

LA MANZANA POÉTICA

REVISTA DE LITERATURA, CREACIÓN, ESTUDIOS LITERARIOS Y CRÍTICA

POESÍA VISUAL ESPAÑOLA

LA MIRADA

La experimentación con la palabra y su contexto histórico

Rafael DE CÓZAR

Sobre poéticas visuales o la dificultad de las definiciones

César REGLERO

Ver el poema y leer la imagen en el experimentalismo español actual

M^a Ángeles HERMOSILLA

Consideraciones en torno a una escritura poético-visual de género

Laura LÓPEZ FERNÁNDEZ

Antivanguardia y desencanto de la poesía experimental española

Antonio ORIHUELA

Laberintos, del antiguo enigma a la poesía visual actual

Gustavo VEGA

¿Qué son los *parapensares*?

Miguel AGUDO OROZCO

El libro negado y tachado en la experimentación poética de los 60 y 70 en España

Felipe MURIEL

Poesía visual en la pantalla

Celia CORRAL CAÑAS

Graffias y apropiaciones: Antoni Tàpies, José-Miguel Ullán

Tua BLESA

ANTOLOGÍA DE POESÍA VISUAL ESPAÑOLA

Francisco Peralto, Ricardo Ugarte, Pablo del Barco, Eduardo Scala, César Reglero, Antonio Gómez, Antonio Monterroso, Bartolomé Ferrando, Manuel Calvarro, Rafael de Cózar, Julia Otxoa, Francisco Aliseda, Eduardo Barbero, Belén Reyes, Antonio Orihuela, José Luis Campal, Gustavo Vega, Miguel Agudo, Mertxe Manso, Agustín Calvo Galán, Ángela Mallén, Claudia Quade Frau, Lola López Cózar, Manuel Molina González, Patxi Serrano, Pedro Peinado, Carmen Peralto.

TRADUCCIÓN

Campo de la verdad, de Ruy Ventura

En versión de Jesús Munárriz

34-35

Septiembre / Noviembre 2013

RESEÑAS DE LIBROS

- *Hielo sangre*, de Francisco Ferrer Lerín
Carlos JIMÉNEZ ARRIBAS
- *Los árboles que poblarán el Ártico* de Antonio Deltoro
Juan Carlos ABRIL

Edita

LA MANZANA
POÉTICA

La Manzana Poética
Apartado de Correos, 3199
14080 Córdoba
Depósito Legal: 1663-2002
ISSN: 1887-7184

lamanzanapoetica@yahoo.es
www.lamanzanapoetica.info

Dirigen:

Bernd Dietz
Francisco Gálvez

Comité asesor:

Rafael Álvarez Merlo
Juan José Lanz
María Rosal
Luis García Jambrina
Esther Sánchez-Pardo
José Antonio Gurpegui
Juan M. Molina Damiani
Balbina Prior
José Antonio Ponferrada

Críticos y colaboradores:

Fernando Guzmán Simón
Jordi Doce
Mertxe Manso
Juan Carlos Abril
Ana Moreno Soriano
Rosa Navarro León
Leonor María Martínez Serrano

Diseño y maquetación:

xaviPaisal.com

Imprime:

Copisterias de Córdoba, S.L.

La Asoc. Ctrial. La Manzana Poética no se hace responsable de las opiniones, pensamiento o presumibles derechos de autor de textos e imágenes, expresados o utilizados por sus colaboradores en trabajos y contenido, siendo los propios autores los únicos garantes directos.



— REVISTA DE LITERATURA, CREACIÓN, ESTUDIOS LITERARIOS Y CRÍTICA —

34-35 - Septiembre / Noviembre 2013



Esta publicación está subvencionada
por el Exmo. Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



SUMARIO



LA MIRADA

- La experimentación con la palabra y su contexto histórico
Rafael DE CÓZAR 7
- Sobre poéticas visuales o la dificultad de las definiciones
César REGLERO 15
- Ver el poema y leer la imagen en el experimentalismo español actual
Ma^a Ángeles HERMOSILLA 21
- Consideraciones en torno a una escritura poético-visual de género
Laura LÓPEZ FERNÁNDEZ 43
- Antivanguardia y desencanto de la poesía experimental española
Antonio ORIHUELA 55
- Laberintos, del antiguo enigma a la poesía visual actual
Gustavo VEGA 61
- ¿Qué son los *parapensares*?
Miguel AGUDO OROZCO 73
- El libro negado y tachado en la experimentación poética de los
60 y 70 en España
Felipe MURIEL 77
- Poesía visual en la pantalla
Celia CORRAL CAÑAS 87
- Grafías y apropiaciones: Antoni Tàpies, José-Miguel Ullán
Tua BLESÀ 95



ANTOLOGÍA DE POESÍA VISUAL ESPAÑOLA 105

Francisco Peralto, Ricardo Ugarte, Pablo del Barco, Eduardo Scala,
César Reglero, Antonio Gómez, Antonio Monterroso Bartolomé
Ferrando, Manuel Calvarro, Rafael de Cózar, Julia Otxoa, Francisco
Aliseda, Eduardo Barbero, Belén Reyes, Antonio Orihuela, José Luis
Campal, Gustavo Vega, Miguel Agudo, Mertxe Manso, Agustín Calvo
Galán, Ángela Mallén, Claudia Frau, Lola López Cózar, Manuel Molina
González, Patxi Serrano, Pedro Peinado, Carmen Peralto.



TRADUCCIÓN 215

- *Campo de la verdad*, de Ruy VENTURA
En versión de Jesús MUNÁRRIZ



RESEÑAS DE LIBROS 307

- *Hielo sangre*, de Francisco Ferrer Lerín
Carlos JIMÉNEZ ARRIBAS
- *Los árboles que poblarán el Ártico*, de Antonio Deltoro
Juan Carlos ABRIL

LA MIRADA

Poesía visual española

La experimentación con la palabra y su contexto histórico

Rafael DE CÓZAR

Sobre poéticas visuales o la dificultad de las definiciones

César REGLERO

Ver el poema y leer la imagen en el experimentalismo español actual

M^a Ángeles HERMOSILLA

Consideraciones en torno a una escritura poético-visual de género

Laura LÓPEZ FERNÁNDEZ

Antivanguardia y desencanto de la poesía experimental española

Antonio ORIHUELA

Laberintos, del antiguo enigma a la poesía visual actual

Gustavo VEGA

¿Qué son los *parapensares*?

Miguel AGUDO OROZCO

El libro negado y tachado en la experimentación poética de los 60 y 70 en España

Felipe MURIEL DURÁN

Poesía visual en la pantalla

Celia CORRAL CAÑAS

Grañas y apropiaciones: Antoni Tàpies - Miguel Ullán

Tua BLESA

LA EXPERIMENTACIÓN CON LA PALABRA Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

Rafael de Cózar
Universidad de Sevilla

Una de las cuestiones más interesantes que plantea la poesía visual, o experimental, el juego con la palabra y la vanguardia en su conjunto viene a ser la razón que mueve a su producción, es decir, lo que lleva al artista, en determinadas épocas, a buscar un modo de expresión fuera de la literatura convencional, más accesible al gran público.

Durante varias décadas me he dedicado a estudiar las raíces de la vanguardia y la poesía experimental, lo que me llevó, en mi estudio, *Poesía e imagen*,¹ hasta el periodo helenístico griego, hacia el siglo IV antes de Cristo. Los “technopagnia” o caligramas de esa etapa, que van a ser imitados prácticamente hasta la modernidad, suponen una trayectoria histórica que supera con creces a la de la poesía culta tradicional, si bien en periodos muy concretos, aquellos que más se apartan o sitúan frente al clasicismo. Puede decirse, en este sentido, que hay una tradición literaria formalista y artificiosa tan antigua y continuada como la de la poesía discursiva, aunque a menudo denostada por la teoría literaria. Es lo que se llamó poesía artificiosa, extravagancias literarias, esfuerzos de ingenio, o rarezas literarias, todo ello antes de iniciarse la vanguardia.

No cabe duda de que si recogemos todo lo aportado por la primera vanguardia, entre 1900 y 1930, junto a lo que supone el resurgimiento de la nueva vanguardia, sobre todo tras la segunda guerra mundial, buena parte de lo nuevo encuentra fórmulas similares a lo largo de toda la historia. Licofrón de Calcis, llamado “El oscuro”, siglo III a.C., bibliotecario de Alejandría, puede rivalizar perfectamente con los surrealistas, del mismo modo que los jeroglíficos, acrósticos y pentacrósticos, lipogramas, laberintos, poemas figurados, centones, o poemas retrógrados, a lo largo de toda la historia, encuentran similitudes con la actual poesía experimental. Los caligramas árabes, hebreos,

1. Rafael de Cózar: *Poesía e imagen*, Sevilla, El Carro de la nieve 1994.

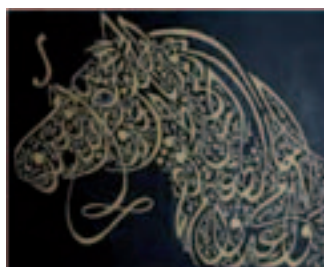
o bien, por citar un solo ejemplo, los de Jacques Cellier, del siglo XVI, no han sido aún superados por los de la modernidad, hasta el punto de que los de Apollinaire, o Huidobro resultan frente al anterior juegos infantiles.



Caligrama de J. Cellier, s. XVI.



caligrama hebreo.



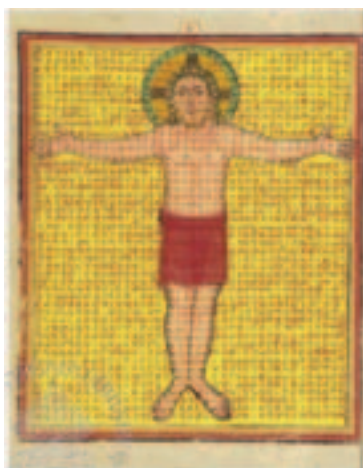
caligramas árabes

De todos modos esta literatura artificiosa, formalista, de experimentación con el lenguaje ha tenido su auge en momentos muy concretos de la historia de occidente, y bastante más reducidos que los periodos de literatura discursiva y respetuosa con la poética normativa.

Si partimos de la base de que el escritor que abiertamente se apunta a la literatura como comunicación y transmisión de un mensaje informativo, de utilidad para el lector, su estilo tenderá necesariamente a una simplificación del artificio, con la idea de llegar a una mayoría. Efectivamente toda la literatura didáctico-moralizadora, o que pretende ilustrar la realidad, suele ser de fácil acceso. Por el contrario, si el escritor entiende que el arte es autónomo, incapaz de motivar, o cambiar la realidad, es posible que se lance a la investigación con el lenguaje y los problemas estéticos. Llevado esto a sus extremos, el novelista que busca narrar lo que le rodea, o hacer una interpretación crítica de su tiempo, se acerca obviamente a la crónica y al ensayo, En el polo opuesto, el alquimista de la lengua, sin poderlo evitar, se aleja de la comunicación con un lector no preparado.

La literatura artificiosa surge en Grecia en el periodo en que el centro cultural se ha trasladado de Atenas hacia Alejandría, es decir, a la Grecia asiática, en contacto con otras cultura. A ese periodo helenístico, o Alejandrino se le considera como etapa de la decadencia de la gran cultura clásica griega.

En cuanto a Roma, la poesía artificiosa se revitaliza en torno al siglo III d.C., y sobre todo desde el IV d.C., es decir, cuando la cultura romana empieza a estar dominada por una religión oriental, el cristianismo, y se define como de decadencia de la cultura romana. El renacimiento carolingio del siglo IX, en que Europa se abre a las diversas culturas, creando en Francia un centro vital para la recuperación de la cultura romana y griega, entre otras, surge de nuevo el interés por estos artificios, representados por Rabbano Mauro y sus laberintos.



Laberintos de Rabano Mauro, siglo IX d.C.

Al final de la Edad Media, surge en la poesía trovadoresca el concepto de “trovar clus”, traslación al provenzal de la mayoría de los artificios griegos y latinos, con pocas innovaciones.

El Renacimiento supone esencialmente una nueva atención a la cultura clásica, pero también la recuperación de manuscritos griegos donde se redescubren los caligramas, entre otras fórmulas, y es a fines del siglo XVI y en el Barroco cuando se produce la reacción y revitalización de la poética artificiosa, que ya se recoge además en los tratados. El neoclasicismo del siglo XVIII luchará abiertamente contra todas estas fórmulas, que también son menospreciadas por el sentimiento romántico.



Soneto en laberinto de Pedro P. Pomar (1689)

Pero a mediados del siglo XIX se ha iniciado la revolución industrial, que supone enormes transformaciones sociales, ideológicas y culturales. El materialismo, el positivismo y las ciencia experimentales se imponen, lo que en el arte se traduce en el momento de la historia en que la realidad afluye como nunca lo hizo en este ámbito artístico. El realismo, con todos los antecedentes que se quiera, ya no es una forma de ilustrar la realidad con fines pedagógicos, como en el caso de buen aparte de cuentística, sino que interesa la realidad en

sí misma, por lo que el novelista se convierte en cronista, historiador, sociólogo, psicólogo de sus personaje y ensayista de su tiempo. Esta radical intervención de la realidad en el arte se contesta a fines del siglo en la vanguardia, con la más radical separación de la realidad en el arte, el cual pretendió crear entonces una realidad nueva y distinta.

Si analizamos lo anterior, la conclusión parece evidente: el arte puro, el esteticismo por sí mismo y el artificio se producen en las etapas de crisis, de decadencia de una cultura, de un sistema, mientras en los momentos en que un nuevo sistema se está asentando la literatura y el arte se vuelcan en apoyarlo e ilustrarlo. Si nos atenemos al último caso, en la modernidad, la revolución industrial supone una tremenda aceleración de cambios en todos los órdenes, por lo que el artista, y sobre todo el novelista, se siente obligado a reflejarlos, a ilustrarlos. La gran novela realista del siglo XIX es testimonial, descripción de los problemas de su tiempo y recuperación de las propias raíces a través de la novela histórica.

Cuando el sistema está ya asentado y empieza a mostrar sus fisuras (la guerra mundial, el crack económico de 1929 y la crisis de la industrialización) el arte reacciona encerrándose en sí mismo y con abierta oposición al sistema: el movimiento Dadaísta, que no puede entenderse fuera del contexto de la primera guerra mundial, bastaría como ejemplo de rechazo de todo el arte anterior y de sus museos, porque son, en definitiva, parte del sistema.

Dos ejemplos más nos permiten la misma conclusión. El futurismo ruso y Maikovski en concreto partieron de una base ideológica y social paralela-mente al proceso de la revolución del 1917, que se apoyó y utilizó al poeta vanguardista. Pero el nuevo mundo que se iniciaba implicará el dominio del realismo socialista, que durará casi hasta la caída del sistema.

También en España se había asentado en los años 20 y 30 la vanguardia con la generación del 27, pero la guerra civil y la dictadura provocarán desde 1940 el realismo testimonial como única estética posible, hasta mediados de los años sesenta, cuando se inicia la ruptura con el sistema y la recuperación de la literatura como lenguaje, como estética. La nueva generación está muy lejos de la filosofía de Celaya en su verso “la poesía es un arma cargada de futuro”, y dado que nada va a cambiar, ni tiene la poesía potencialidad para mejorar el mundo, el poeta se refugia en la propia experimentación con las formas, con el lenguaje. En este contexto hay que entender la aparición, ya en los años sesenta, de la poesía experimental, la última vanguardia en España. Todo esto no impide que haya autores rompedores, heterodoxos en cada época, ya sea que domine una u otra línea principal.

SOBRE POÉTICAS VISUALES O LA DIFICULTAD DE LAS DEFINICIONES

Por César Reglero

Cuando los poetas visuales tratan de definir lo que entienden por poesía visual los planteamientos suelen ser tan divergentes que, necesariamente, requieren de nosotros una reflexión tratando de buscar elementos unificadores. Este es el motivo de este trabajo.

Regularmente me gusta hacer una inmersión en las poéticas recogidas en las diferentes antologías de poesía visual. Tomé como base la edición de *Phayum Poéticas Visuales* de la Colección Candela de Poesía bajo la dirección de José-Carlos Beltrán (2000). Posteriormente mis referencias han sido las siguientes: *Poesía Visual Española (Antología incompleta)* / Antólogo Alfonso López Gradolí / Editorial Calambur 2007; en 2012, *Visual Libros*, editada por Corona del Sur y dirigida por Francisco Peralto, y finalmente la Antología electrónica de poesía visual del *Boek Visual* (2009-2013) coordinada por Eduardo Barbero

He publicado artículos relacionados con este tema en la revista sueca *Heterogénesis*, y en las revistas electrónicas *Boek861*, *Vórtice*, *Escaner Cultural* y *el Fantasma de la Glorieta*. Por lo tanto, este nuevo trabajo es una revisión actualizada al 2013, que pretende hacer una síntesis de los anteriores trabajos y nuevas aportaciones en función de una visión más amplia sobre el tema y los nuevos acontecimientos que han situado a la poesía visual en el candelero de las artes, después de que la antología de Alfonso López Gradolí situara su libro, durante un periodo de tiempo, entre los diez más vendidos de España y de que el Instituto Cervantes y la Biblioteca Nacional se centraran en este género con diferentes exposiciones. Todas estas circunstancias, así como infinidad de muestras individuales, colectivas, y otras muchas ediciones sobre el tema, la última la *Antología de la Poesía Visual Española Apropiacionista* de Ediciones Corona del Sur, han confirmado el excelente momento de salud del visualismo en España.

La definición de perogrullo

Poesía visual es todo aquello que se puede ver y tiene poesía. La definición de Joan Brossa, efectivamente, parece de Perogrullo pero tiene truco. Por cuanto saber lo que tiene o deja de tener poesía, no es tarea fácil. En este punto nos vale la que emplea José María Montells cuando dice que es imposible definir

con la razón aquello que va dirigido a los sentimientos y al corazón. En cualquier caso, Nel Amaro se confiesa fiel seguidor de Brossa y, en una ampliación maximalista del concepto de este, llega a decir que para él *todo es poesía*. Quizá una interpretación de esta ampliación conceptual se podría enfocar bajo el prisma de que *todo es susceptible de convertirse en poesía*, siempre y cuando se observe con mirada poética.

Lo indefinible

Manel Acosta parte del principio de la presunción de inocencia cuando dice que se supone que *la PV es arte porque la denominamos arte, pero, ¿sabe la PV qué es arte?* Y es por ello que piensa que cabría la posibilidad de repensar lo que es la poesía visual, pero que esto no es posible porque es algo impensable. En esta línea le acompañan autores como el ya mencionado José María Montells, y otros como Antonio Gómez, Paco Pérez Belda, Jesús Maestro, Julián Alonso, César Reglero, etc.

El continuum poético

Antonio Orihuela se niega a aceptar que se tenga que denominar a la poesía visual como la “otra” poesía pues entiende que existe un continuum poético que nos lleva a reflexionar sobre lo invisible real desde lo visible ideal.

Ángela Serna nos transmite un discurso en la misma dirección cuando nos dice que al expresar lo que siente ella no elige la palabra o la imagen para expresarse sino que son ellos los que la eligen a ella.

Francisco Peralto expresa perfectamente este continuum al manifestar que la poesía existe desde que el hombre tiene capacidad de asombro, pero la poesía no cambia, sólo se transforma en sus formas expresivas.

La gimnasia de las palabras

Antes de que el signo gráfico tuviera autonomía dentro de lo discursivo, las letras y las palabras evolucionaron dentro de un proceso que se ha mantenido en un in crescendo hasta nuestros días. Confiesa Bartolomé Ferrando que desarrugar el orden sintáctico y gramatical es un placer inmenso que proporciona unos resultados inesperados. Esto ya fue descubierto muchos siglos antes. Desde Simias de Rodas (S. III a. de C.) y hasta el día de hoy, los experimentalistas poéticos no han cesado de incidir, desordenar, manipular, trastocar, anular, hacer desaparecer y reaparecer el orden sintáctico y gramatical; pero Ferrando lo ha llevado a un punto de plasticidad que denomina “*la gimnasia de las palabras*”, en el sentido de que las estira, las hace saltar, las dobla, cambia de

velocidad, etc., de esta manera se crean nuevas relaciones entre ellas y la visibilidad plástica generada proporciona nuevos mensajes.

El lenguaje universal

Es indudable que el signo gráfico dentro de un lenguaje icónico tiene aspiraciones de lenguaje universal e intercultural. Así lo entiende Pablo del Barco, quién expresa que cuando el signo semántico y fonético se convierte en soporte visual y gráfico la visibilidad del signo hace universal el mensaje.

En una entrevista reciente a Toni Prat, publicada en

<http://canal-literatura.com/blog/zona-literaria/toni-prat-poesia-visual/>

el título de la misma no deja lugar a dudas de la importancia que tanto el entrevistado como el entrevistador dan a este aspecto: **“La imagen como forma de comunicación poética universal.”** En la misma entrevista, este autor incide sobre un aspecto anteriormente tratado:

Toni Prat: ...//...*La poesía visual para mí, no es nada más que poesía y poesía para a mí, es aquello que tiene la capacidad de conmover el consciente y el inconsciente de las personas, que remueve las emociones y las convicciones y que sorprende con su elocuencia abstracta y exquisita* //...

La plasmación del poema y el componente emocional

Isabel Jover piensa que una cosa es ver poesía y otra es hacer poesía. Por eso es de la opinión de que no es suficiente con ver poesía visual en las cosas, sino que además hay que saber plasmarla para poder hacer a otros participe de nuestros sentimientos y emociones.

Por su parte, Pedro González señala la importancia de que el signo-símbolo tenga la suficiente fuerza para que llegue con intensidad al cerebro-corazón simultáneamente.

López Gradolí, en su libro *La Poesía Mirada* indica que su amigo Julio Campal le hablaba en sus tertulias de café de la necesidad de la destrucción del discurso lineal y la potencialización del signo-imagen como una forma de sustituir las limitaciones y el agotamiento del lenguaje discursivo y su incapacidad para transmitir sentimientos con la máxima intensidad.

El mestizaje y las zonas fronterizas: un camino hacia un arte total

Este es uno de los puntos en que el acuerdo es mayoritario. Se considera que la poesía visual está en un terreno fronterizo entre la literatura y la plástica, manteniéndose equidistante de ambas. Pero hay otros muchos autores que amplían

con mucho el área de actuación de la poesía visual (Isabel Jover, Francesc Xavier Forés, Bartolomé Ferrando,...) pues además del dibujo y la pintura, hablan del objeto, del sonido, del movimiento, del proceso, como un continuum que acerca la poesía a la vida.

Tal y como señala Francisco Aliseda, se trata de una búsqueda integradora de las artes, un lugar en el que puedan convivir pacíficamente el color con la forma, el movimiento con el ritmo, la palabra con la imagen, el objeto con la acción, lo sonoro y lo fonético, lo imposible con el absurdo. Así podemos encontrar la poesía visual tanto en un caligrama como en un collage, pasando por el diseño, la publicidad, la pintura, el libro de artista o en la acción poética.

