expérimentale, relations entre les arts, culture visuelle, postmodernisme

Neo-avanguardia, poesia sperimentale, relazione tra le arti, cultura visiva, postmodernismo

A mediados de la década de 1960, se reactivaron en España las prácticas poéticas vanguardistas más allá de los experimentos postistas y de la obra posterior de solitarios como Carlos Edmundo de Ory, Joan Brossa y Eduardo Cirlot, gracias a la labor del poeta hispanouruguayo Julio Campal, encargado hacia 1963 de la sección literaria del grupo Problemática 63. Un año antes los músicos Manuel Andrade, Ricardo Bellés y Tomás Marco habían fundado el grupo, en el marco asociativo de las Juventudes Musicales, con la intención de difundir las nuevas experiencias internacionales de la música contemporánea.

Campal, con su labor de agitación cultural, fue reuniendo poco a poco a jóvenes inquietos bajo la máxima del grupo: “informar sobre la evolución y los problemas del arte”, como se indica en una hoja suelta promocional (*Vid.* SARMIENTO, 1990: 11).

Hacia 1965, Campal, que hasta entonces se había centrado en la recuperación de las vanguardias de principios del siglo XX, se interesa por las nuevas expresiones de la poéticas neovanguardistas internacionales, fundamentalmente el letrismo y el concretismo¹. Mucho tuvo que ver con ello la aparición en 1963 del artículo que Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate publicaron en la *Revista de Cultura Brasileña*, bajo el título de “Situación de la poesía concreta”, donde presentaban las propuestas estéticas del grupo *Noigandres*, formado en torno a

¹ El letrismo fue un movimiento de inspiración neodadaísta, iniciado en 1946 por Isidore Isou, rumano afincado en París. Planteaba la utilización de la letra como elemento significativo en sí mismo y el ritmo de sucesión y disposición espacial de las letras sobre la página como mecanismo expresivo sustituto de la sintaxis lógica. Por su parte el concretismo literario es, en cierto modo, una prolongación del ideario letrista, aunque los poetas concretos no parece que lo reconozcan como antecedente inmediato. Su centro fue el grupo brasileño agrupado en torno a la revista *Noigandres* fundada en 1952 por Decio Pignatari, los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y Ronaldo Azevedo. Los seguidores españoles del concretismo, como Jesús García Sánchez, sostuvieron que la formulación teórica más sólida del movimiento se debió al poeta suizo-boliviano Eugem Gomringer, a la influencia de los poemas de su libro *Constelaciones* (dado a conocer entre 1950 y 1953) y a su manifiesto de 1955 en donde postula que “nuestras lenguas están en el camino de la simplificación” y, en consecuencia, la expresión poética ha de buscar fórmulas concisas y exactas, concentradas, simplificadas, lo más cerca posible de la identificación entre la materialidad signíca y una proyección sintética del sentido, para lo cual es fundamental conseguir su “visibilidad de golpe” (*Apud.* García Sánchez, 1973: 63).

la figura de Decio Pignatari. Un año después, en 1964, Crespo y Bedate completarían el artículo con un número especial de la misma revista (tomo III, núm. 11), donde se presentaban las tendencias más novedosas de la literatura brasileña de entonces.

En ese mismo año casi fundacional de 1965, Campal organiza en la Galería Grises de Bilbao la primera exposición colectiva de poesía concreta celebrada en España y Guillem Viladot publica *Nou plast poemes*, que viene siendo considerado el primer libro de poesía visual editado en nuestro país. Es el tiempo también en que el grupo *Zaj* (formado por los músicos Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, bajo la influencia determinante de la música de John Cage y las experiencias del grupo *Fluxus*) comienza sus actividades de agitación estética con experimentos sonoros que integran los discursos musical, teatral y plástico. Dedicados en principio al *happening* en sus “conciertos de teatro musical”, ampliarán luego sus actividades al *mail art* y a la publicación de libros de poesía visual.

Tras estos años de tanteo, a finales de la década de 1960 y comienzos de la siguiente fructificará la labor didáctica de Campal, obtendrán eco en la prensa cultural las provocativas *performances* de Zaj, se difundirán con buena recepción crítica las obras más radicales de Brossa y Cirlot y se crearán diversos grupos de poesía experimental como la *Cooperativa de Producción Artística y Artesana*, impulsada por Ignacio Gómez de Liaño, Herminio Molero, Manuel Quejido, Fernando López Vera y Francisco Salazar. El CPAA, grupo en muchos aspectos germinal, tendrá como objetivo fundamental la investigación y el desarrollo de las posibilidades expresivas de prácticas estéticas en las que se integran en un discurso heterogéneo lo plástico, lo poético, lo sonoro, la improvisación y la acción performativa.