El misterio, el receptor creativo y la magia del descubrimiento

Rafael de Cózar, en su libro *Poesía e Imagen* trata en profundidad de la importancia que ha tenido lo enigmático, lo esotérico y lo misterioso en la conformación del visualismo en la poesía, y documenta este hecho desde el S. IV hasta nuestros días. Especificando que si en la edad media este juego era propio de iniciados y eruditos, en el día de hoy, se trata de algo esencial y al alcance de cualquier receptor, especialmente de las nuevas generaciones que nacen ya con las claves de los nuevos códigos visuales y para quienes lo sintético de las nuevas formas expresivas son consustanciales con su aprendizaje vital. En este punto, y como señalan Francisco Aliseda y Carmen Peralto, se pone en evidencia el componente lúdico que acompaña al poema visual.

Julián Alonso también se refiere a este aspecto al entender que el poema no se completa hasta que entra en contacto con el receptor y este, a través de su propia interpretación, comparte la magia del poema. Hay que señalar al respecto que no siempre la interpretación del lector coincide con la del poeta, ya que aquel puede darle nuevas interpretaciones y esto siempre será un enriquecimiento para el poema.

Carles Cano nos dice que, en definitiva, la poesía visual constituye una provocación para convertir a los espectadores en actores, provocar en ellos ganas de jugar con las palabras y los objetos hasta que, finalmente, se sientan ellos también poetas.

El minimalismo del poema

Otro de los puntos relevantes que señalan varios autores (Joan Brossa, Tomás Camacho, Rafael Marín) es su capacidad sintética: el máximo de expresividad con el mínimo de recursos.

Y aunque esto no es siempre así, y en ocasiones el poema visual puede estar pleno de barroquismo, lo cierto es que la definición de José Luís Campal al definir el poema visual como una forma de sintética concreción comunicativa, está recogiendo una línea seguida por la mayoría de los visualistas que tratan de expresarse por este medio.

La importancia de la idea minimalista la recoge en uno de sus textos una gran experta en el tema, Laura López Fernández: "...//...en los años 50 en Brasil Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos, en Suiza Eugem Gönring...) crearon una nueva sintaxis visual en sus poemas semióticos y para ello usaban el ideograma, buscaban una lengua supranacional y defendían la atomización del lenguaje verbal, creando un minimalismo verbal que operaba visualmente .//"

Las definiciones metaforicas

Nos dice Roberto Faroná que concibe el poema visual como un área de expresión basada en la dialéctica de signos cualquiera que estos sean y que esta combinación tiene como fin hacer visible en el espacio la concepción metafórica derivada de la relación que se establece por la combinación de los signos

Gustavo Vega es de los pocos poetas que consideran que no se ha trabajado suficientemente la definición de este género (quizás por ello su tesis doctoral versó sobre este tema), pero lo cierto es que no dejan de extrañarnos los ríos de tinta que han corrido tratando de definir lo que es la poesía visual si tenemos en cuenta que muchos parten de la idea de su indefinición. Pero esto, en vez de ser un hándicap para el poeta, es algo que propicia la metáfora en todos sus ámbitos. No en vano la poesía visual es en sí misma una metáfora que se desarrolla en un diálogo de sensibilidades entre un emisor y un receptor. (José-Carlos Beltrán)

En anteriores trabajos ya recogimos una serie de greguerías y metáforas que trataban de ubicar el concepto de poesía visual en un ámbito ajeno a todo tipo de enmarcamiento estructural, ahora las actualizamos aportando algunas nuevas:

Poesía Visual es ...//...

...//...el silencio del verbo (Belén Juárez)

...//...pintar con letras y escribir con pintura (Juan López de Ael)

...//...donde la palabra dice y la forma sugiere (Amaia Mendizabal)

...//...jugar a ser Dios (Hector Montes)

...//...todo aquello que veo desde mi ventana (Maria Jesús Montia)

...//...hablar con los ojos (Nieves Salvador)

...//...arte fronterizo a mitad del camino a ninguna parte (Julián Alonso)

Por todo lo señalado anteriormente, podemos apreciar la dificultad para transformar en palabras los sentimientos y las emociones del poeta al tratar de aquella materia que ama y con la que trabaja, y es por ello que nos ha parecido interesante recurrir a los fragmentos de otro poeta visual, Guillermo Marín, quién, extremando la metáfora, nos dejó algunas de estas greguerías a la poesía visual en su “Cante a las 40”:

La Poesía visual es:

- **...un remedio contra la imbecilidad**
- **...la sinfonía de un segundo que se oye durante toda una vida**
- **...la música de un grito con eco**
- **...cuando a la belleza le sobran las palabras**
- **...la radiografía de una emoción**
- **...una paradoja lírica de lo visible**

VER EL POEMA Y LEER LA IMAGEN EN EL EXPERIMENTALISMO ESPAÑOL ACTUAL*

Ma Ángeles Hermosilla
Universidad de Córdoba

Presupuestos teóricos

La poesía experimental ofrece uno de los casos más fecundos de la simbiosis entre lo visible y lo legible, dimensiones que, en la tradición platónica occidental, habían permanecido separadas, pero que desde hace algunas décadas la nueva hermenéutica ha sabido interconectar en aras de la significación textual. Así, dentro de la escuela alemana de Constanza, Wolfgang Iser, basándose en la fenomenología husserliana y los postulados de la Gestalt, presenta una teoría donde la recepción de los contenidos verbales, conceptuales, se asocia a los perceptivos, una fructífera relación a la que, con la excepción de algunos casos¹, los estudiosos no le han concedido la atención que merece. Como expondremos más adelante, *ver* y *comprender* supone interpretar los objetos exteriores (imágenes, objetos reales o textos): en ambos casos la recepción no es pasiva, sino que vamos al encuentro del objeto con esquemas ópticos o conceptuales, verdaderos horizontes de expectativas que proyectamos sobre la realidad (objeto visible o texto), los cuales confirmarán o refutarán nuestras hipótesis de lectura.

Así pues, texto visual y verbal se rigen por reglas hermenéuticas similares y la recepción de uno y otro conlleva una actividad de conocimiento: la lectura perceptiva conduce al concepto y la lectura verbal origina imágenes mentales que completan o clarifican el texto visual.

Aunque Iser se ocupa fundamentalmente de los fenómenos de lectura literaria, consolida sus presupuestos comparándolos con los de Gombrich, que, si bien no es un psicólogo gestaltico, se inspira en la teoría de la Gestalt, a la que Iser se refiere a menudo en su obra más conocida² y a la que dedica un capítulo en su último libro³.

*. Una primera versión de este artículo fue leída en la conferencia que, con el título "Lo sensible y lo inteligible en poesía: el experimentalismo actual", se presentó en el IV Encuentro de Poesía Visual, organizado por el Centro de Poesía Visual del Ayuntamiento de Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba) del 19 al 21 de octubre de 2012.

1. Vid., por ejemplo, nuestro artículo "Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser", *Ámbitos*, n.º 25, 2011, págs. 21-31, en el que se ha fundamentado este trabajo, así como el estudio de C. NICOLÁS *Estrategias y lecturas: las anamorfosis de Quevedo*, anejo núm. 5 del *Anuario de Estudios Filológicos*, Ediciones de la Universidad de Extremadura, 1986. También M. PÉREZ LOZANO y A. URQUÍZAR HERRERA, "De Gombrich a la *Rezeptionsästhetik*: la configuración de la percepción y la interpretación en las artes visuales", P. LIZARRA (ed.), *E. H. Gombrich. In Memoriam*, Pamplona, ediciones Universidad de Navarra, S.A., 2003, págs. 325-341.
2. En su obra *El acto de leer* (Madrid, Taurus, 1987), W. ISER cita a los más relevantes autores influidos por la Gestalt: R. Arnheim (págs. 150, 159, 274 y 301), E. H. Gombrich (págs. 150, 152, 193, 200 y 206) o Merleau-Ponty (págs. 136, 202, 212, 227, 263 y 344), en quien se unen la corriente fenomenológica y la gestaltista.
3. W. ISER, *How to Do Theory*, London, Blackwell Publishing, 2006, págs. 43-56.

Si la teoría de “estímulo-respuesta” propuesta por Locke sostenía que, al abrir la mente al mundo exterior, la información recibida impacta en el intelecto, los gestaltistas no veían el componente activo de la percepción en los datos de la realidad, sino en la mente creativa⁴.

En efecto, para la psicología de la percepción, la imagen no es una copia de la realidad que se transfiere a la retina, como pensaban ingenuamente los partidarios de una estrecha teoría mimética del arte al considerar que lo que llega primero son “impresiones sensoriales”, porque, según los experimentos gestaltistas, la retina no provee al cerebro de materia prima sensorial sino de conceptos⁵. Gombrich pone de manifiesto en *Arte e ilusión* que “la operación del ojo inocente [...] resultó ser no solo psicológicamente difícil sino lógicamente imposible” y que, en pintura, leer el cuadro del artista es movilizar nuestros recuerdos y experiencias del mundo visible, y poner a prueba su imagen mediante intentos de proyecciones⁶. De ahí que la cultura y, en general, la comunicación sean, en opinión de Gombrich⁷, el resultado de la interacción entre expectativa y observación, ya que un determinado estilo artístico, al igual que una manifestación cultural o un estado de opinión, establece un horizonte de expectativas que registra desviaciones y modificaciones, como muestran las reacciones de las que la historia del arte da cuenta. O sea, “todo ver es interpretar”⁸.

A juicio de Arnheim, que va más allá y defiende que el *continuum* de la actividad cognitiva abarca desde la percepción directa hasta las construcciones teóricas, percepción y pensamiento no pueden funcionar separadamente⁹, como podemos constatar en la vida diaria: en la mayoría de las situaciones visuales la percepción integra nuestro conocimiento de la forma y los colores habituales de los objetos que nos rodean. “Son operaciones del pensamiento” -concluye Kanizsa¹⁰ en un estudio que trata de establecer las leyes por las que se rige el mundo visual.

Así, para Iser¹¹, toda mirada implica la constitución de un campo, que básicamente consiste en un centro y un margen. Este campo requiere una *estructura*, que se consigue al ordenar la información recibida del exterior en una *forma*, cuyos elementos se relacionan de acuerdo a unas reglas que trataron de

4. Id., pág. 43.

5. R. PIERANTONI, *El ojo y la idea*, Barcelona, Paidós, 1984, pág. 50.

6. Cfr. E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, pág. 264.

7. Id., pág. 53.

8. Id., pág. 252.

9. R. ARNHEIM, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1998, pág. 27.

10. Cfr. G. KANIZSA, *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*, Barcelona, Paidós, 1986, pág. 286.

11. W. ISER, *How to Do Theory*, cit., pág. 43.

establecer los gestaltistas desde los primeros momentos¹² y entre las cuales, en la consideración de Iser¹³, sobresale el principio de “figura-fondo”.

Durante el proceso de percepción, guiados por nuestras expectativas, seleccionamos determinados objetos del montón de información que recibimos. Estos objetos se convierten en una figura, rodeada del resto de elementos que hemos ignorado. Pero un campo que ha sido percibido como fondo puede luego ser percibido como figura, con el consiguiente efecto de sorpresa causado por la nueva forma que antes no había percibido el observador. De este modo, figura y fondo pueden intercambiarse y se convierten en un modelo de estructura para diversificar y expandir la percepción. A este respecto son bien conocidos los grabados del holandés M. C. Escher¹⁴, en los que aparece una doble serie de figuras cada una de las cuales puede hacer de fondo alternativamente. O la imagen del “pato/conejo”¹⁵ de J. Jastrow utilizada por Wittgenstein, en la que podemos ver la cabeza de uno y otro animal dependiendo de los rasgos que seleccionemos, pero no el pato y el conejo a la vez:

Sea cual sea la opción elegida, no se puede hablar de “verdadera” o “falsa”, lo que pone de manifiesto el carácter ambiguo de las imágenes, dotadas de una fuerte semiosis, cuya lectura, guiada, en la poesía visual, por los elementos verbales, supone el rechazo de otras interpretaciones posibles contenidas también en ellas.

Sin embargo, esta característica de las imágenes, lejos de apartar al receptor de la obra artística, le interpela para que intervenga activamente en la construcción del *objeto estético*, sin cuya colaboración sería, para Mukarovsky, un mero *artefacto*¹⁶. Así, la representación es una forma de producción, pero lo que se representa no son, en rigor, objetos sino las condiciones de la percepción. Por ello las palabras de Gombrich, cuya teoría tiende un puente entre realismo e ilusión, son concluyentes:

12. Vid., para un estudio detallado de las leyes de la percepción, P. GUILLAUME, *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1979; M. WERTHEIMER, *El pensamiento productivo*, Barcelona, Paidós, 1991; D. KATZ, *Psicología de la forma*, Madrid, Espasa Calpe, 1967.

13. W. ISER, *How to Do Theory*, cit., págs. 44-45.

14. Vid. M. C. ESCHER, *Estampas y dibujos*, Köln, Taschen, 2002. Sobre su vida y obra: M. C. ESCHER, *His Life and Complete Graphic Work*, New York, Abradale Press. Harry N. Abrams, Inc, 1992 y B. ERNST, *El espejo mágico de M. C. Escher*, Köln, Taschen, 1994.

15. Sobre la ambigüedad de las imágenes vid. E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, págs. 198-199 y sobre la del pato/conejo, pág. 4.

16. J. MUKAROVSKI, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pág. 98. Sin embargo, conviene señalar que, aunque se han resaltado las ideas del autor praguense sobre la obra como *objeto estético*, este concepto se halla en el fenomenólogo Roman Ingarden, precursor de la estética de la recepción de Iser, al describir el paso de la percepción sensorial a la experiencia estética. R. INGARDEN, *La comprensión de la obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana, 2005, pág. 234. Vid., acerca de esta cuestión, G. VERGARA, “La experiencia Estética en el Pensamiento de Roman Ingarden”, www.international-journal-of-axiology.net/articulo/nr8/art09.pdf

No es de extrañar, pues, si el mayor afirmador de la ilusión naturalista en la pintura, Leonardo da Vinci, es también el inventor de la imagen deliberadamente borrosa, el *sfumato* o forma velada, que rebaja la información de la tela y con ello estimula el mecanismo de proyección.¹⁷

Consideraciones muy similares se observan, desde los primeros trabajos, en la hermenéutica literaria de Iser. Para él, todo texto se caracteriza por una serie de *lugares vacíos*, o de *indeterminación*, en la terminología de su maestro Roman Ingarden¹⁸, un concepto particularmente productivo en la teoría iseriana porque “moviliza al lector a la búsqueda de sentido”¹⁹ para tratar de deshacer la ambigüedad del texto.

Según Ingarden, en la obra literaria los objetos descritos no se corresponden con los de la vida real²⁰ y es por eso por lo que los textos contienen *vacíos* que han de ser “llenados” por los receptores en las *concreciones* individuales, una operación no determinada por los caracteres definitorios del objeto, de modo que las concreciones pueden ser diferentes²¹ y generar una ilusión, como en el caso de la percepción visual estudiada por Gombrich, a quien Iser cita expresamente²² para afirmar a continuación: “La figura en cuanto interpretación consistente se muestra como un producto que resulta de la interacción entre texto y lector y que, por tanto, no se puede reducir exclusivamente ni a los signos del texto ni a las aptitudes del lector”²³.

Esta aseveración de Iser aparece ya, en idénticos términos, en su trabajo programático de 1970, basado en el texto de una conferencia pronunciada en la Universidad de Constanza en 1968, cuando habla de que la significación de los textos literarios se genera en el proceso de lectura²⁴ -estudiado después más pormenorizadamente²⁵-, donde se fijan las configuraciones del texto. Éste oscila entre el mundo de los objetos reales y el de la experiencia del lector²⁶, pero,

17. E. H. GOMBRICH, *op.cit.*, pág. 185.

18. Cfr. W. ISER, *How to Do Theory*, cit., págs. 14-27. Para la influencia de este sustrato teórico ingardiano en Iser, vid. M. BRINKER, “Two phenomenologies of reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy”, *Poetics Today*, I, nº 4 (1980), págs. 203-212. Y, de forma más general, K. STIERLE, “Réception et fiction”, *Poétique*, 39 (1979), pág. 307; H. STEINMETZ, “Réception et interprétation”, A. KIBÉDI VARGA (ed.), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981, págs. 195-196 y D. W. FOKKEMA y E. IBSCHE, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1984, espec. págs. 176-177 y G. VIDELA, art. cit. En nuestro país, uno de los primeros estudiosos en señalar la procedencia ingardiana del concepto fue J. M. POZUELO YVANCOS (*La lengua literaria*, Málaga, 1983, págs. 77-78 y *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 110-111).

19. W. ISER, “La estructura apelativa de los textos”, R. WARNING (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pág. 146.

20. W. ISER, “La realidad de la ficción”, R. WARNING (ed.), *op. cit.*, pág. 175.

21. R. INGARDEN, “Concreción y reconstrucción”, R. WARNING (ed.), *op. cit.*, pág. 36.

22. W. ISER, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987, pág. 193.

23. *Ibid.*

24. W. ISER, “La estructura apelativa de los textos”, cit., pág. 134.

25. W. ISER, “El proceso de lectura”, R. WARNING (ed.), *op. cit.*, págs. 149-164.

26. W. ISER, “La estructura apelativa de los textos”, cit., pág. 137.

como observamos más arriba en la representación visual, ni describe objetos ni los produce (en el sentido de Austin), sino que “describe reacciones producidas por los objetos. Esta es la razón por la cual reconocemos en la literatura tantos elementos que juegan también un papel en nuestra experiencia”²⁷.

Así pues, en la representación artística el receptor intenta hallar, como postula Gombrich²⁸, una forma estructurada en la que las partes se presenten organizadas de modo coherente, lo que le permitirá reconocer e interpretar la imagen a partir de un sistema de convenciones y dentro de una determinada tradición. Es decir, se sirve de una “disposición mental” -Gombrich²⁹- o de un “horizonte de expectativas”, según la estética de la recepción alemana³⁰, que actúa, a modo de “esquema”, cuya “corrección” ha de llevarse a cabo para que resalte la particularidad de la impresión³¹.

Esta corrección de nuestro sistema de expectativas, que Karl Popper propone como vía de avance del conocimiento científico³², es asumido por Gombrich, el guía de Iser, para el seguimiento de la actividad hermenéutica en las obras artísticas³³.

En efecto, cualquier modificación de nuestros modelos de mundo nos obliga a interrogarnos, a buscar las claves que ha puesto en funcionamiento el artista para que *re-conozcamos* las cosas y, así, abrirnos al conocimiento. En otros términos, la lectura de una imagen que choca con nuestros esquemas nos proporciona nuevas ideas sobre el mundo que el creador plasma en el poema.

Ahora bien, con ser de especial relevancia el par conceptual esquema-corrección, la hermenéutica del hecho artístico (visual o verbal) no se centra en el polo del receptor; tampoco si la situara en el texto, porque “la figura en cuanto interpretación consistente se muestra como un producto que resulta de la interacción entre texto y lector”³⁴.

27. Id., págs. 135-136.

28. Cfr. W. ISER, *El acto de leer*, cit., pág. 193.

29. Vid. E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, págs. 190-191.

30. Fue Jauss quien, en su trabajo fundacional de la escuela de Constanza, utiliza “horizonte de expectativas” -en la traducción española- para referirse a la producción y recepción de una obra en el pasado (H. R. JAUSS, “La historia literaria como desafío a la ciencia de la literatura”, H. U. GUMBRECHT et alii (ed.), *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971, pág. 83). En verdad el término “horizonte” procede de Husserl, aunque Jauss no lo emplea en el sentido de éste, sino en el que utiliza Gadamer en *Verdad y método*. Vid. para estas precisiones M. IGLESIAS SANTOS, “La estética de la recepción y el horizonte de expectativas”, D. VILLANUEVA (ed.), *Avances en Teoría de la literatura (Estética de la recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, págs. 35-115, espec. págs. 67-68. Con respecto a los términos “horizonte” y “expectativa” en nuestro teórico, cfr. W. ISER, *El acto de leer*, cit., espec. págs. 181, 188 y, sobre todo, 192.

31. W. ISER, *El acto de leer*, cit., pág. 151.

32. A ello se refiere GOMBRICH (*op. cit.*, págs. 271-272) antes de adoptar el modelo popperiano. Vid., acerca de la pertinencia de la dualidad esquema-corrección para el proceso de aprendizaje en Popper, M. IGLESIAS SANTOS, art. cit., sobre todo pág. 59.

33. E.H. GOMBRICH, *op. cit.*, pág. 231.

34. W. ISER, *El acto de leer*, cit., pág. 193.

Y es que toda obra presenta una estructura inscrita en el texto, en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano y cuya descripción corresponde al *lector implícito*³⁵, un concepto que permite la transferencia de las estructuras del texto, a través de los actos de representación, a la experiencia del receptor³⁶. Éste inicia la comprensión conducido por las *estrategias* textuales³⁷ que, análogas a la noción de “medio” en Gombrich³⁸, ordenan el *repertorio* -las *equivalencias* en el teórico del arte³⁹-, o sea, las normas sociales, históricas y culturales junto a los textos precedentes⁴⁰, y sus condiciones de comunicación. Se realiza así una tarea de construcción en la que, de acuerdo a lo expuesto anteriormente, para configurar una *gestalt*, se produce una tensión entre nuestro *horizonte de expectativas* y las propuestas del texto, por lo cual el receptor se entrega con frecuencia a un juego donde figura y fondo se intercambian para tratar de descifrar la significación del poema, venciendo la resistencia que ofrece la codificación en un discurso que apenas ha sido explorado en la historia literaria.

La poesía experimental española

De la historia y evolución de esta corriente poética en España han dado cuenta algunos estudios y antologías, que indagan en los modelos anteriores al siglo XX⁴¹ o se detienen a analizar la producción contemporánea⁴², pero es en el umbral del nuevo siglo cuando se suceden las publicaciones⁴³. En ellas se hace hincapié en la transformación de una modalidad poética que, en los años sesenta y setenta, se asoció a la contestación del sistema político y que, al llegar la democracia, parecía haber perdido su razón de ser. Muchos poetas abandonan la práctica experimental, pero otros, en un ambiente casi marginal, continúan una labor creativa que tratan de divulgar fuera de los circuitos habituales de difusión,

35. Id., pág. 64.

36. Id., pág. 70.

37. Id., pág. 143.

38. E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, págs. 30, 82, 126, 303, 311, 313-314.

39. Id., págs. 281, 290, 303, 311.

40. W. ISER, *El acto de leer*, cit., pág. 117.

41. Vid. R. DE CÓZAR, *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, El Carro de Nieve, 1991 y F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Forma, 1995.

42. Cfr. el trabajo pionero de F. MILLÁN y J. GARCÍA SÁNCHEZ, *La escritura en libertad*, Madrid, Alianza Tres, 1975 y el de J. A. SARMIENTO, *La otra escritura: la poesía experimental española, 1960-1973*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 1990.

43. En este sentido, hay que citar las antologías de J. C. BELTRÁN, “Actualidad de la poesía visual española” (1999), en www.poesiavisual.com.ar/escritos/actualidad_de_la_poesia_visual_espanola.html; B. MILLÁN DOMÍNGUEZ, *Poesía visual en España*, Madrid, Informaciones y Producciones, 1999; F. MURIEL, *La poesía visual española (siglos X-XX)*, Salamanca, Almar, 2000; o F. MORALES, *Poesía experimental española (1963-2004)*, Madrid, Mare Nostrum, 2004, así como el trabajo de Ch. DE FRANCISCO GUINEA, “De la poesía visual al arte intermedia: figuras incontestables de la experimentación poética en España”, *La palabra imaginada. Diálogos entre plástica y literatura en el arte español*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2007, págs. 117-159 y el que, con el título “Líneas vanguardistas en las tres últimas décadas de la poesía española: el experimentalismo”, publicamos en el libro *Traversée. Hommage à Montserrat Prudon*, París, Calliopées, 2009, págs. 127-142, cuyos modelos poéticos hemos seguido en este estudio.

cada vez más plegados a las exigencias comerciales. Este tipo de poesía llega a un público, igualmente minoritario, a través de las *acciones* o del *mail art*, pero logra sobrevivir a la travesía del desierto, se servirá más tarde de las nuevas tecnologías y resurgirá en la década de los noventa con la incorporación de nuevos nombres que conviven con los de los sesenta y setenta (Pablo del Barco, Antonio L. Bouza, Calleja, Bartolomé Ferrando, Antonio Gómez, Fernando Millán, José Miguel Ullán) e incluso con los antiguos valores (Pino, Brossa, Ory o Viladot). La nómina de autores va ampliándose, como constata la antología que, en edición no venal, ha coordinado Julián Alonso⁴⁴ y la poesía experimental, que ya es objeto de atención de las instituciones, ha ido encontrando procedimientos de adaptación a la nueva realidad y, sin perder el carácter iconoclasta con relación a las reglas artísticas convencionales, se ha consolidado como discurso estético⁴⁵, un discurso cuyas opciones formales no han experimentado gran variación desde los comienzos hasta hoy, pero que se ha enriquecido y consolidado, lo que ha permitido la sistematización de sus rasgos fundamentales y el establecimiento de una tipología de los procedimientos utilizados⁴⁶, que, observables en las creaciones de los últimos treinta años, obedecen a distintas modalidades.

El lettrismo

Siguiendo el ejemplo dadaísta, se realza el carácter plástico de las letras, fosilizadas desde el nacimiento de la imprenta, se reclama la autonomía de los significantes gráficos y se abandona la linealidad. Practicado en los años sesenta y setenta por Guillem Viladot, Fernando Millán o José Luis Castillejo, alcanza especial brillantez en algunos poemas de Brossa⁴⁷, como el siguiente, que analizaremos con detenimiento, donde la patente ambigüedad de las imágenes se resuelve con la lectura de otros textos del poemario:



44. J. ALONSO (coord.), *Todos o casi todos. Muestra incompleta de Poesía visual, experimental y Mail Art en España*, CD, edit. Cero a la Izquierda, no venal, 200 ejemplares.

45. F. MORALES, *op.cit.*, pág. 36 y CH. DE FRANCISCO, *art. cit.*, págs. 121-122.

46. F. MURIEL, *op.cit.*, págs. 180-265 y F. MORALES, *op. cit.*, págs. 11-16.

47. J. BROSSA, *Poemes visuals*, Barcelona, ediciones 62 s/a, 1975.

Ante este ejemplo de poesía letrista podríamos decir que la interpretación que realizaremos proviene de lo que vemos: una erre mayúscula y una de minúscula. Sin embargo, si aguzamos la vista, advertimos que una serie de esquemas visuales se superpone a la imagen que habíamos fijado y que comienza a desplegarse también ante nosotros. Partimos de un horizonte de expectativas que ha de confirmarse o rechazarse en la observación y es evidente que las significaciones que atribuimos al poema visual se inician en la construcción que realicemos de lo visible. Si vemos una pe mayúscula y una erre mayúscula invertida engarzadas, nuestra lectura será diferente que si observamos dos erres enlazadas, por ejemplo.

En el primer caso, y guiándonos por el contexto, donde descubrimos el antropomorfismo de la letra P en otros poemas del mismo libro (ilustración 2), podemos ver una pe de “Poeta” y una erre de “Revólver”, como en otro texto -esta vez de poesía concreta- del libro (ilustración 3), que, permanecen abrazadas en una unidad significante portadora de una fuerte semiosis.



Ilustración 2



Ilustración 3

No obstante, si volvemos a fijarnos, y traemos a primer plano el ojo de cada una de las letras, nos damos cuenta de que con ellos podemos dibujar una be mayúscula, la inicial del nombre del poeta.

Pero ¿por qué descartar la segunda de nuestras hipótesis de lectura? Tratamos ahora de centrarnos en la figura de las dos erres, donde se manifiesta un juego de espejos. ¿Y esa presencia implícita del espejo no es la imagen narcisista por excelencia del autorretrato? Ello confirmaría nuestra lectura de la figura como de mayúscula, la inicial de Brossa.

Y aún podemos continuar. Si comenzamos a dibujar un trazo desde la curvatura superior y discurrimos por la rampa de unión hasta llegar al borde inferior, habremos delineado una ese mayúscula, y otra más si partimos de la figura inferior realizando el recorrido inverso: dos eses que nos hacen ver y leer en la figura el anagrama del nombre del autor, juego presente en el poema “Sorra”, que reproducimos a continuación, el único que significativamente está escrito a mano y firmado. Por cierto, la B que falta se encuentra en el poema inicial que comentamos.

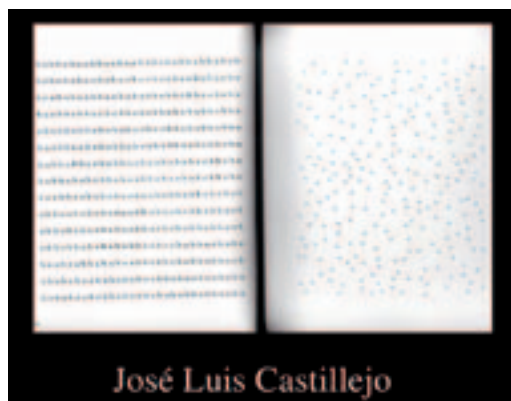


Más fácil decodificación presenta el siguiente poema, en el que las letras del alfabeto se instrumentalizan para conformar una llave que abre el camino al mundo del lenguaje, con el que construir el mundo:



Joan Brossa. Poema visual (Llave con letras) (1971)

En otros ejemplos, como el de Castillejo, el receptor que comienza a leer el texto enseguida comprende que las letras no remiten a la oralidad, sino que parecen representar la trama de un tejido, o se diseminan por la página para, activando nuestro conocimiento del mundo natural, sugerir una bandada de insectos. Se advierte, pues, la dimensión gráfica de la escritura, cuyos signos experimentan permutaciones para esbozar el dibujo que observamos:



En “Arborescencia”, de Bartolomé Ferrando, la letra A, con la que se inicia el alfabeto, símbolo del inicio de todas las cosas, se combina con el guarismo de la unidad (el poder de la creación), que, repetido en una serie de nueve cuadrículas, va sumando otras tantas aes hasta formar un árbol en crecimiento. Como en el caso anterior, el lector construye una *gestalt* por la que el espacio se impregna de vida:



Otro poema de carácter orgánico es el de Ángela Serna⁴⁸, en el que el receptor advierte un árbol con ramas y hojas formadas por letras, con cuyas raíces construye las letras del nombre de la autora, de la que, gracias a lo evocado por la percepción, parecen brotar potenciales versos:



La poesía concreta

En este tipo de poesía, la palabra se independiza de la frase, se mueve libremente por la página y explota una visualidad que, al igual que los aspectos fónico-sintácticos, se pone al servicio de la nueva significación poética.

Fernando Millán, en el poema de su libro *Mitogramas*, escrito entre 1968 y 1976, nos ofrece el dibujo de una mano que refleja el ambiente opresor y de prohibiciones de la dictadura franquista. En una primera ojeada, percibimos una mano policial que parece dar el alto, término que se halla en un lugar central y enfatizado por la fuerza de las letras mayúsculas, al mismo tiempo que las expresiones “somos mentira”, “duelo”, “opresión” y “olvida” -juego de palabras donde puede leerse “olvida vida - tiempo”-, remiten a una época de fuertes tensiones con las fuerzas del orden.

Sin embargo, una segunda lectura revela que la ambigüedad de la imagen se pone al servicio del carácter contestatario del poema. Así, tomamos con-

48. Vid., sobre esta poeta y sobre Julia Otxoa, L. LÓPEZ, “La poesía visual de Ángela Serna y de Julia Otxoa”, www.ucm.es/info/especulo/numero20/serna.html, *Especulo*, nº 20, Revista de Estudios Literarios, Universidad Complutense de Madrid, 2002, págs. 1-15.

ciencia de que el dibujo del contorno de la mano es ambiguo: si se trata de la mano derecha vista por el dorso, sería, ciertamente, un signo amenazante, pero no si contemplamos la mano izquierda vista por la palma, cuyo dedo corazón se alza para sugerir el gesto de la peineta, mientras que la referencia a Sade, que representa el espíritu antisistema, completa esta interpretación:



Distinta orientación ofrece la obra de Eduardo Scala, pero en la que a menudo se da también una situación de ambigüedad perceptiva⁴⁹. En el primer poema, perteneciente al libro *Cieloleus* (2006), el receptor experimenta, como en el op-art, una ilusión de movimiento, de modo que, alternativamente, vemos un cuadro, una cruz o un círculo, que connotan un cierto misticismo. A ello contribuye también la significación de las dos palabras que, repetidas, articulan el espacio textual: MORIR, que puede leerse de izquierda a derecha y de derecha a izquierda y cuyos grafemas conforman una cruz, y VIVIR, cuyas letras se disponen, como haces de luz, radialmente y admite una lectura de arriba abajo y al revés. De este modo evocamos la unión de los contrarios, tan frecuente en la escritura mística.

49. Vid. para ello F. MURIEL, *Hermetismo y visualidad: la poesía gráfica de Eduardo Scala*, Madrid, Visor, 2004.



Análogo impulso cinético se manifiesta en otro poema del mismo libro: con los grafemas de los pronombres personales de primera y segunda persona del plural formamos el guarismo ocho, símbolo del infinito, mientras el movimiento circular de las letras propicia la sucesión de los dos pronombres, que, reiterados incesantemente anulan la diferencia y nos evoca la unidad, la disolución de cualquier antagonismo entre NOSOTROS y VOSOTROS.



Una técnica próxima al caligrama se advierte en *Poemas de la lluvia*, de Felipe Boso. En el siguiente texto, la disposición vertical y repetida de la letra elle, que nos recuerda el poema "Il pleut" de Apollinaire, sugiere visualmente la caída de la lluvia y, merced a esta percepción, desciframos más fácilmente el contenido semántico del poema:



Como en el caso que acabamos de comentar, en Miguel Agudo se ponen de manifiesto también los aspectos plásticos de la escritura y la fluidez entre las distintas categorías de la poesía experimental, que con frecuencia reúne procedimientos para revitalizar la letra (poesía letrista) y la palabra (poesía concreta). En este ejemplo, la repetición de la palabra SILENCIO, gracias a las isotopías fónicas de sibilantes que recorren verticalmente el texto, sugiere recogimiento, a la vez que las formas de los grafemas parecen construir una celosía que desencadena la imagen mental de lo religioso:



La poesía semiótica

Nos encontramos aquí ante una poesía que no sólo usa las letras del alfabeto sino dibujos, imágenes preexistentes o pinturas en un afán por significar una determinada situación.

En la siguiente ilustración de Antonio Gómez, las botellas de Coca-Cola activan mecanismos cognitivos según los cuales la marca del refresco actúa como un símbolo estadounidense, del que se han servido artistas como Warhol, y, al mismo tiempo, la antropomorfización de la que son objeto, con una disposición que simula un desfile militar, permite la lectura del poema como denuncia del imperialismo norteamericano, en consonancia con el título del poema:



Muy sugerente, pese a la aparente simplicidad de la imagen, es el poema de Miguel Agudo, titulado “Ceci n’est pas une pipe”. En el texto verbal el lector advierte primeramente una intertextualidad que remite al célebre cuadro de Magritte, pero enseguida ha de corregir el sentido que aquél planteaba -el rechazo de la mimesis en el arte- para buscar una significación nueva. Para ello se vale de la imagen, en la que, pese a la semejanza que guarda con la pipa, el receptor contemporáneo reconoce el logotipo de Nike, cuyo nombre suscita el de la diosa griega de la victoria, capaz de correr y volar a gran velocidad, transformado ahora, irónicamente, en la conocida marca de ropa deportiva. Así, la modificación del horizonte de expectativa que propone el poema nos ha conducido al descubrimiento de la intención suasoria que se esconde en esa imagen publicitaria, sugeridora de los nuevos mitos de nuestra sociedad globalizada:



Ceci n'est pas une pipe.

Agudo 03

Otro ejemplo logo-icónico nos ofrece Fernando Millán en “Tuyo” (1999), un poema amoroso en técnica mixta sobre madera, proveniente de la Sala de exposición del Palacio Provincial de Jaén (12 de febrero al 10 de marzo de 2002). El receptor, que, siguiendo un movimiento de arriba abajo y de izquierda a derecha, lee “tú y yo”, intuye una relación de pareja, a lo que contribuye el título y lo que a simple vista se percibe: el mantelito para dos personas o “tú y yo”. El texto hace intervenir una imagen mental y la plástica un concepto en el que podemos profundizar: si se realiza otra lectura en sentido inverso de la primera (“Soy tú”) o permutando las letras (“Soy tuyo”), descubrimos la fusión amorosa.



De signo contrario es el poema de Miguel Agudo, en el que los aspectos icónico-textuales llevan a pensar en una de las lacras de nuestra sociedad. Lo que primero se percibe es una hoja de calendario de color negro, de claras connotaciones luctuosas, en la que seis fechas aparecen en rojo, el color de la sangre y, en dos casos, el número se sustituye por una cruz, que el receptor cristiano interpreta como símbolo de muerte. Pero también observamos otras seis fechas con la cruz en blanco, que sugieren agresiones de niñas, incluso en una de ellas figuran dos cruces. Además, la hoja, que, superpuesta, se presenta rasgada, deja entrever las letras del título “Violencia de género”, una realidad que se agudiza más aún por la paronomasia Género/Enero, que localiza ese *feminicidio* en el primer mes del año:



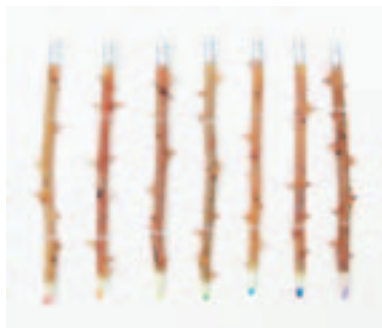
El poema objeto y otras modalidades experimentales

A veces los objetos de la vida cotidiana, desprovistos de su función práctica y mediante la manipulación que realiza el artista, poseen, para el observador avisado, una dimensión metafórica portadora de valores poéticos, como ya se apreciaba en las obras dadaístas y del surrealismo, verdaderos antecedentes del poema objeto. En las últimas décadas esta práctica ha corrido a cargo de creadores como Fernando Millán, Chema Madoz, Antonio Gómez y, especialmente, Joan Brossa, al que pertenece el siguiente ejemplo, titulado “País” (1986):



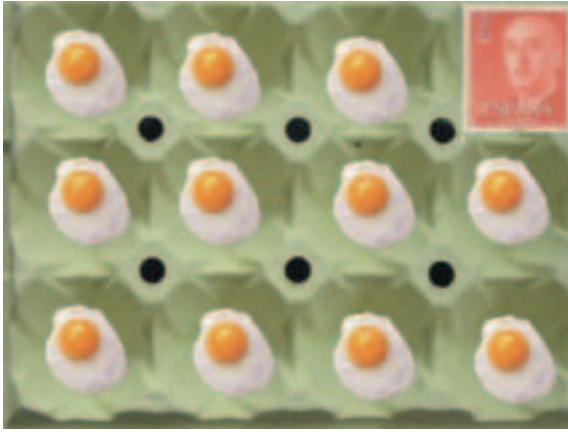
Se trata de dos objetos —una peineta, encajada en un balón de fútbol, en vez de en la cabeza (cuyos ojos y boca se sugieren)- que, según se lee en el título, representan la imagen de España. De este modo, la ironía que subyace en la metáfora visual invita reflexionar sobre la verdadera realidad de nuestro país.

En el poema de Antonio Gómez “Sangre de colores” (1998), siete tallos de rosal convertidos en lápices de colores, que bien pudieran representar los días de la semana, dan a entender el esfuerzo doloroso y cotidiano de la creación, mientras que el texto verbal trae a la mente la expresión popular “la letra con sangre entra” o el cuadro de Goya del mismo título. Escritura e imagen se interrelacionan y orientan al receptor en la búsqueda del sentido:



De origen popular es asimismo la locución de la que parte Antonio Monterroso para poner de manifiesto en el poema el contenido semántico que entraña. Difundida a través de los medios de comunicación cuando el Presidente del Congreso Federico Trillo, en una sesión parlamentaria, al verse obligado a emplazar una votación, en un momento de descuido exclamó: “¡Manda huevos!”, la frase se entiende comúnmente como el conocido taco, porque, lejos de referirse a los huevos de gallina, se identifica con los testículos del varón, que, en la lengua patriarcal, representan el tesón y la tenacidad. En realidad, la palabra “uebos” (o “huebos”) procede del latín *opus*, que evolucionó diptongando la o breve en ue y la sorda intervocálica en sonora, ha perdido su primitivo significado, pero hoy solo se usa como arcaísmo en el ámbito judicial (*mandat opus*, es decir, “la necesidad obliga”), acepción a la que Trillo quiso luego referirse.

En cualquier caso, el poema provoca un efecto de *extrañamiento* en el receptor, al recuperar, visualmente, el sentido literal de la expresión, antes de que la metáfora se lexicalizara en el lenguaje popular, y, además, aparecer un franqueo correspondiente al período franquista: la imagen apunta a una concepción autoritaria y machista del lenguaje, tal como refleja el sentido irónico del propio título:



ANTONIO MONTERROSO "Manda huevos"

En otras ocasiones, la creación poética surge cuando dos utensilios metálicos, que resultan familiares, conforman una estructura que queremos reconocer. Para ello, el observador lee el título, "Piedad férrea", e inmediatamente conforma una estructura que evoca imágenes tan conocidas como la de Miguel Ángel. Sin embargo, el oxímoron asocia dos términos cuyos semas aluden a realidades antitéticas (los sentimientos y el mundo de la fábrica), que, en este poema de Julia Otxoa, provocan sugerentes ideas:



Junto a estas muestras del poema objeto, el experimentalismo, ofrece otras modalidades, como *la poesía de acción*, denominada también *happening* o *performance*, y aun *perfopoesía* (cuando se hace hincapié en la escenificación del poema escrito⁵⁰). Heredera de los postulados dadaístas y surrealistas, consiste en una actuación en espacios urbanos en la que, si aparecen elementos del lenguaje verbal, lo hacen dentro de una intervención teatral que trata de producir un impacto en el medio social. Representantes de esta tendencia son Gómez de Liaño, aunque sus actuaciones de 1972 no pudieron realizarse por motivos políticos, el granadino Juan de Loxa, Jordi Vallés, Bartolomé Ferrando, Antonio Gómez⁵¹, e incluso algún reconocidísimo poeta, como Rafael Alberti⁵².

No obstante, *la poesía de acción* no siempre supone una actuación espontánea, sino que con frecuencia se apoya en un guión previo que a veces no llega a ser realizable y surge así *el poema propuesta*.

Otras variantes actuales de la poesía experimental son el *videopoema*, que utiliza los medios técnicos del cine, y la *ciberpoesía*, donde hoy pueden encuadrarse las distintas clases de poesía experimental que hemos expuesto. Y es que el experimentalismo, desde el principio, ha sabido aprovechar todas las posibilidades creativas que actualmente ofrecen las nuevas tecnologías. Aunque un estudio detenido de este fenómeno -tan plural por la diversidad de prácticas y por el número de sus participantes- superaría el límite de este trabajo, es preciso llamar la atención, por un lado, acerca de las vías que se abren para la creación: al incorporar la palabra, la imagen, el sonido y el movimiento nos hallamos en el camino de conseguir el desiderátum del “arte total” propugnado por la vanguardia clásica. Y, por otro, sobre la necesidad que la obra tiene, para su cumplimiento, de un receptor capaz de desentrañar todos los mecanismos creativos del texto, ya que conviene subrayar que éste no está radicado en el mundo, sino en el proceso de lectura⁵³ y solo en la medida en que logre constituirse en la conciencia del lector adquiere una consideración estética⁵⁴.

Se trata de un proceso que adquiere su plenitud en la poesía experimental, donde, como hemos mostrado en este trabajo, ver y leer interactúan continuamente, a la vez que pone de relieve el proceso de comprensión de las imágenes.

50. Cfr. V. A., *Perfopoesía*, Sevilla, Cangrejo Pistolero ediciones (colección Arte y Pensamiento), 2012.

51. La acción que lleva a cabo el poeta a partir de un texto de Miguel Hernández, al que homenajea, puede verse en www.youtube.com/watch?v=qiN071GTqBE

52. Vid. momentos de su actuación en Granada el año 1983 en F. MORALES, *op. cit.*, pág. 128.

53. W. ISER, “La estructura apelativa de los textos”, *cit.*, pág., 136

54. W. ISER, “El proceso de lectura”, *cit.*, pág. 149.

A partir de una primera observación, construida por movimientos de ida y vuelta entre formas que nos resultan familiares y otras que rompen nuestros esquemas, nace un recorrido desde el hecho perceptivo, que va cristalizando en una serie de conceptos, a una lectura, que desencadena imágenes, gracias a las cuales ponemos en marcha nuestras funciones cognitivas y cerramos la interpretación.

CONSIDERACIONES EN TORNO A UNA ESCRITURA POÉTICO-VISUAL DE GÉNERO

Por **Laura Lopez Fernandez**
University of Waikato

“What difference does it make if the reader is a woman?”

P. Schweickart

El objetivo de este artículo es investigar si existe una tipología textual –formal, temática y estructural– en la escritura poético-visual española de mujeres y sus posibles funciones. Si bien en este análisis no se incluirán los múltiples aspectos que aporta la teoría de la recepción en el proceso de significación (lo que los lectores, hombres o mujeres, interpretan en un momento dado) sí se tendrán en cuenta principios de semiótica visual y verbal de distintas épocas –Roland Barthes (1964), Humberto Eco (1985), Kress & van Leeuwen (1996) y otros–. En el proceso de descodificación se tendrán en cuenta estrategias de producción y composición y se identificarán propiedades textuales representativas de una escritura de género. Dado este enfoque particular y en relación con el epígrafe nos permitimos sustituir la palabra clave ‘reader’ (lectora) por ‘writer’ (escritora) en la cita seleccionada de Patrocinio Schweickart, el cual nos servirá de hilo conductor del estudio: ¿Hay diferencia si quien *escribe* es una mujer? “What difference does it make if the *writer* is a woman?”.

En general, se puede alegar que la escritura de género (el género biológico de un autor) no constituye por sí misma una categoría epistemológica y literaria diferencial, ni es una marca evidente o estable y, sin embargo, este tema y problemática ha sido estudiado por la crítica de modo sistemático en Occidente, especialmente, a partir de los años sesenta con el auge de los primeros movimientos y escuelas teóricas feministas enmarcadas en el psicoanálisis.