Hacia 1968, se funda el grupo N.O., integrado por Fernando Millán, Juan Carlos Aberásturi, Jokin Díez, Jesús García Sánchez y Enrique Uribe. En 1969 el grupo publica en la revista *Labris*, de Amberes, el manifiesto *Hacia una visión objetiva de la poesía N.O.* A partir de entonces y hasta su disolución en 1972, desarrollarán una intensa labor de difusión de la poesía visual y ex-

perimental, organizando exposiciones colectivas y editando libros inclasificables como *Concretos uno* (1969), de Enrique Uribe, *Este protervo zcas* (1969), de Fernando Millán, y varias antologías grupales, de las que *Situación uno* será la primera en salir a la luz en 1969.

El grupo se disuelve en 1972, pero todos continúan su labor creadora. Millán, con el tiempo el más relevante de aquellos jóvenes radicales, se centra en la colección de poesía Parnaso-70. Allí edita libros propios, como *Textos y antitextos* (1970), obra capital en la neovanguardia poética española, y de otros autores que pronto obtendrán notoriedad entre los seguidores del experimentalismo poético: *La cabellera de Berenice* (1971), de José María Montells y *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* (1971), de Alfonso López Gradolí, serán algunos de los más influyentes.

Por entonces, los aires de renovación estética empiezan a ser significativos dentro de la cultura española del tardofranquismo. La música de vanguardia, el *pop-art*, el rock, la cultura pop, el *underground*, las tendencias del arte conceptual, el cine experimental, la poesía de la Generación del 70 y la renovación novelística de autores como Luis Martín Santos, Juan Benet, Juan Goytisolo y más tarde J. Leyva o Mariano Antolín Rato ya no son frivolidades o excepciones curiosas. Poetas hasta entonces ocupados en una creación lírica más tradicional, como Francisco Pino o Gabriel Celaya, se suman a las nuevas corrientes visualistas y se suceden las antologías de jóvenes poetas experimentales. En 1973 la revista literaria *El Urogallo* dedica un número a estas nuevas prácticas estéticas y en 1975, una editorial del prestigio de Alianza, encargará a Fernando Millán y a Jesús García Sánchez una antología, que hoy se considera canónica, *La escritura en libertad: Antología de poesía experimental*.

Podría decirse que a partir de entonces la poesía experimental se normaliza como un discurso con identidad propia entre las corrientes estéticas que se practican en España y, aunque durante las dos décadas siguientes se produzca una especie de silencio crítico al respecto y los poetas retornen a una actividad solitaria y casi secreta, superada ya la época de los colectivos de agitación estética, desde los primeros años del nuevo

siglo se reactivan las exposiciones, se celebra simposios y congresos internacionales con presencia de artistas y estudiosos, y se mantiene un fluido intercambio de experiencias con las corrientes de exploración vanguardistas de otros países, especialmente con los artistas que trabajan en Francia, Italia y Portugal.

Experimentalismo

Hasta el momento, hemos empleado la denominación de poesía “experimental” como referencia a los movimientos neovanguardistas que eclosionan en España a mediados de los años sesenta y hemos hecho leves menciones a la poesía visual y a ciertas formas del *happening* que hoy se considerarían dentro de lo que en los últimos tiempos se engloba como prácticas de la *perfo-poesía*. No obstante, el hecho de que un autor emplee recursos plásticos o acciones como base de su discurso estético, no siempre significa que esté trabajando desde una concepción experimental de la producción artística.

Los poetas españoles que desarrollaron el movimiento experimentalista durante las décadas de 1960 y 1970 siguieron muy de cerca los planteamientos que postulaba el teórico de la comunicación Abraham Moles en el ensayo titulado “Poesía experimental: poética y arte permutacional”, incluido en el volumen *El lenguaje y los problemas del conocimiento* (1971). Allí Moles, que entendía la experimentación poética como una reacción del discurso de la poesía ante el dominio de los lenguajes y las retóricas de la comunicación de masas, proponía como principio fundamental del experimentalismo la apertura al azar como impulso de la creación estética: “El universo lúdico del creador que se apoya sobre la gratuidad es aceptado por el poeta de manera consciente y deliberada. Esta consciencia del ‘mecanismo’ de la creación y del papel que en ella juega el azar se hace explícito, en lugar de disimularlo púdicamente” (MOLES, 1971: 53).