A modo introductorio se pueden resaltar algunas líneas discursivas procedentes de los estudios de género y estudios feministas en sus distintas etapas, los cuales han contribuido a este campo con revisiones críticas novedosas como, por ejemplo, la aserción de que el género biológico no es una marca diferencial sino que se basa en el desarrollo psicosexual del individuo, es decir, la marca de género es una marca adquirida culturalmente y no es innata (Judith Butler 1990). Esta afirmación tiene una transcendencia existencial y social así como implicaciones en la interpretación textual. Otros estudios clásicos sobre una escritura de género, procedentes de la crítica feminista france-

sa y anglosajona hablan del lenguaje como medio constructor-destructor de estructuras patriarcales y estudian funciones representativas de género a través de categorías bipolares o dicotomías, mente-cuerpo, exterior-interior, público-privado, subjetividad-objetividad. El uso de estas categorías en la escritura tradicional indica que los temas corporales y la expresión de las emociones estaban asignados al 'sexo débil' o eran más propios de mujeres mientras que los temas del intelecto eran tradicionalmente temas de hombres e imitaban las estructuras del poder ideológico, religioso y cultural (iglesia, ejército, gobierno, etc.).

Desde una perspectiva historicista se pueden incluir las contribuciones de Elaine Showalter (1979) relevantes en el sentido de haber identificado varias fases históricas en el desarrollo de la escritura literaria de mujeres. En la primera fase o fase femenina (1840-1880) las mujeres intentan imitar y equipararse a la cultura patriarcal. La segunda fase (1880-1920) o feminista se refiere a la producción de significado textual por parte de las mujeres cuya escritura se caracteriza por una fase de protesta contra los estándares masculinos y a favor de los derechos de las mujeres y la última fase (1920-) representa una escritura interesada por temas de mujeres, es decir, se trata de una escritura más autónoma y de autodescubrimiento. Otras contribuciones destacadas de la crítica feminista proceden de la escritura de Julia Kristeva, Luce Irigaray y Bracha Ettinger quienes han articulado la idea de que las diferencias biológicas sexuales son relativas al inconsciente. Y por último conviene mencionar los estudios del materialismo cultural de Susan Bordo (1989) quien valora aspectos materiales de la cultura y el cuerpo por primera vez (por ejemplo la anorexia y la bulimia). Estos estudios están inscritos en una era postfeminista en la que los discursos mediáticos, publicitarios y socioculturales se perciben como agentes directamente implicados en la formación del poder y la identidad.

Si consideramos ahora la producción de significación del texto dentro del variado marco de estudios de la semiótica estructural y postestructural debemos constatar la problemática de que el significado no viene dado por el texto de modo exclusivo sino que se construye en el proceso activo de la interpretación. Los signos a considerar en un poema visual son múltiples –letras, grafías, palabras, colores, formas geométricas, etc. La naturaleza híbrida de este género hace que el significado se construya en virtud de la interacción de diversos lenguajes verbales, visuales, fonéticos, científicos, geométricos, etc. La intención autorial y el contexto cultural en el que cohabitan los distintos signos del poema también influyen la percepción del sentido del texto.

Una simple observación del corpus de poesía visual de mujeres en España nos ofrece un panorama revelador en contraste con la producción poético-visual de hombres. ¹ Si bien en este género existen muchos poemas sueltos o aislados, tanto de mujeres como de hombres, es decir, que no constituyen obras independientes sino que forman parte de publicaciones colectivas, antologías, instalaciones y revistas en papel de poca tirada, o publicaciones digitales, en el contexto de producción femenino las estadísticas son más acentuadas. Apenas existen publicaciones específicas de poesía visual de una sola autora. Quizás las poetas visuales y experimentales españolas más representativas de los últimos años, a juzgar por la frecuencia en la que aparecen en antologías, revistas y publicaciones individuales la constituyan un grupo de no más de una decena de autoras. Conviene recordar al respecto que el criterio usado por Félix Morales Prado en su antología *Poesía experimental española (1963-2004)* incluye sólo cinco poetas:

No creo necesario extenderme más para poder afirmar que las poetas que seleccioné constituyen una magnífica y la mejor representación que pude encontrar, sin menosprecio de las ausentes, de lo que es la Poesía visual femenina en España. Son, por orden alfabético del primer apellido, Isabel Jover, Julia Otxoa, Carmen Peralto, Nieves Salvador y Ángela Serna. [...] En lo que se refiere a las técnicas empleadas, encontramos la misma diversidad que en los operadores masculinos y la misma tendencia al sincretismo propia de las últimas generaciones. Aun guardando cada una su propio estilo, ninguna recala en una escuela específica, sea ésta el letrismo, el concretismo o la poesía semiótica. Se da una mezcla de todo, aunque en algunas individualidades podemos ver una mayor utilización de la letra, como en Ángela Serna, o de objetos de la vida cotidiana, como en Julia Otxoa o un peso mayor de la formación pictórica, caso de Isabel Jover, o el uso del collage, como en Nieves Salvador o Carmen Peralto. Los temas de la incomunicación, el erotismo o la crítica social, entre otros, se dan la mano dentro de los poemas de nuestras autoras. (*Actas* 2006: 192-193)

En la antología *Tod@s o casi tod@s* (2004) en formato CD-ROM de Julián Alonso, quien es mucho más inclusivo, participan más de cuarenta mujeres poetas, de entre las cuales destacan, Belén Juárez, Clara Janés, Almudena Mora, Laura Calvarro, María Cosmes, María Gallach, María Sánchez, Marta Vega, Mertxe Manso, Olga Susana López Portela, Pilar Fernández, Pura Martínez Llarena, Regina Balbastre, Rosa Maroto, Roxana Popelka y Sara

Tovar. Cabe señalar la formación múltiple y variada de estas artistas aunque la mayoría comparten el oficio de la escritura verbal y la pintura.

Veamos ahora algunas líneas representativas del quehacer poético visual “femenino” en España. Se puede destacar un uso particular en el emplazamiento semiótico de códigos cromáticos y gráficos, una presencia léxica y sintáctica mínima dentro de cada estilo particular, una iconicidad simbólica y abstracta y una sintáctica visual específica.

Isabel Jover (Barcelona, 1951) Ha realizado estudios de Bellas Artes en España, y dibujo y caligrafía china en Taiwán y su poesía visual y visiva figura en revistas, libros y antologías varias como *Laboratorio di Cromografia de Milán*, *Antología de la Poesía Visual española ante el nuevo milenio*, *Texturas* y *Phayum*. También ha realizado exposiciones individuales y ha participado en distintas colectivas de poesía visual. En su obra visual predomina lo pictórico, lo musical, la estética zen, la pintura china y un uso particular del cromatismo y del espacio. Algunos poemas a destacar sin título activan una exquisita sintaxis visual en la que predomina un uso especial del color como en los dos poemas siguientes:



http://data6.blog.de/media/794/4157794_6defb48a39_m.jpeg

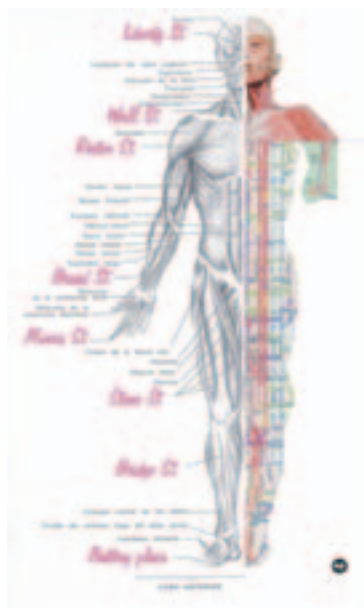


Poesía visual contra la violencia de género

La trayectoria poética de Isabel Jover es, sin embargo, mucho más variada como lo muestran poemas que tematizan afecciones comunes como la soledad, la incomunicación etc., “¡Ah!”, “Sii”, “Más”, “Jaque Mate”, “Antes de Cristo” y “Ala”.

Julia Otxoa (San Sebastián, 1953) escritora, poeta experimental, artista plástica. Ha colaborado en revistas literarias y de poesía como *Zurgai*, *Vértex*, *Veneno*, *Texturas*. Tiene más de 80 exposiciones. En su obra se puede percibir la influencia de las artes plásticas y pictóricas. El lenguaje verbal es escaso pero cuando aparece, especialmente en el título, opera como tema discursivo e ideológico social, destacando temas que critican la violencia, las armas, las guerras, el hambre, abusos contra los niños, y las injusticias y desigualdades económicas. Véanse al respecto “Diálogo”, “Piedad Férrea”, “Pietà”, “Filosofía contemporánea”. El lenguaje visual y plástico lo habitan objetos metálicos comunes y otros objetos como libros, sacacorchos, cubiertos, platos, balas, agujeros, estanterías, zapatos, etc.

Carmen Peralto (Málaga, 1967) impresora (Corona del Sur), diseñadora gráfica, poeta experimental. Ha participado en varias revistas especializadas como *Phayum*, *Anfora Nova*, *Texturas*, etc. Ha publicado *Mar de Tanis*, *Torre Gálata*, *Concierto de Navidad y los trípticos Crónica de Tebas y Fragmentos de Hierápolis*. Veamos “itinerario interior”:



Carmen Peralto “itinerario interior”

Este poema visual (de motivo similar a “separar para reciclar”) enfatiza una verticalidad icónica en su título con la repetición del fonema “i” que luego se refuerza en la imagen corporal del texto. En el que se destaca la nomenclatura pormenorizada del sistema muscular del cuerpo humano pero en virtud de asociar motivos verbales y visuales muy diferentes. Por una parte tenemos una reproducción o ilustración del cuerpo muscular humano y por otra parte un mapa del metro y una nomenclatura de nombres de calles en inglés. A través de la musculatura, motivo típico masculino, se representa una cartografía urbana (plano verbal del texto) y una cartografía suburbana (mapa del metro de una ciudad). El poema emplea un motivo visual corporal y cartográfico interior y exterior, privado y colectivo, y conjuga marcas colectivas como referentes definidores de la identidad cultural y personal de un ciudadano. Esta idea evoca estudios de materialismo cultural y la importancia del espacio público en la formación de nuestra esencia y existencia

individual. El tema de la formación de la identidad en el mundo de hoy es un motivo que aparece en otros poemas como ADN en el que se presenta el lenguaje icónico y genético como agentes confabuladores de nuestra identidad codificada.

Otros temas presentes en la obra poético visual de Carmen Peralto proyectan una crítica a la sociedad de consumo y a la mujer como objeto de deseo en un mundo predominantemente comercial (“Belleza codificada” donde el código de barras tacha o ‘codifica’ la belleza de la Afrodita de Boticelli). La autora también hace uso repetido de un lenguaje alfanumérico como elemento de crítica cultural. Algunos poemas se pueden ver en formato digital en la revista *Boek861* (“noctámbulas tequila sunrise”, “separar para reciclar”, “serie el quijote I”) y otros. Técnicas empleadas, infografía, fotomontaje, collage digital, etc.

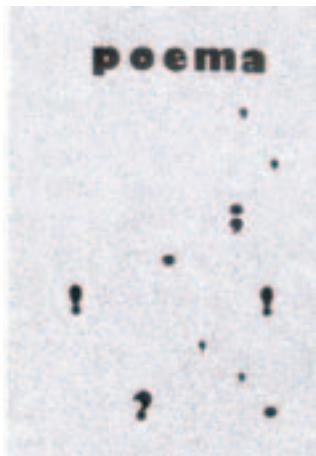
Nieves Salvador (Castellón, 1959) poeta discursiva y poeta visual con más de 5 libros y ha participado en revistas de poesía como *Texturas*, *Veneno*, *Cuadernos del Matemático*, *Hermes*, *El Paraíso*, *Phayum*, en exposiciones colectivas y en antologías varias como *Poesía visual española ante el nuevo milenio*, *Antología consultada de la poesía visual española*, *Poesía visual valenciana*, *La imagen de la palabra*, *Poesía para ver* y *La mirada llegada*. La obra poético visual de Nieves Salvador destaca por el uso del collage y motivos comúnmente asociados a mujeres. En su escritura cabe destacar el tema de la creación, la creatividad y la reproducción como un todo indisoluble unido a una conciencia metapoética, por ejemplo en “La fuente del verso”. También hay una fuerte identificación de lo telúrico con lo femenino como fuerzas reproductoras y generadoras de vida. Otro elemento a destacar es una conciencia crítica del rol tradicional de la mujer en España. Véanse, por ejemplo “Medida de mujer”, “Fantasía española” “Jaque al rey” o “Venenos”.

Ángela Serna (Salamanca, 1957). Poeta discursiva y poeta visual, traductora y profesora universitaria. Directora y editora de la revista *Texturas* y autora de los libros de poesía visual *Poética visualizable*, *Alfahar*, *Del otro lado del espejo*. Tiene varios libros de poesía discursiva y además de su labor docente ha organizado congresos de poesía en Vitoria-Gasteiz, lugar de residencia. Sus poemas manifiestan una escritura visual ciertamente innovadora a pesar de que su obra poético-visual no es el lenguaje artístico que más trabaja. Destacan composiciones como “Paisaje interior”, “Frida Kahlo homenaje 2”, “@lbatros”, “Retrato”, “Je est un autre”, “Raíces”, “La última cruzada”, “Fonotema timón-temor”, “Día de la mujer”, “El sur también existe”, “Ceci n’est pas une pipe”, “Pesadilla” o “La gran ola”. A través de una sabia conjugación de

caligrafías y códigos alfabéticos connotados y cartografías de la imagen líquida evocadora del agua como esencia del ser, la autora toca temas de erotismo, identidad, derechos de la mujer, crítica social, etc.

Yolanda Pérez Herreras (Madrid, 1964) Como poeta visual ha expuesto de modo colectivo desde el año 1955. Como performer comienza su actividad en 1994. Como mail artista ha participado en exposiciones regularmente. Co-fundadora y co-directora de *Alabastro*, revista de creación poética (1993-1998). Editora de *Experimenta*, revista de creación experimental, desde 1998. Coordinadora de los encuentros de poesía y acción que se vienen celebrando en la Galería “El Mono de la Tinta” en Madrid. Véanse algunos ejemplos en la siguiente página web: <http://www.eltallerdezenon.com/reportajes/penarroya/lencuentro.html#aguair>

Txaro Sierra (Bilbao, 1954) Académica, poeta y videopoeta. Ha publicado en *El Taller Literario* “La galleta del Norte”, en *Zurgai* y *El tejedor de palabras* y en antologías varias en soportes físicos y de CD-ROM *Tod@s...o casi tod@s. Muestra incompleta de Poesía Visual, Experimental y mail art en España*.



Sin título

Este metapoema visual sin título se enfoca en el tema de la creación poética. La única presencia verbal gramatical es la palabra “poema” en la parte superior del texto, en negrita. El texto comunica una interpretación poemática en la presencia de signos ortográficos, signos de admiración y de interrogación y puntos y tildes. Se trata de un poema que afirma la validez de la

poesía como escritura visual, autorreflexiva e inclusiva. La pregunta de qué es un poema o en qué consiste la escritura poética queda sin definir porque se quiere enfatizar la total inclusividad del concepto de escritura poética. Como vemos en el texto se minimiza pero no se excluye totalmente la función del lenguaje verbal, donde la palabra “poema” adquiere sólo una función denotativa o referencial pero sirve de punto de partida para incluir otros lenguajes tan o más importantes. A este respecto conviene mencionar la aserción de Roland Barthes (1964) de que la función lingüística más común en el lenguaje publicitario y fotográfico es la de anclaje: “Anchorage is the most frequent function of the linguistic message and is commonly found in press photographs and advertisements.” (40)



“Poema visual N. 23”

Otro poema visual significativo de la autora es “Poema visual N. 23”. El título hace referencia a una información extratextual de posibles poemas en serie, es decir, en principio no anade elementos temáticos a la interpretación textual del poema. Si observamos dentro del poema el plano denotativo verbal vemos que una simple lectura de izquierda a derecha presenta cinco palabras de modo consecutivo y no consecutivo: “PALA”, “PALABRA”, “PALPA”, “PAZ” y “ABRA”. Si seguimos mirando se sugieren otras palabras como “abraza”. Algunas de estas palabras comparten el código cromático de dos colores –azul y rojo– que también enmarcan los bordes del poema a modo de cuadro en el que aparece un tercer color anaranjado sin referente verbal gráfico en el texto. El código cromático azul y rojo salteado entre las distintas letras introduce el plano connotativo y un sentido crítico social puesto que la palabra “PAZ” no está completa con el mismo color. Sólo tenemos las letras P y Z del mismo color y es el rojo, indicando simbólicamente un estado de violencia. Tenemos dos marcas que indican fragmentación y violencia o ausencia de paz. En un sincretismo verbo-visual que evoca poemas concretistas brasileños

la autora echa mano del color como marca semántica discursiva. La palabra “PALABRA” tampoco se puede leer de modo consecutivo y lineal, es decir, está fragmentada. En este sentido hay una crítica a la incomunicación del lenguaje verbal.

A modo esquemático y teniendo en cuenta textos electrónicos (digitales, E-books, CDRoms) y textos tradicionales en forma impresa podemos afirmar como apuntes para un estudio más sistemático en torno a una posible escritura de género que existen ciertas tendencias similares en la escritura de mujeres. Por una parte hay minimización de la presencia verbal en las unidades mayores a la grafía. Este rasgo es típico en textos de operadores masculinos también, es decir, no constituye una marca diferencial de género. Otra tendencia es el uso del cromatismo en sus distintas combinaciones –monocromatismo, policromatismo-. Existe un predominio en el uso de tonos y colores mínimos dentro del texto, es decir, no se trabaja con muchos colores a la vez sino con uno o dos colores y con la oposición semántica-cultural del blanco y negro (rasgo este último típico en las composiciones de hombres). Y, en contraste con la escritura poético visual masculina, el lenguaje matemático de fórmulas no está presente, aunque el lenguaje numérico –los números sueltos- sí aparece de modo simbólico en los poemas de mujeres. La velocidad o técnicas asociadas a la impresión de velocidad tampoco son un motivo muy presente en la escritura de mujeres y sí son un motivo común en los poemas de los operadores masculinos. El sistema gráfico es muy utilizado como lenguaje simbólico pero no tanto como lenguaje técnico o manifestación de virtuosismo creativo, rasgo más característico de los operadores masculinos. Las diferencias observadas en la búsqueda de una tipología de género no residen en la presencia o ausencia de lenguajes y temas específicos sino que son relativas al uso que hacen las mujeres del lenguaje numérico, geométrico, formulaico, cartográfico –humano o de paisaje. La tendencia observada en los textos de mujeres adquiere funciones diferentes a las asignadas en las composiciones masculinas, es decir, hay una mayor abstracción y simbolismo de estos lenguajes en los poemas que contrasta con los poemas compuestos por hombres y, en consecuencia, se percibe una menor atención a usos funcionales de dichos lenguajes.¹

1. Para una mayor referencia con respecto a antologías y frecuencia de poemas publicados de hombres y mujeres consúltese mi estudio “Subjetividad y espacio en la poesía visual española producida por mujeres.” *Diversidad de Voces y Formas. Actas del VIII Encuentro de mujeres poetas*. (2006): 197-210.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, JULIÁN. (coord.) "Tod@s o casi tod@as" (*muestra amplia de poesía visual, experimental y Mail Art en España*). Palencia: Cero a la Izquierda, 2004.

BARTHES, ROLAND. "Rhetoric of the Image" [1964]. In Evans, Jessica & Hall, Stuart (eds). *Visual Culture: The Reader*. London: Sage Publications, 1999.

BORDO, SUSAN. "The Body and the Reproduction of Femininity: A Feminist Appropriation of Foucault." *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. Eds. Alison M. Jaggar and Susan R. Bordo. New Brunswick: Rutgers UP, 1989. 13-33.

BUTLER, JUDITH. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

ECO, UMBERTO. "On the Contribution of Film to Semiotics". In G. Mast and M. Cohen (eds). *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 1985.

KRESS, GUNTHER & VAN LEEUWEN, THEO. *Reading Images*. London & New York: Routledge, 1996.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, LAURA. "Subjetividad y espacio en la poesía visual española producida por mujeres." *Diversidad de Voces y Formas. Actas del VIII Encuentro de mujeres poetas*. (2006): 197-210.

PRADO, FÉLIX MORALES. *Poesía experimental española (1963-2004). Antología*. Madrid: Mare Nostrum Comunicación, 2004.

---. "Presencias femeninas en la poesía visual española." *Actas del VIII Encuentro Internacional de Mujeres Poetas. Voces y formas poéticas*. Vitoria: Ed. Diputación Foral de Álava, 2006.

SCHWEICKART, PATROCINIO. *A Theory for Feminist Criticism*. Columbus: The Ohio State University, 1980.

SHOWALTER, ELAINE. "Toward a Feminist Poetics," *Women's Writing and Writing About Women*. London: Croom Helm, 1979.

ANTIVANGUARDIA Y DESENCANTO EN LA POESÍA EXPERIMENTAL ESPAÑOLA

Por Antonio Orihuela

Contra viento y marea, la poesía experimental española sigue su curso, sorprendida cada lustro con algún esporádico reconocimiento y subordinada al discurrir general de las artes. Inserta en una sociedad capitalista que ha establecido el dominio de lo cultural en términos de consenso y de mercantilización, nos la encontramos neutralizada en ese espacio, ensimismada y vuelta sobre lo privado, absurdamente acomodada en él, lejos de aquellos presupuestos iniciales que hablaban de su firme compromiso por cambiar el lenguaje y transformar el mundo.

Sus integrantes apenas existen, como un impreciso cuerpo polimórfico, son siempre más los que en un intermitente ejercicio de vedetismo entran y salen de ella, en gran medida alentados por coyunturas modales, antologías o exposiciones circunstanciales y subjetivas búsquedas formales que se dilatan más o menos en el tiempo. Como consecuencia de esto, la mayoría de sus operadores carecen de una percepción ajustada y clara sobre qué pudiera ser y de qué pudiera ir esto de la experimentación poético visual. Todos ellos se podrían agrupar dentro de aquellas coordenadas que definió Pignatari como propias no ya de un movimiento de vanguardia sino como un efecto típico de la resaca de las vanguardias; o dicho de otro modo, en estos últimos cincuenta años lo que hemos hecho no ha sido más que asistir, una y otra vez, a su folclorización, a la reproducción manierista de sus formulaciones. Nada más paradójico si luego apelamos a su legitimación creativa como experimental teniendo en cuenta que estamos ante una experimentación que no hace sino repetir fórmulas ya periclitadas; más aún si estamos ante una experimentación que ha borrado de sí toda huella de utopía a la vez que señala la senda de su fetichización mercantilista.

En efecto, desgraciadamente, el vanguardista se ha transmutado en artista; hace tiempo que dejó de querer transformar el mundo, le basta con apenas participar en él, de ahí la dificultad para encontrar nuevos cauces expresivos dentro de una experimentación visual que celebra el mundo en que vivimos y que es incapaz de desplegar una percepción diferente de él. La poesía experimental española comenzó siendo antivanguardista, porque miraba no hacia delante, al futuro, sino hacia el pasado; y en líneas generales y contadas excepciones ese sigue siendo todavía hoy su único horizonte.

Cuando Julio E. Miranda estudia, a comienzos de 1973, la obra producida por nuestros experimentalistas hasta ese momento su frustración no puede ser más grande. En *Este protervo zas* (1969) de Fernando Millán, lo único que encuentra es una promesa de vanguardismo teórico “*algo petulante*” (Miranda, 1973:513), que en la práctica no aparece por ninguna parte, pues en las composiciones que conforman el libro lo único que observa es un “*un liris-mo... bastante tradicional en sí mismo... Pensar que, puestas las palabras en versos unos debajo de otros, el poema vendría a reducirse a ese contenido y lenguaje tradicionales... el resto... homenajes ingeniosos a Huidobro, Larrea, Cummings, Gomerlinger –siempre quedando mal en comparación con poemas de esos autores*” (Ibídem: 514). Miranda continúa su análisis crítico, se para ahora en *Textos y Antitextos*, también de Fernando Millán, para alertarnos de la frialdad del discurso, de la falta de originalidad, de lo gastado de unas fórmulas reiteradas hasta la saciedad que contrastan con el tono de soberbia, ignorancia y vanidad que pueden desplegar nuestros experimentalistas a la hora de hablar de sí mismos en los prólogos de sus libros, palabras que “*haría sospechar... que los concretos, o Millán en este caso, no habían leído mucho*” (Ibídem: 527); y sigue diseccionando uno tras otro los libros y los poemas de nuestros experimentalistas para llegar a una conclusión devastadora: “*hubiera podido hacer pensar en sí, acaso, uno de los secretos de estos poetas era que no sabían escribir otra cosa*” (Ibídem:514).

En efecto, las propuestas estéticas dentro de la poesía visual española apenas han cambiado en los últimos cincuenta años, tiempo en el que hemos asistido a una normalización de los lenguajes experimentales en lo que se refiere a sus aspectos formales a la par que, al día de hoy, lo que parece ya completamente abandonado es el programa revolucionario inicial de entender la experimentación poética dentro de un planteamiento de vanguardia sustentado en un compromiso ético con voluntad de transformar la realidad, de cambiar la sociedad. Esta desmesura, en palabras de Fernando Millán, que alentó sus inicios, erró desde el principio su orientación pública, pretendiendo vincularla a pequeños círculos de estetas, restringidos cenáculos de entendidos y algunos foros especializados donde se la trató con mayor o menor indolencia por parte de quienes formaban parte de la cultura oficial pero donde fue finalmente aceptada, protegida, difundida y subvencionada porque nada vieron en ella de subversivo ni peligroso para el Régimen.

La poesía visual que se planteó por sus iniciales operadores como una forma de activismo se agotó en la mera actividad de su propia producción estética, sin capacidad de intervención social, y en las sangrantes luchas intestinas

que se vivieron en la construcción de liderazgos entre sus integrantes, que tampoco fueron capaces de resolver la dialéctica de lo individual y lo colectivo, de lo personal y lo comunitario en sus formulaciones iniciales, haciendo de los grupos no un elemento de fortaleza de sus prácticas sino una forma de agregación coyuntural que en realidad escondía no a activistas sino a artistas con los peores tics en la más rotunda acepción romántica e idealista del término. Así, por ejemplo, se despacha Fernando Millán con el resto de los integrantes del grupo N.O. tras su ruptura con ellos: *“les dije a Miguel Lorenzo, Uribe, Zabala y algunos más, antes de conocerme a mí, vosotros no erais nada y yo ya era un poeta conocido. Ahora que me habéis conocido a mí, habéis conseguido que se sepa quiénes sois. Bueno pues a partir de ahora yo seguiré siendo cada vez más conocido y pasaré a la historia de la literatura en España y vosotros nunca seréis nada.”* (Millán, 1997:7); no muy atrás se queda Zabala en una entrevista a la revista *Perdura*, *“Millán, cuando Campal la palmó, se quedó con sus ficheros para utilizarlos científicamente, quiero decir que los utilizó para dominar, para poder ser él el jefe, porque es muy fácil... oye, yo te informo de lo que quieras, pero aquí siempre mando yo. A Millán lo que le interesaba era pasar a la Historia, toma nota hasta de cuando mea... todo el que quería algo tenía que pasar por la piedra”, o Gómez de Liaño en ese mismo medio “Me separé pronto de Campal... había rencillas tremendas, cosas que nunca me perdonaron... Campal era muy absorbente y le encantaba atribuirse el liderazgo... Cuando hicimos la exposición Rotor, como la organizaba el Ministerio, nos llamaron fascistas; claro que después me enteré que ellos –los N.O.– por su parte lo habían intentado... era mucho más fácil decir eso de Millán y sobre todo de su amigo Campal, que sí era un facha absoluto”* y, finalmente, Uribe en la revista *Perdura*: *“el que Liaño organizara la Cooperativa fue, más que nada, una cuestión de celos. Imaginaros entonces qué clase de grupo estamos hablando... A mí me vino Millán para que publicase un libro como miembro del grupo N.O.; pero lo tenía que pagar yo... me lo pagué y tengo todos los ejemplares en casa... lo que pasó es que la mayoría éramos unos mierdas”*.

Tampoco, ni de forma individual ni como colectivo, se generó teoría alguna más allá de algunos manifiestos que luego parecen desconocerse cuando los operadores se enfrentan al trabajo experimental que cada uno pretendía llevar a cabo, y así lo recuerda Millán en la revista *Perdura*: *“Ni en el caso de N.O. ni en el de la Cooperativa puede hablarse de grupo –no había unidad estética ni ideológica–; además, al no haber tradición vanguardista en España, no había a quien parecerse y, cada uno, elegía el maestro al que parecerse...”*; y en efecto, sus expresiones se limitaron a copiar con mejor o peor acierto lo que venía de fuera. *“En realidad aquello no pasaba de ser más que un epílogo de los epílogos de*

las vanguardias europeas de entreguerras, pero con bastantes años de retraso y pocos de avanzada". (García Sánchez, 1988:20)

Tal vez no podía ser de otra forma, para que la experiencia se convierta en experimentación es necesario primero unas experiencias que un país como España bajo una férrea dictadura y con una incipiente sociedad de consumo, no podía ofrecer; y por otra parte se requiere voluntad y arrojo personal o colectivo para provocar esas experiencias, de generarlas independientemente de las consecuencias que esas acciones pudieran acarrear, pero ninguno quiso arriesgar tanto. Otra cuestión es que los textos programáticos continuaran, cuando se consolida un régimen de libertades, arengando con enfáticas declaraciones que abogan por *"una práctica que implica el ámbito de las relaciones inconscientes, subjetivas, sociales, en una actitud de ataque, de apropiación, de destrucción y de construcción; en resumen, de violencia positiva... una práctica que se podría comparar a la de revolución política"* (Millán, 1978:10), cuando el caso es que toda práctica seguía resolviéndose en forma de libros de pequeña tirada, autorreferenciales, operativos, si acaso, como objetos estéticos.

En efecto, el problema de la construcción teórica de la poesía experimental española es que nunca se llevó a cabo, y cuando se quiso teorizar se hizo igualmente sobre la documentación que venía de fuera o mucho peor, se echó mano del historicismo para buscar en época helenística o aún más atrás lo que sencillamente se tenía delante de las narices, y cuando se quiso poner en práctica lo que se asumía como teoría, como hemos analizado, los resultados no pudieron ser más desoladores (Lanz Rivera, 1992; 1994).

El trabajo de vanguardia lejos de buscar nuevas formas de producción, de circulación y apropiación como correspondería a quienes se declaraban partidarios de un arte total, continuó clausurado en torno a esquemas ultraconservadores, se siguió publicitando en la prensa burguesa, exhibiendo en galerías comerciales o espacios institucionales ligados al régimen cuando no era directamente financiado y becado por él; las obras se siguieron colgando como si fueran oleos, muchas veces incluso firmadas por el autor a pesar de presentarse como grupo o colectivo, con lo que se nos advierte que igualmente permanece viva una perspectiva profesional y decimonónica del arte, profundamente conservadora de todos los mitos que la vanguardia pretendía barrer, entre ellos la constante seducción por la autoría y la necesidad de reconocimiento público, elementos todos ellos que poco o nada tiene que ver con un hacer que se quiera vanguardista o de vanguardia.

En los casos extremos, las mejores reflexiones sobre una práctica de escritura vanguardista se diluyen por los sumideros de la banalidad espectacular

contra los que en teoría tendrían que alzarse, apercibiéndonos que la obra no se hace tanto por lo que tiene de subversiva en sí sino como medio de reconocimiento personal, en unos términos que igualan al artista experimental con cualquier otro friki del mundo del espectáculo. Así, de uno de los trabajos más interesantes y valorados de Fernando Millán, sus libros tachados, dice el artista: *“Sobre esto ahora estoy pendiente de hacer una declaración jurada ante notario, llevando naturalmente los libros, y declarar que soy la persona que ha tachado más libros del mundo. Entonces eso lo voy a enviar a la guía Guinness de los récords para ser incluido en ella”*. (Millán, 1997: 12)

Esta es la situación general de nuestra vanguardia poética, su esquizofrenia entre una teoría que se quiso radical, transgresora, utopista y unas prácticas formalistas, desactivadas, sin capacidad para intervenir en lo real y fácilmente deglutidas por el historicismo postmoderno. Una vanguardia que en manos de unos operadores con una concepción academicista y burguesa del arte fueron incapaces de romper con los patrones clasicistas y se convirtieron en una antivanguardia no exenta de patetismo, pues no fueron capaces de percibir que lo que ellos pretendían ya lo hacían los medios de comunicación de masas mucho mejor, cuando toda comunicación se estaba haciendo global, tal y como intuían los letristas franceses, y comenzábamos a compartir globalmente iconos, mitogramas, esquemas, diagramas y, en definitiva, un mismo sentido del mundo donde nada escapa a su semantización como producto socialmente significante.

Con todo, aquella vieja utopía vanguardista se ha cumplido con creces, solo que en sentido inverso, en tanto fuente de alienación capitalista, gracias también a la colaboración de la poesía experimental española. Nos queda pues desandar lo andado, apropiarnos de la realidad rompiendo con el fetichismo de la mercancía, la cosificación del mundo, la pérdida de sustancialidad y sustantividad de las palabras, reuniendo materia y espíritu que es al fin y al cabo, más allá de todo objetivo estético, el horizonte de todo humanismo utopista.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA SÁNCHEZ, J. (1988) ¿Qué se hizo de la poesía experimental? Revista *Taífa*, 1.
- LANZ RIVERA, J. J. (1992) La poesía experimental en España: historia y reflexión teórica. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/41671295?uid=3737952&uid=2&uid=4&sid=21102618478251>
- (1994) "Presupuestos para una teorización de la poesía experimental en España". *La llama en el laberinto. Poesía y poética de la generación del 68*. Editora Regional de Extremadura.
- MILLÁN, F. (1997) La poesía experimental en España. *Espejulo*, 6. <http://pendientede-migracion.ucm.es/info/especulo/numero6/millan.htm>
- (1978) *Mitogramas*. Beltenebros/Ediciones Turner.
- MIRANDA, J. E. (1973) Poesía concreta española: jalones de una aventura. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273.
- REVISTA *PERDURA*, 15. 1979

LABERINTOS: DEL ANTIGUO ENIGMA A LA POESÍA VISUAL ACTUAL

Por **Gustavo VEGA**

El *laberinto* es una de las imágenes más ricas, al tiempo enigmáticas, que está presente tanto en nuestra cultura como en otras, sean occidentales antiguas o de otras latitudes. Su práctica, su creación, y representación viene de antiguo, siendo su origen de carácter mítico. Generalmente se trata de manifestaciones mítico-metafóricas que nos empujan a ir más allá de la simple forma, a situarnos mentalmente en alguna forma de espacio imaginario. Su forma -sea gráfica o arquitectónica- es una mera metáfora o representación de algo que está, sin duda, más allá. Así, por ejemplo, puede ser la representación del camino hacia la divinidad, hacia lo abismal, hacia la divina inescrutabilidad. Algunos, tal es el estudioso de la mitología griega Paul Diel, lo han visto como un símbolo del inconsciente, del error y del alejamiento de la fuente de la vida¹.

Posiblemente los laberintos cuando eran dibujados en el suelo tenían la finalidad de engañar o atrapar a los malos espíritus. En algunas iglesias católicas estaban dibujados en el suelo cerca del baptisterio, lugar donde se cristianizaba a los nuevos fieles. Si el laberinto era dibujado en la entrada de una casa sin duda era un recurso para su protección. Pero una de las más importantes significaciones del laberinto está relacionada con el esfuerzo y con los rituales de iniciación. Puede ser, por tanto, visto como un utensilio de **carácter iniciático**, una ayuda en la búsqueda de la luz divina, de la inmortalidad, de lo absoluto, o como una búsqueda del centro personal, del *sí mismo* del ser humano. En este caso el laberinto es símbolo del esfuerzo y de la superación de las distintas etapas y pruebas a superar. Y, también, en el cristiano medioevo, recorrer el laberinto que había dibujado en el suelo de algunas iglesias puede entenderse, además de como una metáfora de la búsqueda de la santidad, como una alusión a la peregrinación a los Santos Lugares, a Tierra Santa. Por lo que ha podido ser –al menos esto es lo que yo creo- utilizado, en algunos momentos y circunstancias, de manera análoga a como lo son los *mandalas* orientales; esto es, como instrumentos de ayuda a la contemplación, a la meditación... Se trata de un auxiliar psicológico para que espíritu del practicante penetre en el “*centro*” de su búsqueda, para ayudarlo en su *con-centración*. Aunque, también, lo podemos ver en forma de jardines, de construcciones arquitectónicas... con fines recreativos o formando parte de emblemas y de elementos meramente decorativos

1. -DIEL, Paul. *Le Symbolisme dans la Mythologie grecque*.

La idea de penetrar en un laberinto es la de introducirse -real o mentalmente- dentro de **un camino rodeado por un límite**, que separa lo externo de lo interno. El laberinto **invita a caminar, a introducirse en su misterio**, a hacer un recorrido, lo que implica un espacio y un transcurrir del tiempo, una narrativa. Pero, penetrado su recorrido, perdidos en sus adentros, el laberinto no puede ser contemplado en su totalidad, sino, sólo parcialmente y desde dentro. No obstante, para superarlo es necesario pensarlo como a vista de pájaro, hay que imaginarlo desde fuera, desde lo alto. Si queremos dominar sus secretos, entenderlo, recorrerlo mentalmente y llegar triunfantes al final de su prueba, la mejor posición para hacerlo es situarse mentalmente por encima de él, y con cierta distancia contemplarlo como un todo.

Las representaciones del laberinto, ya sea en forma de dibujo, de construcción, de jardín... con sus **vuelatas y revuelatas, con entrada y con salida** –ambas pueden coincidir-, han estado presentes a lo largo de la historia e incluso desde antes, en la prehistoria. Están presentes entre vestigios antíguísimos, sobre todo grabados en las rocas. Hay infinidad de ellos dibujados, por ejemplo, entre rocas de territorios que fueron célticos. De la antigüedad nos ha llegado noticia de grandes construcciones laberínticas en Egipto, Creta, Lemnos, en Etruria, etc. Y ya en algunos textos de la Antigüedad -Virgilio, Ovidio- y en posteriores del medievo, del renacimiento y del barroco la idea del laberinto tenía un sentido moralizante. En nuestra cultura, sobre todo durante el Barroco, frecuentemente el laberinto nos presenta el engaño teológico o camino erróneo que el buen cristiano debe evitar.

Entre los clásicos, Calderón, por citar sólo un ejemplo, hace uso del concepto en su *El laberinto del Mundo*. Y ya en la literatura y en la pintura del siglo XX, se pueden encontrar representaciones o alusiones al laberinto, por ejemplo, en Picasso, que tomó dicho mito para una de sus series de grabados; o en escritores como Borges, que escribió varios cuentos tomando como referencia el tema del laberinto de Creta, o en la obra de Octavio Paz, en la que aparece el título de *El laberinto de la soledad*, 1950, o el principal empeño de Marguerite Yourcenar, cuya monumental autobiografía a la que dedicó los últimos quince años de su existencia como escritora fue titulada *El laberinto del mundo*.

Pero hemos de subrayar que no todos los laberintos son equiparables. Hay una diferencia radical entre, por ejemplo, el laberinto mítico de Creta o los que figuran en un templo hindú o los laberintos creados en nuestro más reciente entorno occidental que son meramente ornamentales o de divertimento. Los hay que buscan el centro y los hay que buscan la salida, los hay metafóricos y los hay que sólo son para lo que son, para divertirse metiéndose e intentar salir de ellos. Del de Creta, que sólo existe impreso en una piedra de la isla,

sabemos por la mitología griega que Dédalo lo construyó para encerrar dentro de él al Minotauro, y que Teseo entró en él para matarlo con la ayuda de Ariadna. Ella generosamente le guió con un hilo para permitirle encontrar el camino de regreso. Este laberinto es de los que obligan a quien osa penetrar en él a recorrer **un tortuoso camino para llegar al centro**, habiendo solamente una puerta de salida, que es la misma de la entrada. La cuestión está en saber llegar al centro y después cambiar de sentido alejándose de él para volver al punto de partida. Hay un solo camino, pero el asunto está en saber si se está caminando hacia adelante o hacia atrás, hacia adentro o afuera, hacia el centro o alejándose de él. Se trata, pues, de encontrar la salida. pero ello implica saber si la dirección que se lleva es la correcta, si se va hacia el interior o hacia el exterior. En cambio, en otros no se busca el centro, sino, sólo la salida. El que penetra en él ha de tener la habilidad de saber **encontrar la salida lo más pronto posible**, en optimizar el recorrido.

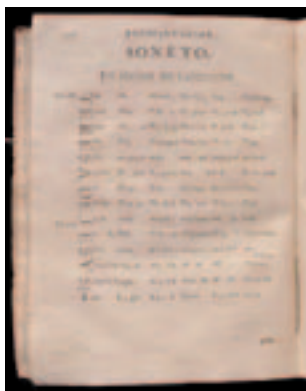
La forma más simplificada del laberinto, la cruz esvástica, nos sorprende e incluso nos asusta, por la deformación que a nuestra memoria traen los horrores de Nacismo. Su representación la vemos en templos, casas particulares, en rituales, figuras e indumentaria en la India, Indonesia y otros lugares. Fue usada en el período Neolítico, al menos 5.000 años antes de que Adolf Hitler la utilizara para sus criminales hazañas, quizás para significar el desplazamiento del sol en el cielo. En su significado etimológico, la palabra “esvástica”, que proviene del sánscrito *svastika*, significa “buena fortuna” o “bienestar” y sigue siendo, aún en nuestros días, un símbolo sagrado para hinduistas, budistas, jainistas y otros. Desgraciadamente para los movimientos *völkisch* la esvástica fue símbolo de su “identidad aria” y del orgullo nacionalista alemán, lo que, tras la hecatombe nazi, alteró ante nuestros ojos y en nuestro inconsciente colectivo su anterior significación.



Fragmento de mosaico romano de Olmeda, Palencia
(Foto Gustavo Vega)

La forma de laberinto que, además de objeto o representación de carácter mítico y religioso, ha sido también utilizada desde hace siglos, y aún hoy día, con fines lúdicos en juegos, pasatiempos... Ha proliferado, por ejemplo, en las llamadas *secció de pasatiempos* de la prensa de nuestra época, adquiriendo formas tales como el llamado “salto de caballo” o el “paso de rey”. Y también, que es lo que aquí nos interesa, ha sido utilizada con intención poética como una forma de **creación poético-visual**.

Fue muy frecuente la creación de laberintos en el periodo barroco –aunque también en otras épocas-. Éstos mayormente consistían en textos **multia-crósticos** que no permiten una lectura lineal y que obligan al lector a combinar lecturas horizontales, verticales, diagonales e incluso circulares. Quiero recordar aquí, a título de ejemplo, un soneto de Francesc Vicent Garcia, más conocido como el Rector de Vallfogona, en el que Cristo y Teresa de Jesús dialogan. De dieciséis maneras distintas se puede leer el nombre de *Teresa de Jesús*: en forma de acrósticos de lectura vertical, de arriba a bajo y de a bajo arriba (mediante las primeras letras de cada verso), como mesósticos (mediante las letras interiores), como teleósticos (mediante las letras finales), como catadiagonósticos (en lecturas en diagonal descendiente) y anadiagonósticos (en lecturas en diagonal ascendente).



(Imagen tomada de:

<http://librorum.piscobis.cat/2010/11/paraules-en-llibertat-catalunya-i.html>)

Aunque la mayoría no, algunos laberintos pueden ser calificados también como de **caligramas**. Por ejemplo, es caligramático un laberinto caligráfico del siglo XVII de Urban Wyss por ser una metáfora del curso de la vida. En él, ésta aparece como un camino corto, pero complejo, en el que la caridad ha muerto, se ha pervertido la verdad y la virtud es constantemente deshonrada. Para ser considerados como caligramas ha de haber una clara relación entre la forma o aspecto físico y la temática.

...

En la actual creación poético visual realizada en España, y pienso que sucede lo mismo en otros territorios, difícilmente podemos hablar de laberintos propiamente dichos. Aunque sí detecté a la hora de elaborar mi tesis doctoral (*Poéticas de Creación Visual en España, 1970-1995*) diversas **formas un tanto laberínticas o de apariencia laberíntica**. Así, en el primer caso podemos incluir poemas como “*Ròdol*” de **Albert Ràfols Casamada** o varios sin título de **Miguel Labordeta**, poemas que son de carácter simultaneista, en los que la mirada del lector, una y otra vez, se despista y duda entre qué camino elegir para llegar al final, a la conclusión del poema. Y también, aunque con un carácter muy distinto y que recuerda a los artificios barrocos, dos composiciones “*Por los infinitos caminos de un poema*”, 1984, de **Javier Darías**. En una de ellas, la expresión “*centro sin contenido*” está repetida y dispuesta de tal modo que, independientemente de por donde comience el lector a mirar, le lleva siempre al centro de la composición, que está precisamente vacío. Y otra que, contrariamente, siendo de carácter excéntrico, arrastra la mirada del centro a los extremos; en ella, puede leerse “*me conducen a un extremo*”.

Y, como ejemplo de lo que citado como **formas de aspecto laberíntico**, podemos citar por ejemplo varias composiciones de **Gabriel Celaya**, como “*Las excavaciones*” y “*Contra el espejo*” en las que coloca las letras de su nombre en diferentes direcciones y en las que, sin haber una entrada y una salida clara, la vista va de un lugar para otro sin saber donde centrarse y por donde discurrir. Y el poema objetual de **J.M. de la Pezuela**, “*Laberinto*”, consistente en un pseudo-laberinto realizado de madera —no es un laberinto ya que en él es imposible perderse— dentro del cual está escrita la palabra “*RETÓRICA*”, aunque con las letras separadas en grupos R, ET, ÓR y ICA y colocadas de tal manera que puede leerse al primer golpe de vista la palabra “*ÉTICA*”

De sumo interés es, por su simplicidad, de hecho es una composición *minimalista* es el de Iglesias, J.M^a titulado “*Fe como laberinto*”² en el que la

2. IGLESIAS, J.M^a: “*Fe como laberinto*”. *Poemas visuales*. Carboneras de Guadarrón (Cuenca): Ed. El Toro de Barro, 1969

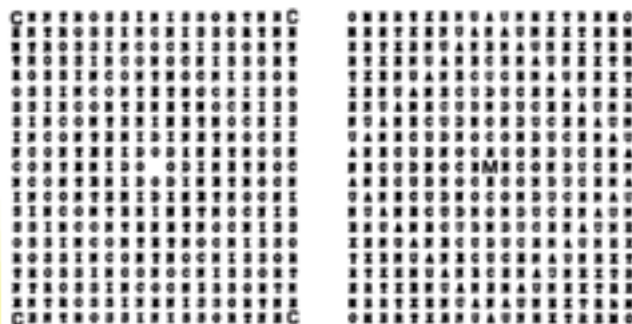
palabra “FE” reflejada produce el efecto de un laberinto hasta el punto de que el autor, haciéndose plenamente consciente de tal hecho laberíntico de su composición, lo indica en el título.