Fernando Millán (1973), en un artículo escrito para el número monográfico de la revista *El Urogallo* citado anteriormente y titulado explícitamente “La poesía ex-

perimental y su método” sostenía, en la misma línea, que el concepto “experimental”, aplicado a la poesía hacía referencia no a una nueva concepción de lo poético, sino al “método primario desde el que se busca acceder a la producción de objetos intencionalmente estéticos” (MILLÁN, 1973, 2009: 87), considerando, así, que se trataba de una denominación puramente “técnica”. En este sentido, Millán consideraba que el “método experimental” consistía en una aplicación *sui generis* a diversos campos artísticos, no sólo al poético, del método de investigación ensayado por las ciencias positivas. La finalidad de esta búsqueda de apoyo en el método experimental para la creación poética, a juicio de Millán, consistía en la respuesta del arte ante los desafíos que planteaba la cultura de masas:

En efecto, estemos de acuerdo o no con McLuhan, difícilmente podremos negar el cambio impuesto por los medios audiovisuales de comunicación. Paulatinamente estamos pasando de formas lineales de comunicación a formas icónicas e ideográficas. Para integrarse en esta nueva época, la poesía ha tenido que abandonar sin contemplaciones la base de su desarrollo anterior: la cadena de sujetos, verbos, predicados, etc., del sistema fonético y recurrir a la capacidad sintetizadora del espacio (Mallarmé), a las palabras en libertad futuristas, al gestaltismo de la poesía concreta o al semiotismo. (Millán, 1973, 2009: 88).

El recurso a la integración de arte y ciencia, tiene como causa, siempre según Millán, la necesidad de encontrar nuevas leyes sobre las que edificar una poesía “eficaz” y “autosuficiente”, esto es, deliberadamente separada de las prácticas de la cultura de masas, en el marco de la revolución comunicativa de nuestro tiempo, pues, a su juicio, la poesía ya no podía sustentarse “en las técnicas tradicionalmente establecidas, basadas en un entendimiento metafísico del arte y en una cosificación asfixiante del lenguaje” (MILLÁN, 1973, 2009: 88). Por ello, la poesía experimental ha de basarse en una concepción del arte como “obra en progreso”, siempre inacabada, y en el ensayo constante de una apertura formal y conceptual a cualquier material o lenguaje que sirva para sus intereses creadores, aplicando la máxima de Julio Campal, que Millán recuerda en su artículo: “El

poeta no tiene derecho a privarse de cualquier medio que esté a su alcance para hacer poesía” (MILLÁN, 1973, 2009: 89).

Integración de las artes

El hecho de que las prácticas estéticas de las que venimos hablando se siguieran denominando “poéticas” plantea algunos problemas, de los que ya eran conscientes los “operadores”² españoles. Por ejemplo, Jesús García Sánchez (1973: 61) advertía: “la circunstancia de que la literatura no pueda evitar el empleo de términos cuales ‘lirica’. ‘poesía’, etc. la relegan a un ámbito justamente atrasado como lo están las formas literarias comprendidas en estas denominaciones ineptas”. Esta afirmación que niega la vigencia de la determinación genérica debería haber ido acompañada, lógicamente, del establecimiento de otro sistema de nociones radicalmente innovador. Sin embargo, el propio impulso experimentador que origina el movimiento asienta su crítica en la provisionalidad de sus exploraciones estéticas. En ninguno de los manifiestos fundacionales se va más allá. José Luis Castillejo, uno de los primeros operadores en nuestro país (su libro *La caída del avión en terreno baldío* fue publicado en 1967) y quizá el más radical en su trabajo sobre la dimensión plástica de la letra y la musical del ritmo espacial del grafo sobre la página reconoce la contradicción:

Aunque en la práctica no siempre es fácil discernir cuándo se trata de una obra musical, teatral, plástica, numerosos artistas seguimos denominando a nuestras producciones –muchas veces a pesar nuestro– con nombres tradicionales, y ejercemos de pintores, poetas o músicos... Esta contradicción no produce a la hora del trabajo demasiados problemas, pero a la hora del

² Muchos de los poetas experimentales de la década de 1970 prefirieron no emplear para referirse a sí mismos como creadores el nombre de poeta, en un intento de marcar que su trabajo estético pretendía situarse al margen de lo que habitualmente se considera literatura. Esa fue la razón de preferir autodenominarse “operadores”, intentando que su trabajo estético se emparentara con el trabajo técnico del ingeniero o el arquitecto y reclamando con ello el reconocimiento de la misma funcionalidad social para sus propuestas poéticas experimentales.

contacto y de la relación obra-público, no deja de producir mal-entendidos y una considerable confusión. (*Apud.* Millán-García Sánchez, 1975: 17).