No como apariencia, sino, con la intención expresa de crear laberintos, cabe citar dos laberintos, que son al mismo tiempo *poema-instalación* transitable de **Gustavo Vega** colocados como elementos de entrada y de salida en una exposición itinerante por tierras de León y de Castilla que fue organizada por CajaEspaña, el año 1994. Se titulan “*Laberinto de entrada*”, uno, y *Laberinto de salida*, el otro. Ambos laberintos funcionaban a modo de signos de “paréntesis”, uno para predisponer el ánimo del visitante a ver la exposición y el otro para devolverlo al ámbito de lo cotidiano, a la calle.



Albert Ràfols Casamada: *Ròdol*

Fuente: A.Ràfols Casamada. *Signe d'aire. Obra poética 1968-1976* (libro)
 Barcelona : Ed. Curial. Llibres del Mall, 1976



J. Darías: *Por los infinitos caminos de un poema*³



J.M. de la Pezueia: *Laberinto*

Fuente: José Manuel de la Pezuela (catálogo).

3. J. DARÍAS: *Por los infinitos caminos de un poema* (tarjeta postal). Incluida en VV.AA. *Si no eres una estrella...* (carpeta). Sevilla: Arrayán ediciones, 1984



IGLESIAS, J.M^a: *"Fe como laberinto"*.
Poemas visuales. Carboneras de Guadarrón (Cuenca):
Ed. El Toro de Barro, 1969

2º long. 0-42º lat. N.-218 m. altitud por Cáncer 66 navegando a todo trape bajo
tormenta de la SERENIDAD

ZONAS		
de	Oh	y
ASOMBRO	caminante roído	elocipado
pe	Oh	
xi	viento	s
ple	los	e
de	día	P
AMAR	riolaberinto entre los párpados	u
gusa	noche	l
	directa	e
Por favor, gracias, combustión RAPIDA	gemido	r
		e
DE NADA	PEUMERA	Del Firmamento
	Mo	
	VI	
	MI	
	EN de los SERIES instantáneos	
	TO en destrucción	
		s
		u
	Decimos	b
	de	j
		combate
	NUNCA	e
	alucinada	no transferible
		tiva
	velocidad hasta el fin de las desdichas	

Miguel Labordeta⁴

4. LABORDETA, Miguel: (Sin título). *Obra completa de MiEuel Labordeta*, Vol. III. Barcelona: Los libros de la Frontera, 1983.



Gustavo Vega: *-Laberinto de entrada —Poesía eres tú-
-Laberinto de salida*

Fuente: Poéticas visuales de Gustavo Vega (exposición individual itinerante)
León, Zamora, Falencia, etc.: CajaEspaña, 1994

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland. *El Placer del Texto*. México Editorial Siglo XXI, 1996.
- CASTORIADES, Cornelius. "Las Encrucijadas Del Laberinto". *Revista Trazos*, nº.1. México, junio 1997.
- COHEN, Esther. "El Laberinto". *Acta Poética*, No. 9-10. Ediciones. UNAM, México 1989.
- CÓZAR, Rafael. *Poesía e imagen —Formas difíciles del ingenio literario*. Sevilla: Ediciones El Carro de la Nieve, 1991.
- DEWES, Ada. "De Laberintos y Lenguajes". *Acta Poética*, nº. 13. P.15, México: Ediciones. UNAM, 1990
- HERNÁNDEZ GÁLVEZ, Alejandro. "Torre, Muralla Y Laberinto". *Revista Trazos*, nº.1. México, junio de 1997..
- SERRA, Marius. *Verbalia -juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario* Barcelona: Ed. Península, 2000.

¿QUÉ SON LOS *PARAPENSARES*?

Miguel Agudo Orozco

*En Google, no me busques, que me encuentras.
 ¿Por qué el infinito es un diminutivo?
 Beso: palabra amordazada.
 El tiempo se fabrica estirando el presente.
 El rumor nació del agua. Nosotros somos 70% rumor.
 Los curas nacen por inseminarización.
 Por favor, los que hacen el agosto, que lo hagan más fresquito.
 Esas mujeres-insecto, las lucirnalgas.
 ...*

Los *parapensars* son frases ‘para pensar el lenguaje’ y surgen del juego de palabras, de la tergiversación, del amplio espectro de matices que abarca el humor, del pensar en serio y del decir sin pensar. Deben mucho en su génesis a la lectura de las *Greguerías* de Gómez de la Serna y a los *Aerolitos* de Carlos Edmundo de Ory.

La cuestión de explicar lo que uno hace a veces resulta complicada, porque uno ha de volverse teórico de su propia praxis, y en este caso eso se convierte en que el artista ha de explicitar su poética, cuando él crea sin necesidad de dicha explicitación. Sirva esto para decir que no he pensado seriamente sobre los *parapensares*, pero que improvisaré algunas intuiciones sobre ellos dada la ocasión.

El origen del término *parapensar* tuvo lugar a los pocos días de empezar a reunir esas ocurrencias. Me parecieron frases ‘*para pensar (el lenguaje)*’ y por influencia del marketing en que vivimos inmersos, esa declaración de intenciones de la expresión ‘para pensar’ se fundió en una única palabra, se sustantivó y para nombrar la colección admitió el plural. Me resultó original, sonoro y sugerente, por lo que la cuestión de cómo llamar a aquellas cosas estaba resuelta. Esto sucedió a principios de 2006.

Como se puede ver, no fue un bautizo buscado, sino que vino solo. ¿En qué se diferencian de las greguerías, de los aerolitos, de los aforismos? Pues algunos de ellos en nada. Ahí tal vez el hecho de tener un nombre distinto pueda hacer pensar que lo que nombran también lo es. Nombrarlos de manera distinta en la práctica me sirve para reivindicar mi autoría sobre ellos (cosas del ego presuntuoso de los artistas...).

No me he parado a pensarlo seriamente, como digo, pero creo que hay tras ellos –aparte de la manifiesta dimensión lúdica- una intención reflexiva que pre-

tende que el lector tome conciencia de cómo funciona el lenguaje y cómo puede tergiversarse, una pretensión de toma de conciencia lingüística que es posible que se deba a la mezcla de mis inquietudes artísticas (mi herramienta es el lenguaje) con la formación profesional (la filosofía, cuya nota característica es la reflexión y el vicio de plantear problemas). Creo que ni los aerolitos ni las greguerías persiguen esto. Esta distinción de intenciones no garantiza que yo haya conseguido alcanzarla o que otros autores, no persiguiéndola, la hayan llevado a cabo.

Tampoco me preocupa, es decir, no produzco *parapensares* con esa finalidad, sino que creo que los que se me ocurren, al menos para mí, la tienen, vienen ya con ella y no tengo que forzarlos para impregnarlos de ella. Otro motivo por el que no me preocupa es porque los *parapensares* son ocurrencias, que lo mismo me vienen a la cabeza recién acostado y tengo que levantarme para apuntarlas, que se me pueden ocurrir estando de copas con los amigos —y entonces las anoto en el móvil—. Son pequeñas chispas, iluminaciones breves, hallazgos que me salen al encuentro. No tengo un modo de producirlos. Vienen. Y sólo queda decir “me gusta” (lo guardo) o “no me gusta” (lo desecho). Vienen y, sin tener receta para producirlos, no salen de la nada. Si no hubiera conocido las greguerías, seguramente no tendría *parapensares*. Es necesario estar alimentado de experiencias y conocimientos para poder producir y también hace falta una cierta predisposición.

Dicen que el fotógrafo ve la vida como si mirase desde el objetivo de una cámara aun sin tenerla delante; de forma parecida, yo tengo predisposición a mirar la realidad a través del lenguaje pero deteniéndome en detalles anecdóticos que es el lenguaje el que me los brinda. Es una actitud, y fruto de esa actitud son los *parapensares*. Los *parapensares* son gestos que se producen en la relación entre realidad y lenguaje y yo me limito a levantar acta de esos gestos de los que soy testigo.

Para mí, por tanto, no hay método ni reglas, aunque pueden buscarse situaciones o crear circunstancias que faciliten el que puedan darse. Por ejemplo, leyendo greguerías, si la mente sintoniza con esos productos mentales y se acostumbra a ellos, le pueden resultar familiares y sin tener porqué conscientemente imitarlos, sí puede despertarse cierta predisposición a ‘pensar’ así, a buscar en la realidad el tipo de relaciones que entre las cosas se ponen de manifiesto en las greguerías. Ser receptivo a los tipos de ‘lógica’ que funcionan en esa clase de productos facilita la tarea de llegar a ser productor. Y son procesos que, para mí, no se pueden controlar minuciosamente desde la conciencia.

¿Qué considero un *parapensar* y qué no? Para pensar sirven muchas cosas, por lo que, no teniendo una definición estricta de *parapensar* que me sirva de

criterio, resulta un poco difícil decir dónde está el límite de qué es y qué no es. A posteriori se pueden ver ciertos rasgos —que tampoco es necesario que estén presentes todos y cada uno en cada *parapensar*— que podrían darnos una ligera idea: hasta ahora los *parapensares* son breves; tienen una cierta intención metalingüística —no dejan de ser para pensar el lenguaje—; se sirven de juegos de palabras, aliteraciones, símiles y otras figuras literarias; algunos adaptan la forma de definiciones; otros son falsas atribuciones de frases célebres o consisten en frases célebres alteradas; también los hay que fingen ser etimológicos; etc.

Así pues, hay un fuerte componente de tergiversación y falsedad en ellos, pero no pretenden engañar: se espera que el lector reconozca en la tergiversación un guiño de complicidad. La complicidad es el acuerdo en la verdad de que el contenido del *parapensar* puede ser mentira. Es una constante puesta en cuestión de categorías desde una dimensión lúdica, desde una dimensión sin consecuencias reales —acaba el juego, volvemos a la realidad y todo parece seguir estando en su sitio—.

Y todo esto nos lleva —y ya termino— a otra forma de definir un *parapensar* —aparte de la biográfica que más arriba citaba. Hace pocos meses caí en la cuenta de que el término, como palabra compuesta que es, ‘para + pensar’, puede verse no como compuesto de preposición más infinitivo, sino que ese ‘para’ podría ser el prefijo griego que significa ‘junto a’, ‘al margen de’, ‘contra’, y que hallamos en términos como paracronismo, paráfrasis, paradoja, parafarmacia, parapsicología... Así, el término *parapensar* acoge ese matiz de pseudopensar, de antilógico.

EL LIBRO NEGADO Y TACHADO EN LA EXPERIMENTACIÓN POÉTICA DE LOS 60 Y 70 EN ESPAÑA

Felipe MURIEL DURÁN

Ninguna etapa de la evolución artística se corresponde con la norma heredada de la etapa anterior, ya que alterándola crea otra nueva¹. En la España de los años 60 la recuperación del Dadá y de las vanguardias, en especial la surrealista, estuvo determinada por la necesidad de disponer de instrumentos expresivos para manifestar el rechazo al Sistema. Unidos por el mismo espíritu de ruptura contra la estética socialrealista, los poetas novísimos y los denominados experimentales ensayaron otras líneas de escritura que suponían una alternativa a la tendencia dominante.

Ecos de esa recuperación registramos en el *libro negado*, *tachado* e incluso el *antilibro*². Todos ellos comparten un replanteamiento de la actividad del autor, que más que crear obras, se apropia de materiales ya existentes, a los que somete a un proceso de transformación, borrado o destrucción para después declararlos provocativamente arte y poesía. Con esas estrategias conscientemente programadas se pretende desconcertar a los receptores y forzarlos a poner en cuestión su horizonte de expectativas.

El libro negado

Como ejemplos de *libro negado* citemos dos piezas: *Novella* (1965), de Joan Brossa y Antoni Tàpies, y *Geometría del éxtasis* (1974), de Eduardo Scala.

Novella es el resultado de la colaboración entre un poeta, Joan Brossa y un pintor, Antoni Tàpies, colaboración que se remonta a los heroicos tiempos de *Dau al set* y que ha cristalizado en una serie de obras conjuntas como *Pa a la barca* (1963), *Fregoli* (1969), *Nocturn matinal* (1970), *Poems from the catalan* (1964) y *Carrer de Wagner* (1990).

Como toda obra de arte, *Novella* se nutre de la tensión dialéctica entre la aceptación y el rechazo del libro ilustrado. Aunque el concepto de ilustración ha evolucionado existen, sin embargo, algunos parámetros materiales que permiten identificarlos: formatos amplios, gran calidad del papel, incorporación de grabados originales, composición tipográfica a mano y tirada corta de

1. Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pág. 66.

2. Caso extremo de la negación del libro es el antilibro o *bibliocast*, esto es, libros que son sometidos a un tratamiento de destrucción o mutilación con el propósito de desformalizarlos y vaciarlos de contenido. Por ejemplo, "In/Digestión" de Nacho Criado. El artista escogió un número de la *Gaceta de Arte*, revista representativa del arte oficial, y la sometió a un proceso de degradación por termitas en un claro gesto de desmitificación dadaísta.



ejemplares. *Novella* se ajusta a ese patrón, ya que emplea un papel especial de Gvarro Casas con filigrana Sala Gaspar, cuenta con treinta y una litografías originales y una tirada de sólo cuarenta ejemplares firmados por sus autores.

No obstante, la aparición de multitud de páginas rotas, manchadas, arrugadas, dobladas, agujereadas suponen una impugnación del modelo y un ataque a la concepción aristocrática del arte.

En *Novella* se cuestiona además el esquema de representación literaria. Brossa duda del grado de verosimilitud de la narrativa realista y reemplaza el relato biográfico tradicional por la secuencia de documentos oficiales que forman parte de la vida administrativa de la mayoría de los mortales: Partida de Nacimiento, Diplomas escolares, Documento Nacional de Identidad, Cartilla Militar, Títulos Académicos, Acta de Matrimonio, Carnet de pensionista y Acta de Defunción. Al incorporar los documentos a la manera de un *collage*, se anulan las diferencias entre la representación y lo representado y se redefine el concepto literario de biografía.

Pilar Palomar encuadra *Novella* dentro de la llamada etapa conceptualista de Brossa. Abarca esta desde 1959, fecha de la aparición de las primeras *Suites* hasta los *Poemas habitables* de 1970. Aunque perdura la temática cotidiana y mágica propia del periodo anterior (1950-1959), la obra emprende un proceso de desmaterialización tendente a expresar los contenidos con los mínimos medios posibles. Lo logrará con signos, ya sean visuales, objetuales o tipográficos, de alto valor connotativo.

El libro abandona las convenciones del código literario y apuesta por una consideración objetualista de la poesía. Brossa opta por objetos cotidianos como los certificados oficiales. El gesto de apropiárselos y trasladarlos al espacio creativo de la página confiriéndoles valor poético constituye un acto de provocación artística. Por aquellos años el canon poético dominante era la poesía social. *Novella* coincide con los poetas sociales en la concepción comprometida de la literatura, pero difiere en los instrumentos expresivos. Mientras aquellos usaban la lengua coloquial, Brossa rompía con el lenguaje e introducía un nuevo código, el objetual, que sorprendía y desconcertaba a los lectores³.

Como el desciframiento de cualquier mensaje, verbal o no verbal, exige que conozcamos el código de partida, el autor proporciona pistas al lector. Por ejemplo, la cita apócrifa del artículo 55 del Reglamento de la Federación de Tiro al Pichón, que se encuentra al principio del libro: «el colom ferit que vagi a parar dins el recinte» ¿Qué quiere decir tan insólita cita? Simbólicamente, el «pichón herido» designa al hombre que, desde que nace, se haya preso de la sociedad y

3. Tampoco fue entendida su «Elegía al Ché» (1972), a medio camino entre el compromiso político y el espíritu de la vanguardia. El poema ofrece un abecedario del que se han suprimido las letras que componen el nombre del mítico revolucionario: Felipe Muriel, «La escritura plástica en España», *Espacioespaço escrito*, nº 11-12, Otoño-Invierno de 1995.

encadenado a un burocracia absurda. La sucesión de certificados encierra, además del testimonio de una vida, una crítica contra la Administración, que impersonaliza y anula, y un rechazo al control policial al que se somete al individuo.

Si Brossa utiliza la elipsis para censurar la burocratización de la vida, Tàpies elegirá el camino de la protesta explícita. Las páginas arrugadas, agujereadas, dobladas, cortadas, la obsesiva presencia de manchas lúgubres y tachones sombríos recrean un universo cruelmente dramático; afloran enigmáticos bastones, cruces, huellas de manos y de pies, rostros desfigurados que representan no sólo la angustiada situación política española, sino también la alienación del individuo en la sociedad moderna. Veamos algún ejemplo.

El tema de la *suerte* se aborda desde dos ángulos distintos: figura 1. La página de la izquierda acude al grafismo circular para esbozarnos la rueda de la Fortuna. El primitivismo estético de que hace gala se comprende dentro de concepción tapisiana de la pintura como muro⁴. La reproducción en la derecha del reverso de los billetes de lotería marca un claro contraste, porque acumula un conjunto de gestos-signos como la perforación del papel, el boceto de una cruz, las manchas negras que golpean con su *pathos* la retina del espectador. La línea discontinua en gris que desciende desde el ángulo superior derecho hacia el centro de la página designa el recorrido existencial del hombre que se adentra en una rueda infernal y absurda, presidida por una cruz negra que connota tormento y sacrificio. Según señala Giulio Carlo Argan⁵, en Tàpies se articula una semántica de la angustia y del sufrimiento, cuyo exponente principal es el *agujero*.



Figura 1

4. Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pág. 307.

5. Giulio Carlo Argan, *El arte moderno*, Valencia, Fernando Torres editor, 1983, pág. 724.

El *agujero* cumple la función de incrementar el énfasis dramático de la escena aportando la noción de vacío y de peligro permanente. De la misma forma que en los cuadros del italo-argentino Lucio Fontana las hendiduras en los lienzos introducían la tercera dimensión, el orificio de la página sesenta y seis establece su vínculo con la página anterior; las dos huellas de pies que encontramos en ella confirman que *Novel.la* constituye la parábola existencialista de un ciudadano anónimo.

Vinculado al tema del *camino*, otro motivo gráfico recurrente en el libro, suele ir asociado el del *rostro humano*. Por ejemplo, en la página sesenta y dos y sesenta y tres, sobre la superficie monocromática en negro discurre una línea diagonal discontinua que, en su zona central, contiene un garabato que bien podría insinuar un rostro sin fisonomía definida, análogo al de la fotografía del Documento Nacional de Identidad de la izquierda: figura 2. La desfiguración del rostro descubre el carácter colectivo del personaje; encierra un grito de protesta contra la represión del régimen franquista.



Figura 2

Si *Novel.la* nace de la transgresión del libro ilustrado y de la defensa de un nuevo realismo basado en el principio *collage*, *Geometría del éxtasis* (1974), de Eduardo Scala se autodefine como *no-libro*.

Cuando Eduardo Scala publica *Geometría del éxtasis* el panorama poético estaba dominado por la estética novísima. Aunque en la práctica de las promociones anteriores había ejemplos que apuntaban hacia otras vías diferentes de

la poesía social, serán los llamados novísimos los que encabezarán el cambio, la renovación poética de los sesenta.

Su principal preocupación era, en palabras de Guillermo Carnero⁶, devolver la primacía y la autonomía estética a la palabra poética contra el utilitarismo contenidista propio de la poesía social; de ahí que se revalorizaran aquellos autores y movimientos que representaban en la cultura occidental una posición eminentemente estética. Así se volvería a hablar de Darío, Góngora, del romanticismo europeo, de los simbolistas, los poetas malditos, las vanguardias. En ese contexto de ruptura contra el Sistema y la estética dominante hay que entender el *no-libro* de Scala.

En la nota introductoria de *Geometría del libro* se invita al lector a ejecutar una acción netamente dadaísta, quebrantar el soporte, pero con la intención de afirmar su condición de juego trascendente: figura 3.

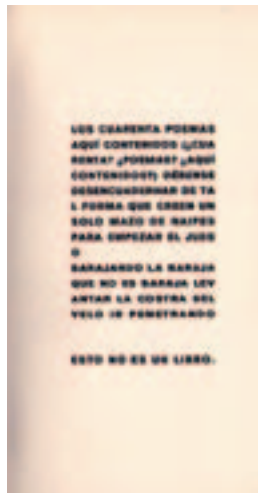


Figura 3

¿Cómo interpretó el público asistente la ceremonia de transformación del volumen en baraja y la posterior elevación de las páginas naipes para ser contempladas?⁷ Sin duda, como una provocación, como una burla del libro y la cultura oficial. El libro es degradado al rango de mazo de naipes, mas con el propósito de elevarlo a la categoría de *baraja que no baraja*.

6. Guillermo Carnero, «La corte de los poetas. Los últimos veinte años de la poesía española en castellano», *Revista de Occidente*, 23, 1983, pág. 56.

7. El libro se presentó en el Claustro alto de San Juan de los Reyes de Toledo el veintisiete de septiembre de 1974.

Se provoca al público y se inventa un espacio de juego que transpone a los participantes a otro mundo, otra función. Así el lector que acepte el ofrecimiento del autor se transmutará en un jugador que combina los poemas vueltos en naipes y se dispone a iniciar la partida-lectura⁸.

La representación gráfica de la palabra *juego* resulta sintomática. El grafema **O** es desgajado del resto y colocado al inicio de la línea siguiente para reproducir la disyuntiva ante la que se enfrenta el lector: entrar o no entrar en el juego o, lo que es lo mismo, convertirse o no en productor del sentido del texto. El dilema destaca el relieve del lector en el proceso de comunicación literaria.

Asimismo el intertexto verbal *ego*, surgido en calambur, y la imagen arquetípica de la psiqué que sugiere la circularidad del grafema **O**, apuntan a que el juego, al desarrollarse en el mundo interior del individuo, deja de ser un entretenimiento gratuito para redundar en el conocimiento. Iuri Lotman considera que el juego permite al igual que el arte hallar la naturaleza profunda del propio ser⁹.

A pesar de esas diferencias, *Geometría del éxtasis* coincide con Dadá y el Surrealismo en la práctica de una estética de la elipsis o de la ocultación, que fuerza al lector a intentar descifrar los significados ocultos tras la superficie textual. El prólogo se cierra con dos instrucciones—*LEVANTAR LA COSTRA DEL VELO IR PENETRANDO*—, que retoman los antiguos motivos del «velo», de la «penetración» y finalmente del «tesoro». La labor de reordenar el rompecabezas semántico es pareja a la de descubrir que, tras la costra, se esconde la perla del conocimiento, simbolizada por el grafema **O**; sin embargo, ese empeño se torna imposible, porque la lectura se convierte en un permanente intento de construcción de coherencia.