Claro que ello implica mantener una cierta esencia del arte y, en el caso que estudiamos, de la literatura: la poesía existiría como una esencia que se materializa a través de operaciones formales sobre diversos materiales expresivos, no necesariamente los que la concepción tradicional de la poesía como obra de arte verbal ha mantenido desde hace siglos.

En este sentido, viene siendo lugar común reclamar el poema de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) como punto de partida del descubrimiento de que la escritura poética ha estado demasiado tiempo apegada a una concepción de la lírica basada en cánones fundamentalmente orales, sin explorar las posibilidades expresivas de su materialidad gráfica ni de la relación del trazo con el espacio sobre la página en blanco. No obstante, como recordaba Rafael de Cózar en su imprescindible repaso histórico *Poesía e imagen: formas difíciles del ingenio literario* (1991), las manifestaciones de este tipo de concepción de la escritura como materialidad expresiva autónoma del discurso oral son corrientes desde muy antiguo en nuestra cultura europea y fundamentales en el sistema estético de culturas como la china, la japonesa o la árabe. Si bien es cierto que, en la cultura europea, estas prácticas anteriores al poema de Mallarmé o bien tenían un componente mágico-religioso que falta en las experiencias literarias de la modernidad, o bien eran consideradas como simples juegos de ingenio.

La revitalización de las posibilidades de relación entre la “esencia poesía” (insistimos en que no hay ninguna indicación en los manifiestos y declaraciones de los propios poetas experimentales que permita entender que no siguen trabajando desde una noción esencialista de lo literario, al menos como noción provisional hasta descubrir una más ajustada a sus intenciones) y las posibilidades plásticas o sonoras (no verbales) del discurso literario tiene, no obstante, un origen distinto en las neovanguardias de los años sesenta y setenta. Así, el poeta experimental Alfonso López Gradolí sigue la

senda de Abraham Moles y del teórico y también poeta Eugen Gomringer, cuando afirma:

El poeta pasa a ser un interlocutor del arquitecto, del ingeniero y del diseñador industrial, pasa a ser mediador de su mundo lingüístico y del mundo lingüístico de las masas. [...] Vuelve a tener un puesto en la sociedad, es el nuevo dialéctico de la sociedad. (López Gradolí, 1973: 54).

Desde aquí, podemos comprender que lo que anima las exploraciones de la poesía experimental española es un intento de recuperar el valor social de la literatura en una época dominada por la industria cultural, la publicidad, el diseño como arte subsidiario de la funcionalidad comercial y el discurso audiovisual como forma privilegiada de comunicación con las masas.

A partir de estos planteamientos, se desarrolla en nuestro país una doble línea de investigación acerca de las posibilidades expresivas de la materia lingüística de la poesía que niega su propia tradición (por anquilosada): la plástica, centrada en la creación de una poesía “visible”, y la fonética, ocupada en las posibilidades semióticas del sonido de las palabras desligado de su significación conceptual. De entre ellas, será la poesía visual la más practicada en la época de la que nos ocupamos, mientras que las experiencias fonéticas tendrán que esperar una década a normalizarse, excepción hecha de las acciones del grupo *Zaj*, que merecen mención aparte.

En cualquier caso, lo que plantea la mayoría de los experimentadores, “operadores”, españoles no es la interrelación discursiva entre los diversos lenguajes y moldes generativos de las distintas artes, sino la “integración” de todos ellos en un nuevo lenguaje abarcador capaz de sintetizar las diversas tradiciones en un *archi-discurso* que las englobe a todas sin marcar su separación genérica.

Aunque la evolución de estas prácticas ha dado lugar a una multiplicidad de posibilidades expresivas y estéticas en su desarrollo posterior hasta nuestro presente más inmediato, el primer impulso consistió en continuar la guía del planteamiento concretista: conducir el poema hacia la abstracción significativa, conseguida por

medio de la ruptura de la relación entre forma del signo y su significado o los sentidos sociales que convencionalmente le han sido asignados por el uso.

De nuevo, fue José Luis Castillejo quien llevó más lejos el radicalismo concretista. En varias conferencias y, muy especialmente, en un manifiesto publicado en 1972 con el título de *La nueva escritura* (Apud. SARMIENTO, 1990: 246-257), Castillejo afirma rotundamente que él no está haciendo arte, a pesar de que sus libros se consideren literatura por parte de críticos y lectores afines, se expongan fragmentos a modo de cuadros pictóricos en galerías de arte y sus conferencias sean solicitadas en seminarios y encuentros sobre poesía experimental. Se refiere a su trabajo como “escritura” y él mismo se considera “escritor”, pero no equipara estos conceptos a la literatura ni literato, respectivamente, que, a su juicio, muestran en su tradición una excesiva dependencia de la palabra hablada:

Esta denominación de la palabra hablada ha llegado a extremos tan decadentes en la literatura de nuestro siglo, que no solo ha desacreditado a la literatura, sino a la propia escritura. Pero en vez de denunciar la verborrea que aprisiona la escritura, se ha querido enterrar a los signos escritos como si fueran restos de un pasado crítico que ahora molesta al “nuevo hombre” oral y tribal, cuyo advenimiento se anuncia por los pensadores del antipensamiento conformista, los McLuhan y compañía.

[...] Indicaremos que la nueva escritura que deseamos hacer, nada tiene contra la palabra hablada y solo es enemiga de la dominación verborreica, 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 por qué el escritor ha de jugar necesariamente a psicólogo, sociólogo, etc. Por otra parte, es hora de que la escritura posea autonomía. (Apud. Sarmiento, 1990: 246).

La otra línea extrema, se asientan las prácticas *Zaj*, que postulan un “anarquismo metodológico” que, si bien tiene su origen en la asimilación de la música (más que la poesía) concreta de John Cage y en el trabajo plástico muy cercano al de la poesía visual en sus “cartones”, defiende un concepto mucho más ambicioso, emparentado directamente con el movimiento interna-

cional *Fluxus*, que no reconoce distinciones ni límites genéricos o estéticos aplicables a sus producciones, ni siquiera en los trabajos publicitarios del grupo (carteles para anunciar exposiciones del colectivo) que valoraban (o “desvaloraban”) en el mismo plano que el resto de sus actividades creativas.

En la España de las décadas de 1960 y 1970, quizá fue el grupo *Zaj* el que más claramente encarnó el ideal del experimentalismo como forma de acercamiento absolutamente libre a la expresión de sentidos no utilitaristas (esto es, no dependientes de un fin que no sea la expresión misma de la creación estética), por medio del ejercicio de una continua experimentación en los límites de la expresividad de las posibilidades que los discursos, los lenguajes y los géneros de las artes les permitían, sin respetar, paradójicamente, ninguna de las convenciones que las habían ido estabilizando como discursos autónomos a lo largo de una tradición de siglos.

Ciertamente que su “anarquismo metodológico” tenía que negar de partida no solamente el concepto de género, sino también el de arte. Por esta razón y bajo el concepto difuso de “acción”, los integrantes del grupo *Zaj* intentaron borrar toda identificación artística, buscando el diálogo de los diferentes lenguajes en sus acontecimientos de “teatro musical”, en los ensayos de *mail-art* que denominaron “cartones” o en la colección de materiales “vividios” que reúne Juan Hidalgo para componer su libro *Viaje a Argel* (1967), ordenados por una estructura matemática totalmente ajena a la procedencia de las distintas experiencias vividas, a la naturaleza del material o a cualquier secuencia intencional de organización temporal, espacial o narrativa del discurso.

Entre estas dos posturas, que operan como polos del experimentalismo poético español entre 1964 y 1975, el radicalismo concretista de Castillejo y el anarquismo metodológico de *Zaj*, se situarán todos los operadores de las neovanguardias poéticas, aunque en ningún caso logren conquistar ese espacio funcional de “dialécticos” de la cultura de masas al que se refería López Gradolí.

Salvo momentos de mayor o menor relevancia en el panorama de la poesía española, estas prácticas experimentales y sus sucesivas mutaciones permanecen

en nuestros días como un reducto del arte de vanguardia, un espacio nutrido y muy activo, pero minoritario e incomprendido no ya por las masas (que simplemente ignoran su existencia) sino también por los sectores de más peso en el campo literario contemporáneo.

Pareciera que los lenguajes se rebelan contra ruptura de sus costuras y por el momento se confirma que quizá un apego demasiado intelectualista ha impedido por completo los afanes de contacto comunicativo del experimentalismo poético con la sociedad de masas, de las multitudes o de la información y el espectáculo.