El libro tachado

En el terreno artístico, la operación de tachar constituye, además de una forma de selección —se tacha lo que no sirve—, toda una declaración artística, que suele ir acompañada de un concepto de creador que se acerca más al *bricolage* moderno que al *artifex* clásico.

Fernando Millán parte de una página impresa, extraída presumiblemente de una novela, en un *antitexto* fechado en 1970: figura 4¹⁰. La agresión del texto que supone la tachadura debe interpretarse como un acto de rebeldía contra el modelo de codificación tradicional, en el que priman el sentido, el

8. Esa tensión entre lo lúdico y lo sagrado que nutre *Geometría del éxtasis*, se extenderá a toda su producción. Citemos por ejemplo *Soluna* (1977), *Círculo* (1979), *Cuaderno de Agua* (1984), *Libro del Infinito...*

9. Iuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1998, pág. 86.

10. Fernando Millán, *Textos y antitextos*, Madrid, Parnaso, 1970.

encadenamiento lineal y la sintaxis lógica y paralelamente, como la proclamación de un modo de escritura sintético, en el que conviven fragmentos de escritura con trazos pictóricos¹¹.

El tachón será utilizado por los poetas experimentales como arma crítica contra el Poder. Guillem Viladot compuso en 1974 *Sons de la Païra* a partir de un original tachado por la censura franquista: figura 5. El libro presenta una organización uniforme. Las páginas se distribuyen en dos planos contrapuestos, el superior, ocupado por las vocales, símbolos del pensamiento libre, mientras que en el inferior los trazos gruesos plasman el lenguaje represor del Sistema.



Figura 4

11. Durante la década de los setenta y ochenta siguió practicando la técnica de la tachadura, pero con matices más personales. Destaca a mediados de los ochenta *La depresión en España*. Según manifiesta el autor: «Hasta entonces había sido un proceso puramente experimental, en el sentido de que era un mecanismo objetivo, casi automático de producción. Por el contrario, con “La depresión...” se produjo desde el primer momento una implicación subjetiva, una relación de tipo emotivo. Por un lado, mi situación personal era crítica: acababa de salir de un accidente de automóvil, que me había producido una depresión postraumática. Por otro, tachar un libro con más de 100 páginas, siguiendo un plan muy estricto, significaba un trabajo sistemático día a día durante varias horas, hasta sumar muchos meses. La conjunción de estos dos componentes dio como resultado para mí, una visión “desde dentro” de la experiencia de tachar, y una nueva imagen de lo tachado.» Por eso en el prólogo sintetiza: «Un título y un estado de ánimo se encuentran. Surge el flechazo. Deprimir la depresión con una tachadura. Dibujar (pintar, tal vez soñar) un mandala para delimitar una historia desde dentro, como quien (d)escribe la vida según la está viviendo.»: Fernando Millán, «Epílogo de “La depresión en España” para descarriados, profesores alemanes, críticos no venales, historiadores independientes(?), y otros reflexivos introvertidos», *Escáner cultural*, 2001. <http://www.escaner.cl/escaner49/millan.html>

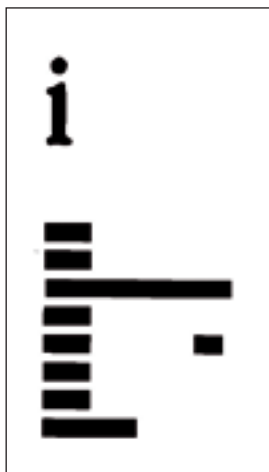


Figura 5

Como los autores escriben *entre líneas* para burlar la censura, los elementos gráfico-visuales se cargan de sugerencias icónicas. Por ejemplo, la disposición alargada de los tachones recuerda la silueta de la horca o del garrote vil y representa la imposibilidad del discurso, el silencio impuesto, la muerte, en tanto que el ideograma *i* evoca la figura humana. Se recrea un escenario de lucha, en el que la palabra libre parece esquivar la sombra amenazante de la censura institucional.

El libro de José Miguel Ullán, *Alarma* (1976), constituye otro caso de tachadura. Ante los ojos tenemos una serie de *textos encontrados*, de los que se han realzado algunas palabras para formar enunciados. Y es esta y no otra la tarea que realiza habitualmente el lector cuando lee: seleccionar unas ideas y desechar otras para, con ellas, elaborar hipótesis de sentido. Ahora bien, ese relieve concedido al lector conlleva, si no la muerte, sí el desplazamiento del autor concebido en su acepción clásica de creador. En su lugar se coloca el lector al que se le concede la capacidad de producir el sentido de los textos.

Como recuerda Eco¹², ante el texto artístico cabe adoptar dos actitudes, la de usarlo libremente o la de cooperar en su interpretación. Ullán se inclina por la primera y establece un recorrido de lectura al margen de la intención significativa del texto. El lector se transforma en coautor y hace decir al texto lo que objetivamente no dice.

12. Humberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.

Las lacónicas leyendas que se forman cumplen una doble función metapoética y crítica. Por un lado, se reprueba el seguidismo del discurso del Poder político, religioso; por otro, se objetiva la técnica que ha empleado a lo largo del libro, expresarse a través de las palabras de otros. El texto de la página 44 (figura 6) encuadra una frase de tono epigramático: *la salvación es única... consiste en aceptar otras palabras*

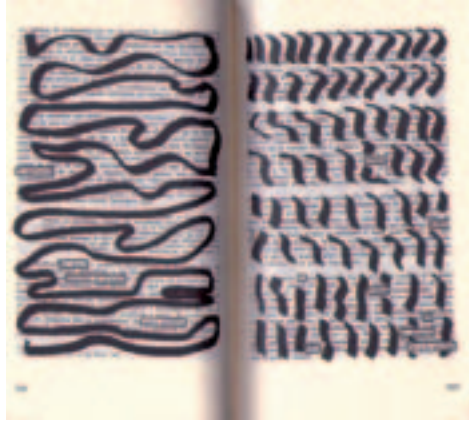


Figura 6

En definitiva, *Alarma* contiene un ejercicio de reescritura sin escritura, una práctica del *palimpsesto*, en el sentido de que, poniendo en recuadro algunas frases, algunos términos, los salva del tachón general, del silencio¹³.

Decía Roland Barthes¹⁴ que la materia de la literatura no era lo innombrable, sino lo nombrado y que aquel que quiere escribir debe saber que empieza un largo concubinato con un lenguaje que es siempre *anterior*; por eso la creación se convierte en un acto de reescritura, en el que la palabra se transforma, se niega y se tacha.

13. Tía Blesa, *Logofágias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Tropelías, 1988.

14. Roland Barthes, «Prefacio» en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

POESÍA VISUAL EN LA PANTALLA

Celia Corral Cañas

Universidad de Salamanca

La poesía creada en la red, nativa al medio virtual, tiene como principal rasgo distintivo la importancia de la imagen, tanto estática como en movimiento, utilizada con entidad significativa¹. El “net.art” se caracteriza precisamente por el hibridismo de formas y las prácticas multimedia en una tendencia hacia la sinestesia, particularidades que evidencian la clara preponderancia de la imagen².

El arte verbal digital muestra, por lo tanto, un vínculo claro con la poesía visual, analogía que no resulta extraña teniendo en cuenta que todas las fórmulas creativas de la red, aun aquellas diseñadas específicamente en y para el canal, reflejan de forma más o menos cercana diversas vertientes de la literatura *offline*. El net.art suele orientarse sobre todo hacia los movimientos vanguardistas, de modo que en muchas de las manifestaciones literarias digitales encontramos una reminiscencia con los ejercicios artísticos de las vanguardias históricas y de la neovanguardia, en una conversión a lo que Ana Cuquerella denomina “E-Vanguardia” (2011: 76). El carácter experimental, constituye, sin duda, un pilar elemental que une ambos movimientos, pero también hereda otros elementos de algunas corrientes vanguardistas: la preferencia por la innovación contra las tradiciones, la búsqueda de un nuevo lenguaje poético, la importancia de la forma tipográfica y de lo visual, la exigencia de un lector activo, la actitud lúdica o la creación colectiva. Otro elemento común es el rechazo frontal al realismo y a la claridad comunicativa y, por el contrario, la intención de sorprender, de superar los planteamientos establecidos conforme a la “verdad” y bombardear la ilusión de realidad con la exhibición del significativo, de lo formal. Y, puesto que “los ideales de las vanguardias históricas se cumplen en las vanguardias digitales” (Molinuevo, 2006: 20), las herramientas del nuevo canal actúan en función de las voluntades estéticas experimentales.

En este contexto, la poesía visual trasciende los límites del papel y protagoniza un viaje a la pantalla, donde encuentra un nuevo lugar de expresión. Si bien ha permanecido presente, con mayor o menor relevancia, durante toda la Historia de la Literatura Española, en la actualidad este género tiene un in-

1. La poesía creada en la red -poesía digital- difiere de la poesía publicada en la red -poesía digitalizada- en que, mientras que esta última puede aparecer en el medio impreso, la primera ha sido diseñada únicamente para el medio electrónico, de modo que no es publicable en otro formato sin causar alteraciones sobre su esencia artística.
2. Entendemos por “net.art” el “vocablo de creciente popularización que designa las prácticas artísticas concebidas para llevar a cabo únicamente en Internet” (Cuesta, 2002: 37).

terés natural, situados como estamos “bajo el nuevo régimen instituido por el GIRO VISUAL al que se orienta la nueva experiencia del mundo” (Rodríguez de la Flor, 2009: 102). En la integración a la esfera virtual la poesía pensada para ser descubierta e interpretada a través de la mirada emerge especialmente fructífera dadas las propiedades del medio, y de esta fusión deriva un atractivo abanico de resultados heterogéneos.

En el ámbito español contamos con diversos artistas que exploran las posibilidades de la poesía visual electrónica. El proyecto *Epímone*, dirigido por Pedro Valdeolmillos y Lluís Calvo, reúne trabajos de distintos creadores en los cuales la visualidad se comprende como un contenido esencial y el medio condiciona la obra desde el punto de vista formal y conceptual. En un recorrido por *Epímone* atendiendo al vínculo “imago-logos” encontramos piezas artísticas que juegan con la imagen y la imagen en movimiento como principales herramientas de creación. “Poemabomba” de Augusto Campos constituye uno de los modelos prototípicos de un poema visual en movimiento. Se trata de un fondo rojo sobre el que flotan las letras que componen el título del poema. El efecto producido es el estallido de una bomba, cuyo material de explosión son las letras. Como es característico de la poesía visual, el significante se torna significado, la forma materializada se convierte en el fondo. “Tetra”, de Daniel Ruiz, se inicia con una escena en la que aparecen cuatro puntos activos sobre los que cliquear. Cada uno de ellos es un verso, uno habla sobre “el corazón”, otro sobre “la salud”, otro sobre “el dinero” y el último sobre “la noche”. La interacción radica en añadir un verbo a cada sujeto cada vez que se pincha el punto correspondiente y crear manchas de color según el punto seleccionado, por lo que la intervención del lector, que actúa como espectador y experimentador, es básica para la construcción de significado.

La creación de Pedro Valdeolmillos “caosflor”, por otra parte, es un texto coherente por sí mismo cuya innovación reside en la aparición de los versos, que surgen, tiemblan, se acercan, se estrellan contra la pantalla, se alejan, crecen y menguan su tamaño en consonancia con la fuerza del contenido, provocando una empatía con la tensión poética. De Lluís Calvo y Pedro Valdeolmillos destaca el “Isopoema”, ejemplo de involucración en el proceso de recepción. “Isopoema” comienza con un signo de interrogación que al marcar se transforma en un signo de exclamación. A partir de ahí, siempre tras un clic necesario, aparece un cuadrado en escorzo y dos opciones: “versos” o “ayuda”. Si marcamos la primera opción, vemos cómo caen versos que se sitúan de forma desordenada en el cuadrado; si optamos por la segunda, se nos explica el procedimiento del poema. El lector tiene la opción de colocar los versos

picando sobre ellos, de modo que el poema adquiriera otra disposición. En un momento dado surge un nuevo botón operativo: “impaciencia”. Si elegimos “impaciencia”, el poema se reestructura y adopta su forma definitiva, cambiando los versos de color en el momento en que se fijan en su lugar preciso.

Los ciberpoemas de Xavier Sabater aportan interesantes ideas al campo. “Poema inestable” es una muestra sencilla en la que vemos las letras de estas dos palabras moverse y cambiar de tamaño y de forma continuamente, definiéndose como un poema autoconsciente. El espíritu crítico acompaña a “Tot es mentida”, donde de las palabras del título se desentrañan los vocablos: “religió”, “justícia” y “política”, en una caída constante que se traslada al lugar donde el cibernauta sitúa el cursor. En “Jo soc” el fondo es una imagen con cuatro rostros idénticos de los cuales van saliendo palabras repitiéndose hasta formar la frase “Jo soc una persona ben vestida força elegant i amb molt estil”. La consecución de vocablos lenta y reiterativa genera una expectación en el receptor que choca, en una lograda ironía, con la vacuidad de su contenido.

Ainize Txopitea explora los puentes entre lo audiovisual y la poesía desde plataformas digitales, con especial preponderancia en la voz femenina y con una fuerte presencia del yo y del mundo interior. En su página web aparece una serie de catorce ciberpoemas que reflejan de forma muy lúcida las posibilidades del hibridismo tecnológico, mediante la utilización de diversas técnicas según los requerimientos del tema, pero sin perder de vista la sencillez de la idea inicial y el dominio de la imagen. Existe una coherencia de unidad entre ellos, si bien su presentación difiere significativamente, adaptándose a cada obra. Así, “Ecos” se reduce a un breve poema sobre una imagen fija. “Recuerdos de mi niñez” consiste en un texto poético bajo una imagen en movimiento constante, una estructura semejante a la de “Sombra Robot”, “Leche”, “TV”, “Libélulas futuristas”, “Lobo manda” y “Ceremonia tierra”, si bien estas añaden, en mayor o menor medida, el componente sonoro. “Líquido diáfano”, en cambio, es una pieza interactiva con un sistema muy simple que se combina con el texto y el sonido del mar; como mínimamente interactivo es también “Anatomy”, uno de los ciberpoemas más interesantes, en el que se desglosa un poema a partir del dibujo de dos cuerpos humanos, señalando cada verso una zona del cuerpo. “Ver para creer”, “Llueve amor” y “Rojo Azul” son poemas visuales —el primero en movimiento—, en los que la imagen adquiere el protagonismo sobre la palabra, que se convierte también en imagen. En “Derrumbar el muro” las letras del poema van apareciendo como si fueran tecleadas en el momento sobre un muro estático, letras bifurcadas en su sombreado que,

una vez escrita la última palabra, caen, se derrumban, en un barrido en que se van solapando como piedras caídas hasta desaparecer.

Miriam Reyes establece una perspectiva multimedia en que imágenes, imágenes en movimiento y juegos combinatorios de versos armonizan con sus poemas verbales. En su página web encontramos un espacio correspondiente a cada poemario de la autora con un poema representativo, la portada, reseñas y, como novedad multimedia, varios vídeos realizado por la propia autora que pueden incluirse en la categoría de videopoemas y que recrean con la dimensión visual y sonora poemas de Reyes. En otra pestaña se localizan series de fotografías inspiradas en obras poéticas (la serie “Borrarte”, en su poema “Yo solo quería borrarte de mi cuerpo”; la serie “Juegos de poder”, en el libro de Margaret Atwood *Power Politics*, traducido al español como *Juegos de poder*) y series fotográficas inacabadas (“Fragmentos”, basada en “Fragmentos para un discurso amoroso” de Barthes; y “Diario de la Deriva”, iniciativa que expresa la deriva situacionista y que pretende ser una serie en continua formación), en las cuales se plasma la atmósfera intimista y personal de la literatura de la autora. En el apartado “Pensando en frío” se combinan versos de sus tres libros en la construcción de nuevos poemas híbridos que, a pesar de la diferencia manifiesta de origen y entorno, en su fusión generan un sentido difuso cuya comprensión queda a cargo de la interpretación del lector.

Bajo el pseudónimo de Alma Pérez, Tina Escaja se aventura en la poesía ilustrada (“(Autor) retratos” y las series “Caída libre”, “Poemas de Amor y Virus” y “Reflejos líquidos”) y en la poesía ilustrada hipertextual (“Negro en ovejas”, 2011; “VeloCity”, 2000, 2002; y “Código de barras”, 2006). Sus piezas de poesía visual cuentan con la colaboración de Ainize Txopitea, y siguen un planteamiento estético similar si bien con una originalidad poética propia. “Negro en ovejas” consiste en la disposición de un mensaje poético a partir de carteles colgados en ovejas sobre las que el lector debe clicar para desprender la lectura del mismo. “VeloCity” es un poema hipertextual desintegrado en la pantalla y “Código de barras” se basa en las audiciones de versos de un poema homónimo a las que se accede a través de imágenes de códigos de barras.

En el contexto hispanoamericano emergen también propuestas muy sugerentes, como las de la argentina Belén Gache. Su obra *Wordtoys* es una suerte de libro, con portada, índice, y páginas que se discurren en una simulación de páginas físicas, y contiene en cada página un poema digital diferente. “Mariposas-libro”, por ejemplo, presenta en una colección de citas de diversos autores que van sucediéndose cuando el lector pica en las imágenes de las mariposas. “Procesador de textos rimbaudiano” juega con la asociación rim-

baudiana de colores y vocales y permite al lector escribir un texto cuyas vocales aparecerán en los colores pertinentes según el famoso poema de Rimbaud. En “Poemas de agua” nos encontramos con un lavabo del que brotan versos, poemas o fragmentos sobre el agua de poetas internacionales.

El interés por las “prácticas letristas”, aquellas que “responden al empeño de la vanguardia de conceder autonomía y virtualidad semántica al significante” (Muriel, 2000: 190), protagoniza las creaciones de la argentina Ana María Uribe. Uribe practica dos subgéneros poéticos experimentales que denomina como “Tipoemas” y “Anipoemas”. Los primeros son poemas visuales que representan el título de la obra en la disposición tipográfica de la imagen, como muestra observemos el poema titulado “Poema cortante”, en el que se produce una visualización metafórica del título que le da lugar. Estos “Tipoemas” podrían publicarse en el medio impreso como poemas visuales de índole letrista sin alterar el estado de la obra, dado que su estatismo no requiere la capacidad transmisora de la pantalla. Los “Anipoemas”, en cambio, se caracterizan por la movilidad de la imagen, si bien en su esencia se asemejan a los anteriores, por lo que necesitan la virtualización para su desarrollo. En “Gimnasia 3” el movimiento de una imagen formada por una pirámide de letras “P” a una segunda imagen de una pirámide de letras “R” provoca un efecto visual correspondiente con el título. La colección de “Tipoemas” y “Anipoemas” de Uribe vislumbra una sensibilización hacia la analogía entre signos, entre signo y referente, entre significante y significado, entre forma y contenido. No carentes de humor en algunos casos, se trata de un juego de concreción de lo abstracto y de abstracción de lo concreto.

En “Accidental Meaning”, de la venezolana María Mencía, el espectador se encuentra con un fondo en blanco que se activa en el momento en el que se palpa táctilmente sobre ella, generando palabras que el visitante leerá en voz alta con un micrófono para hacer partícipe de su “descubrimiento” al resto del público. “Cityscapes: Social Poetics / Public Textualities” intenta vincular la e-poetry con las poéticas realistas y sociales de la ciudad. Con este fin Mencía utiliza las claves de la poesía concreta o visual, para otorgarles la misión de pronunciarse como un nuevo lenguaje de caligramas en la poética de la ciudad. “Wordy Mouths” consiste en la imagen de una boca pronunciando constantemente dos frases sobre la boca y los labios que pasan con gran rapidez por la pantalla en colores vivos y tamaño cambiante, como una simulación del ritmo de la oralidad, normalmente ilegible en la dimensión visual. Las obras de Mencía cuestionan las bases del lenguaje con nuevos enfoques focalizados en la oralidad, en la grafía y en la traducción, con la intención de que el recep-

tor encuentre por sí mismo las preguntas que la autora esboza en el camino de búsqueda.

En conclusión, en el panorama de la poesía visual española o hispánica el medio electrónico proporciona ventajas estéticas significativas. El soporte se presenta especialmente adecuado para la visibilidad, y potencia la plasticidad de la obra. Además, la posibilidad de movimiento confiere dinamismo y alteración a la pieza artística. Aparte de aquellos videopoemas en los que aparece un componente auditivo que contribuye a la idea de sinestesia e hibridismo, los poemas visuales digitales tienen una duración y una evolución, de modo que los vemos crecer en la pantalla.

El lector de poesía visual tiene una actitud diferente al lector textual, puesto que su receptibilidad de la obra es más abierta y más interpretativa. La actitud activa requerida en la lectura de poesía visual es ahora, en el canal virtual, aún más colaborativa, ya que de su cliqueo depende el ritmo y la continuidad del poema. Este nuevo receptor o “lectoespectador” (Mora, 2012) desafía los límites de la literalidad para enfrentarse a nuevas formas de sorpresa y a nuevas rupturas del horizonte de expectativas.

Por último, el viaje ciberespacial conlleva para la poesía visual una consecuencia significativamente innovadora: el alcance potencialmente universal. Esta circunstancia dada por el medio de “autocomunicación de masas” (Castells, 2009) facilita la emisión indiscriminada, sin ninguna clase de filtro editorial ni de impedimento económico, de creadores nuevos y, al mismo tiempo, la recepción global. El acceso directo y abierto convierte a cualquier cibernauta en un poeta y en un lector en potencia, viabilizando la materialización de la máxima de Beuys “cada hombre, un artista” (1995), con los efectos que este hecho conlleva.

El nuevo entorno medial y contextual genera, por consiguiente, innovaciones en el proceso de creación y en el proceso de recepción, innovaciones que afectan finalmente a la propia obra y al género. La poesía visual en su encrucijada con la esfera virtual logra nutrirse de las tipologías del medio y fructificar en él, en una adaptación simbiótica al ecosistema cultural.

BIBLIOGRAFÍA

BEUYS, J. (1995): *Joseph Beuys: cada hombre un artista: conversaciones en Documenta 5-1972* / Clara Bodenmann-Ritter, Madrid, Visor.

CALVO, L.: "Isopoema" en *Epímona*, <http://www.epimone.net/pieces/isopoema/index.html>.

CAMPOS, A.: "Poema bomba" en *Epímona*, <http://www.epimone.net/pieces/pbomba/index.html>.

CASTELLS, M. (2009): *Comunicación y poder*, Madrid, Alianza Editorial.

CUESTA, M. (2009): "Parásitos en la red" en *Lateral*, nº 96, diciembre de 2002, p. 37.

GACHE, B.: *Worldtoys en Fin del mundo*, <http://www.findelmundo.com.ar/worldtoys/data/pajaros/intro.htm>.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2009): *Giro visual*, Salamanca, Delirio.

CUQUERELLA, A. (2011): "E-Tertulias, E-Vanguardias, E-Juglaría. La poesía que se aloja en las bitácoras españolas. Algunos ejemplos de remediación del canon poético en estos blogs" en *Texto Digital*, v. 7 nº 1 Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina.

ESCAJA, T.: *Tina Escaja en Universidad de Vermont*, <http://www.uvm.edu/~tescaj/home.htm>.