Como indicara Mary-Laure Ryan (1988: 253-301), desde el punto de vista de una semiótica pragmática, un género literario cabría definirse como un conjunto de reglas de base que generan objetos capaces de ser identificados por la competencia descodificadora de un receptor como pertenecientes a una categoría determinada, construida por el hecho de que existen otras prácticas literarias en número suficiente que fueron generadas por el mismo conjunto de reglas distintivas.

Desde ese planteamiento, podemos afirmar que en efecto existe el género de la poesía experimental y sus variantes, existen sus conexiones (y a veces confusiones) con el arte conceptual, la música contemporánea, el *happening* y la *performance*. Existe su público y su crítica, pero aún no ha logrado zafarse del condicionamiento social con el que vienen marcados los lenguajes expresivos y los discursos artísticos heredados de la tradición de la modernidad (sí, la modernidad también creó su tradición). Siguen siendo, ¿por cuanto tiempo?, formas difíciles del ingenio literario, como diría Rafael de Cózar, en la era en que las redes sociales y los *youtubers* son los grandes *influencers*, creadores del gusto o como mínimo sus propagandistas máximos en esta temporada comercial que vivimos conquistada por topiquísimos poetas postadolescentes que venden decenas de miles de ejemplares de sus libros y provocan colas interminables en las ferias del libro que se celebran en nuestro país.

En esta era perpleja de la sobreinformación, los discursos del campo literario canonizados por el uso y la veneración institucionalizada se resisten a ser desvelados y se rebelan contra la rebelión. El resultado es la

incomunicación, o su reducción a rareza marginal, de aquellas investigaciones que pretendían, otra paradoja, devolver el valor perdido a la poesía ante el empuje imparable del espectáculo mediático.

Bibliografía

- CASTILLEJO, J. (1967): *La caída del avión en terreno baldío*. Madrid, Zaj.
- CÓZAR, R. DE (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 concreta*. Madrid, Libros de la Resistencia, 2013. Reed.
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. (1973): "Algunas consideraciones sobre la poesía experimental". *El Urogallo*, 19: 60-66.
- HIDALGO, J. (1967): *Viaje a Argel*. Madrid, Zaj.
- GOMRINGER, E. Y DÖHL, R. (Eds.) (1968): *Poesía experimental, estudios y teoría*. Madrid, Instituto Alemán y Cooperativa de Producción Artística y Artesana.
- LAFUENTE, J.M. y MADERUELO, J. (2014): *Escritura experimental en España, 1963-1983*. Heras (Cantabria), Archivo Lafuente, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Acción Cultural Española, Ediciones La Bahía. Catálogo de la exposición colectiva comisariada por José María Lafuente y celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre el 16 de octubre de 2014 y el 11 de enero de 2015.
- LÓPEZ GRADOLÍ, A. (1971): *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*. Madrid, Parnaso-70.
- LÓPEZ GRADOLÍ, A. (1973): "Notas sobre algunos escritores experimentales españoles". *El Urogallo*, 19: 53-58.
- MILLÁN, F. (1969): *Este protervo zas*. Madrid, Libros de Poesía N.O.
- MILLÁN, F. (1971): *Textos y antitextos*. Madrid, Parnaso-70.
- MILLÁN, F. (1973): "La poesía experimental y su método". *El Urogallo*, 19. Reed. En MILLÁN, F. (2009): 87-89.

- MILLÁN, F. (2009): *Escrito está: Poesía experimental en España (1963-1984)*. Heras (Cantabria), Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo y Patio Herreriano Museo de Arte Contemporáneo Español de Valladolid, Ediciones la Bahía. Catálogo de la exposición colectiva comisariada por Fernando Millán y celebrada en Artium de Vitoria entre el 30 de mayo y el 20 de septiembre de 2009 y en el Museo Patio Herreriano de Valladolid entre el 10 de enero y el 25 de abril de 2010.
- MILLÁN, F. y GARCÍA SÁNCHEZ, J. (1975): *La escritura en libertad: Antología de la poesía experimental*. Madrid, Alianza.
- MOLES, A. (1971): *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor.
- MONTELLS, J. M. (1971): *La cabellera de Berenice*. Madrid, Parnaso-70.
- SARMIENTO, J.A. (1990): *La otra escritura: Poesía experimental española (1960-1973)*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- URIBE, E. (1969): *Concretos uno*. Madrid, Libros de Poesía N.O.
- VILADOT, G. (1965): *Nou plast poemes*. Lleida, Lo Pardal.
- VV.AA. (1969): *Situación uno*. Madrid, Libros de Poesía N.O.