MENCÍA, M.: *María Mencía*, <http://www.mariamencia.com/>.

MOLINUEVO, J. L. (2006): *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MORA, V. L. (2012): *El lector espectador*, Barcelona, Seix Barral.

MURIEL DURÁN, F. (2000): *La poesía visual en España*, Salamanca, Ediciones ALMAR.

REYES, M.: *Miriam Reyes*, <http://www.miriamreyes.com/>.

RUIZ, D.: "Tetra" en *Epímona*, <http://www.epimone.net/pieces/tetraesp/index.html>.

SABATER, X.: *CyberPoem*, <http://www.cyberpoem.com/poets/sabater.htm>.

TXOPITEA, A.: "Cyberpoetry" en *Ainize Txopitea*, http://www.ainizetxopitea.com/link_websites/cyberpoetry/web_content/menu.html.

URIBE, A. M.: *Tipoemas y Anipoemas*, <http://amuribe.tripod.com>.

VALDEOLMILLOS, P.: "caosflor" en *Epímona*, <http://www.epimone.net/pieces/caosflor/index.html>.

VALDEOLMILLOS, P. y CALVO, L.: *Epímona*, <http://www.epimone.net/>.

GRAFÍAS Y APROPIACIONES: ANTONI TÀPIES, JOSÉ-MIGUEL ULLÁN*

Túa Blesa

Universidad de Zaragoza

En uno de los textos de José-Miguel Ullán que se aproximan a la obra de Antoni Tàpies, en “Al pie de la letra”, escribe el poeta que en tal obra “Lo que mueve a asombro es la poligrafía de las pisadas” (Ullán 2000:17)¹ y es cierto. Aunque tal frase está en función de dejar algunos comentarios a los pies y huellas de pies en los trabajos del artista, la tomo aquí en un sentido mucho más amplio, *pisadas* sería “obras”, a fin de cuentas una palabra para designar las huellas, y así referirla en general a la empresa de búsqueda que caracteriza los trabajos de Tàpies, que da lugar a la pluralidad de prácticas, *poli-*, y queda *grafía* que, aunque término no unívoco por cuanto la escritura de Ullán dista siempre de serlo, apunta a la escritura.

Hablando de los trabajos de Tàpies y apuntando a la escritura, además de que al artista se le deben no escasos textos y siempre de todo interés, es bien conocido el reiterado gesto por el que el artista *escribe* en sus obras leyendas —por ejemplo, “ni dual/ ni no dual/ :completen-/ (taris)” en *Complementaris* o la extensa que recorre el fondo de *L’esperit català*—, escritura que en algunos casos se reduce a nada más que palabras aisladas —“infinít” repetida en *Infinít*, el título hecho materia de lo pintado en el cuadro—, tan sólo letras sueltas —como las reiteradas “A” y “T” en, por ejemplo, *Signes sobre toronja*, pero hay muchas otras—, grafismos o agrafismos o garabatos—al respecto, merece citarse *Jeroglífics*— y, en fin, diversos símbolos, entre ellos, la cruz que se inscribe en tantas y tantas piezas. Todo ello supone, en primer lugar, el llevar la escritura a la obra de arte, escritura en cuanto tal o lo que, sin intención peyorativa, serían caricaturas de la escritura, extraña forma de representación, a la que más justamente entiendo que le corresponde el nombre que se despliega de (re) presentación, que se despliega para nombrar lo indecible (Blesa, 2011), y, en segundo lugar, la puesta en juego de la legibilidad, que es a la vez el juego de la ilegibilidad, es decir, el juego de la legibilidad y la ilegibilidad. Tomando la expresión del mencionado texto de Ullán, lo que se ofrece a la lectura en

*. Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto “Pensamiento literario español del siglo XX y su contextualización” del MEC (FFI2009-13573) y del Grupo de Investigación “Seminario de Investigaciones Culturales *Tropelías* (SIC)”, ambos financiados con fondos FEDER.

1. “Al pie de la letra” se publicó originariamente en *Guadalimar*, 84, mayo-junio de 1985, 17.

muchas de las piezas, pero que no se deja leer, son “guarismos liberados del decir” (Ullán 2000: 18).

Entrecruzándose con la serie artística *Tàpies*, la obra de José-Miguel Ullán. Entrecruzamientos que incluyen escritos del poeta sobre el artista y su quehacer, como el citado y otros más, reunidos varios de ellos en *Tàpies, ostinato* (Ullán 2000), y también la colaboración de uno y otro en diversas ocasiones y, muy en particular, en el libro *Anular*, publicación muy poco difundida hasta su inclusión en el mencionado *Tàpies, ostinato* y más tarde también en *Ondulaciones* (Ullán 2008). Inclusiones estas que no tienen lugar sin pérdida, pues en ambos casos se ha prescindido de la impresión en hojas entrelazadas en acordeón, que era la forma de la edición original en 1981 (fig. 1).

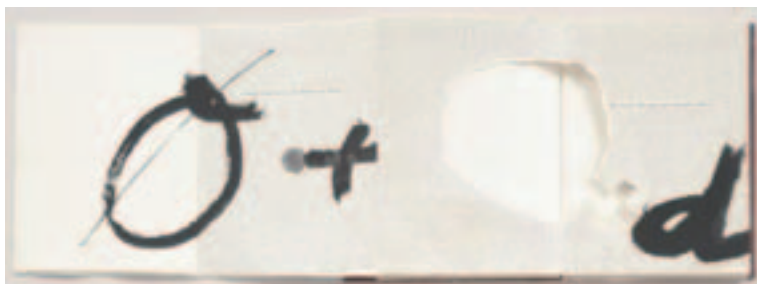


Figura 1

Sobre un texto que la Sociedad Patriótica de Madrid envió el 16 de agosto de 1822 a la Sociedad Patriótica literaria de Lisboa para dar acuse de recibo y agradecimiento por habérsele hecho llegar un ejemplar de sus estatutos al tiempo que expresaban a los españoles su felicitación por los sucesos del 7 de julio, un texto que se repite página tras página, bien que con variaciones en cuanto a la parte del mismo que se reproduce, o se altera su disposición y aparece cabeza abajo, etc., sobre ese texto, pues, el artista ha ido dejando letras, grafías, etc., con sus trazos tan característicos. También, creo, hay que atribuir a *Tàpies* los rotos de varias de las páginas, desgarrones con los que el texto se lee siempre, ya por lo hurtado, ya por lo emborronado, de manera fragmentaria y a veces muy fragmentaria. Todo esto hace que las páginas de *Anular* sean manifestaciones de la escritura logofágica (Blesa 1998), casos del tipo óstrakon en las modalidades de tachón y de fenestratio, combinadas ambas estrategias. Y no sé a quién —aunque ¿realmente importa mucho saberlo en un libro *en colaboración*?— el calco del reverso de una moneda de cincuenta pesetas, con

lo que queda bien visible la figura del águila del franquismo, siguiendo para ello el procedimiento de colocarla bajo el papel y pasar reiteradamente el lápiz, en mi recuerdo un entretenimiento infantil. Años más tarde, en el poema “En Kangra solo llegué a escribirte”, de *Visto y no visto* (1993), las manchas utilizadas para tachar el texto dibujan formas que recuerdan eso mismo. Por lo demás, al poeta se le debe, esto es seguro, un poema del que va leyéndose uno de sus versos cada dos páginas, los dos últimos de los cuales dicen: “donde bñiga rojigualda impera/ otra mortaja de humildad bandera”. Si en el texto de la Sociedad del Anillo de Oro, como se conoció también a la Patriótica de Madrid, los autores se extendían sobre los acontecimientos recientes sucedidos, y no tan recientes, recordaban la Constitución de Cádiz y, en fin, apelaban a la libertad, Tàpies y Ullán, en un nuevo período convulso de la convulsa historia española de los siglos XIX y XX, dejaban impresos símbolos epocales de lo abyecto. Al margen de esto y de varios asuntos más que quedan por explicitar para otra ocasión, *Anular* es muestra de una práctica común a Tàpies y Ullán: la apropiación, apropiación de objetos por parte de aquél, apropiación de textos en el caso del poeta. Un modo de composición que, hay que recordarlo una vez más, tiene su punto de partida en el quehacer, singularísimo e inaugural, de Marcel Duchamp.

No son escasas las ocasiones, en efecto, en que las piezas de Tàpies incorporan objetos del mundo. Citaré unos pocos casos. *Porta metàl·lica i violí*, por ejemplo, resulta ser un título estrictamente descriptivo de sus componentes: una puerta metálica a la que se le superpone un violín y no hay más; y lo mismo hay que decir de *Pila de plats*, que es exactamente eso, treinta y siete platos apilados; algo distinto es el caso de la apropiación de una camisa en *Coneixement i amor*, por ejemplo, camisa que se dispone sobre una madera en la que hay además algunos trazos, y sobre la camisa, por su parte, han caído algunas manchas, es decir, los objetos seleccionados quedan acompañados de una cierta práctica pictórica. Así, la apropiación de cosas, de elementos de la realidad, por Tàpies da lugar a piezas en las que tales cosas se presentan tal cual y a piezas donde las cosas son tan sólo uno de los elementos, aun cuando se entienda que son los centrales, del conjunto final.

Por lo que respecta a Ullán, es poeta que en ocasiones, nada escasas por cierto, encuentra apropiados textos ajenos —y también propios— a la hora de componer sus textos y, por tanto, se los apropia e incorpora a su escritura. Sea otro de los libros ullanescos confeccionados en colaboración con un artista, *Ardicia*, que, compuesto en 1973, forma parte de la serie *Funeral mal*, a la que también pertenece *Anular*. *Ardicia* comprende, en su edición original

de 1978, un conjunto de trabajos de Eusebio Sempere —“deux eaux fortes et huit typographies” según se anota en dicha edición—, cinco poemas de Ullán manuscritos por el poeta —con su traducción al francés en la mencionada edición— y algunos textos más, presentado todo ello en una caja (fig. 2).

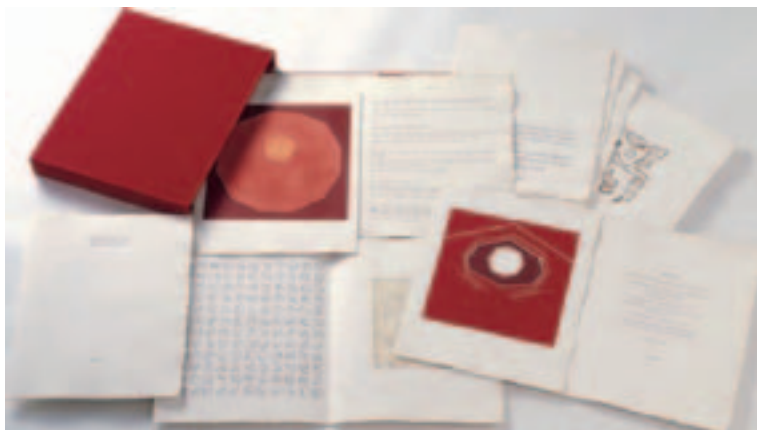


Figura 2

Uno de esos textos, el que abre el libro, también de la mano de Ullán y formando una circunferencia, por lo que introduce una figura visual en la escritura, se trata de unos versos tomados de hacia el final de *La vie de Saint Alexis*, poema hagiográfico medieval, una de las joyas de la literatura francesa antigua. Los versos en cuestión (los 581-584) están tomados del pasaje en que Alexis, tras una vida alejado de su casa y de su patria por preservar su castidad, ha regresado como pordiosero, es finalmente reconocido y muere en olor de santidad. Es precisamente de la escena del entierro de Alexis de donde Ullán toma el fragmento: “AD ENCENSIERS, AD ORIES CHANDELABRES/ CLER REVESTUT EN ALBES ED EN CHAPES/ METENT LE CORS EN EL SARCON DE MARBRE/ ALQUANT I CHANTENT, LE PLUSOR GETENT LARMES.”² ¿Qué pudo llevar al poeta a incorporar como

2. Esa lectura no se corresponde con ninguna de las dos ediciones que he consultado. Gaston Paris editó en 1885: “Ad encensiers, ad ories chandelabres/ Clerc revestut en albes et en chapés/ Metent le cors enz el sarcueu de marbre./ Alquant i chantent, li pluissor gietent larmes” (Paris, ed., 1885: 24); por su parte, en la edición de Christopher Storey se lee: “Ad ancensers, ad ories candelabres./ Clercs revestut an albes ed an capes/ Metent le cors en un sarqueu de marbre./ Alquant i cantent, li pluissor jetent larmes” (Storey, ed., 1968: 122-123). Anoto esto únicamente para dejar advertido que ninguna de estas ediciones debió de ser, o pudo, la fuente de la reescritura de Ullán, pues, aunque el error al copiar siempre es posible, el poeta ha mostrado siempre ser en sus escritos de lo más cuidadoso, por lo que creo que se debe excluir el error por su parte en la copia. La proveniencia de este texto ya la indiqué en otro trabajo (Blesa 2012a).

propios tales versos? Una primera respuesta ha de apelar, por supuesto, al azar y esto es incontrovertible en una poética como la ullanesca. De todos modos, no parece impertinente anotar que este Alexis es un expatriado que regresa a su tierra y en la época de la composición de *Ardicia* Ullán había dejado España para instalarse en París (su estancia allí fue de 1966 a 1976) y la vivencia del exilio no le era ajena. A propósito de esto cabe señalar que el primero de los cinco poemas propios, en el sentido más ajustado, de dicho libro comienza con “En la noche risueña del exilio, libre ya de la ley y del instinto”. Y en *Alarma*, de 1975, libro muy próximo y también, claro, de los años parisinos, y de marcado sello político, se incluyen como incipit general estos versos de fray Luis de León: “Cuanto desenlazarse más pretende/ el pájaro cautivo, más se enliga,/ y la defensa mía más me ofende”, tomados de la de la Oda XVII, uno de los poemas escritos por el fraile durante su etapa en la cárcel y en el que, entre otras cosas, se leen hasta cuatro ocurrencias de la palabra “destierro”, más una vez “desterrados”, además de “prisionero”, “rejas” —el expatriado es a fin de cuentas una forma de imposición de límites a la libertad, de preso— y algunas más que merecerían ser citadas ahora. En otros varios textos de Ullán asoma este tema, que creo merece una atención particular.

De vuelta a *Ardicia*. A la heterogeneidad de los materiales de este libro colaboran cinco páginas, igualmente manuscritas, en italiano, lo que hace de *Ardicia* un texto babélico, otra de las formas de la logofagia, que provienen de dispersos lugares de *De gli eroici furori* de Giordano Bruno, sobre lo que en este momento sólo puedo apuntar una vez más el azar como causa, aunque creo que ha de tenerse en cuenta que Bruno escribió y publicó ese diálogo en 1585 durante su estancia en Inglaterra, adonde le había llevado —y le llevaría a otros lugares, por lo que se trata de otro peregrino expatriado como Alexis, como Ullán— la persecución que sus escritos desencadenaron y que le conducirían definitivamente a la hoguera en Roma.

Para concluir con la composición de *Ardicia* queda por mencionar otro conjunto de diez textos de la mayor singularidad y a los que ya me he referido en otros lugares (Blesa 2012a, 2012b), todos ellos restos de la combustión de libros. Cinco de ellos está tomados de páginas en griego, árabe, chino, ruso y latín, y los cinco restantes están formados por los restos salvados de la quema, de la que, ay, no se salvó Bruno —*Cena de le ceneri* es otro de sus títulos—, del libro de Ullán de 1972 *Maniluvios*. El resultado de cada una de las páginas viene a ser la presentación de piezas de un rompecabezas, imposible de completar por cuanto las tales piezas no hay manera de hacerlas encajar y es que son de orígenes dispares. Reproduzco una de ellas (fig. 3).



Figura 3

No bastará con decir que los fragmentos que componen esta página son supervivencia del fuego que devoró un ejemplar de *Maniluvios*, así que, al igual que hice en los artículos aludidos con las otras páginas que en ellos reproduje, identifico el origen de los trozos salvados. De izquierda a derecha y de arriba abajo (prescindo del trocito mínimo primero): donde se lee “del feto el corazón” procede de la página 18; donde “violines mojigangas” de p. 24; “flebil y líqu” de p. 35; “fiebre” de p. 30; “la herida” de p. 25); “ahueca piel y saliva” de p. 30; “ubres ebrias” de p. 33; “copos se enciende” de p. 30; “tizne” de p. 33; “desnudez en la corri” de p. 34; y donde se lee “blandas estrel” de p. 30 (la paginación remite a la edición de *Maniluvios* de 1972).

Anotados estos detalles, importa subrayar, o repetir, que estas diez páginas de *Ardicia* son los restos salvados de la destrucción por el fuego de otros textos, quemados como antes de asesinar a Bruno por el mismo método se procedió a quemar sus publicaciones, y que de esas diez cinco proceden de la cremación de *Maniluvios*, escritura del mismo poeta regenerada por el fuego, salvada de entre las cenizas. Y ha de subrayarse también la extrañeza de estas apropiaciones, extrañeza que radica en que lo apropiado es aquello que ya era propio.

Como ya se ha advertido, no faltan, como sucede en Tàpies, en los libros de poesía de Ullán los agrafismos. Se dan a partir de *Frases* (1975) y *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976), con lo que esta práctica viene a ser coincidente, poco más o menos, con sus publicaciones en colaboración con artistas³. Agrafismos que a veces se alejan de lo que ese

3. Las fechas que indico en el texto son las de la publicación, si bien las de elaboración son ligeramente anteriores, tal como se señala en *Ondulaciones. Poesía reunida*: 1973 para *De un caminante enfermo* y 1974 para *Frases*.

término, tan impreciso por lo demás, pueda llegar a denominar y pueden ser tenidos por dibujos, textos descaradamente fronterizos, como sucede, por ejemplo, en “Torre de Felipe Boso” de *Visto y no visto* (Ullán 1993b: 40). El lector juzgará.



El garabateado que configura la torre inclinada tanto puede tomarse como dibujo cuanto como escritura insinuada, por decirlo de algún modo, tan estilizada, tan manuscrita, tan poco caligráfica, que se resiste tenazmente a la lectura. Trazos muy semejantes son los de la página final, ¿es ilustración a modo de colofón?, de *La dictadura del jaykú* (Ullán 1993a: [27]) o “Subrayado” de *Órganos dispersos* (2000a: 81). En realidad, el texto, o “texto”, de “Subrayado” exige algún comentario adicional. En la edición de *Órganos dispersos* del año 2000 venía en un sobre aparte acompañado de una nota en la que, además de la indicación sobre una octavilla que también se adjunta, se lee: “El *dibujo*, materia del poema «Subrayado», aspira, por su parte, a quedar pegado sobre la página 81” (la cursiva es mía), página 81 que efectivamente está en blanco salvo por las marcas del lugar para el pegado al que el dibujo aspira. Pese al inequívoco *dibujo* en esa nota, que ha de entenderse del poeta, el lector de “Subrayado” en su edición de *Ondulaciones* (Ullán 2008: 1038) carece de tales sobre e indicación y, así, nada sabe de tal denominación y lo que ésta pudiera sugerirle. Más decisivo es que un dibujo, una pintura, una pieza artística en general, puede ser perfectamente soporte para la escritura, ya sea escritura en sentido pleno, ya en figura de fantasma, desvaída, ilegible.

Aunque con no menor resistencia a la lectura, tengo los dibujos de “Soneto de la amistad: a José Antonio Llardent”, también en *Visto y no visto* (Ullán

1993: 42), como un caso de signos de un alfabeto desconocido —lo que parece más apropiado es hablar de signos o representaciones de sílabas, dado que son catorce por línea y el título indica que es un soneto; obsérvese la identidad de los signos en los finales de verso, rimas como pide tal estrofa— y, por tanto, el conjunto lo entiendo como escritura secreta, práctica del criptograma logofágico. Escritura secreta que, en el caso puramente hipotético, aunque no impensable, de acceder a la tabla de equivalencias y proceder a las sustituciones, revelaría un texto legible, todo lo cual es, como bien se comprenderá, puro ejercicio interpretativo que hace equilibrios sobre un filo casi inexistente.



No suscitan dudas las páginas de *Ni mu* (2001). En ellas se suceden series de figurillas humanas, el animal que posee el habla, a las que no acompañan ni una sola palabra. Dibujos y dibujos. Y más dibujos en *Con todas las letras* (2003), que alternan con poemas, libro en el que es excepción a lo dicho una de las páginas iniciales (Ullán 2008: [1061]), sin título en la página ni en el índice, donde se reproducen cinco páginas escritas sobre las que a su vez se ha trazado otra escritura, o casi, todo ello de muy difícil lectura, como el lector comprobará.



Un ejemplo más de las representaciones, (re)presentaciones, de la escritura que José-Miguel Ullán fue dejando en su obra, obra espléndida como muy pocas. Una obra que, retomando el impulso de renovación de las vanguardias, la herencia de Rimbaud, la liberación de las normas, el borrado de los límites, es un extenso y variado catálogo de las posibilidades de lo que poesía pueda llegar a nombrar. En ese transitar sobre los límites, en un ir y venir de uno a otro de los espacios que tales límites puedan limitar, uno de los deslindes provoca la indefinición de escritura y dibujo, arte, de lo que todavía designamos con tales términos, unos términos, como cualquier otro por lo demás, que no hacen sino señalar la interminabilidad (Blesa 2007) que les es propia.

Integrado en el conjunto que tiene como firma Ullán, finalmente, está su obra plástica, los trabajos que todavía pueden ser denominados sin ambages arte, sus dibujos, sus pinturas, como lo que quedaron recopilados en *Lámparas* (2010) o los numerosos trabajos diseminados en archivos de amigos, regalos del poeta, del artista José-Miguel Ullán, gestos de amistad, con ocasión de felicitaciones diversas, en dedicatorias de sus libros, etc. Obra plástica, pues, en la que, sin embargo, no falta la escritura, ya sea fantasmal, ya, digamos, en carne y hueso, lo que habla de la continuidad de las múltiples prácticas ullanescas. Como muestra, esta figura final, esta lámpara, a cuya lectura invito.



BIBLIOGRAFÍA

- BLESA, T. "Barthes, Derrida, etc. y la interminabilidad", *Conjunciones. Jacques Derrida y compañía*, C. de Peretti y E. Velasco, eds., Madrid, Dykinson, 218-231.
- (2008): *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, "Trópica"/Anexos de *Tropelías*.
- (2011): *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*, Salamanca, Delirio.
- (2012a): "La palabra apropiada: José-Miguel Ullán", *Mira por quién*, ed. M. Ferrero, en *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, Madrid, La casa encendida, 174-191.
- (2012b): "Alicia Martín: su quehacer con libros y su deshacerlos y el deshacerlos y hacerlos de José-Miguel Ullán", *Aún aprendo. Estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, coords. Á. Ezama *et alii*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 581-591.
- PARIS, G., ed. (1885): *La vie de Saint Alexis*, París, F. Vieweg.
- STOREY, C., ed. (1968): *La vie de Saint Alexis*, Ginebra, Droz.
- ULLÁN, J.-M. (1972): *Maniluvios*, Barcelona, Ediciones Saturno (col. El bardo).
- (1978): *Ardicia*, París, R.D.L.
- (1993a): *Favorables Cancún Poemas seguido de La dictadura del jaykú*, Madrid, Ave del paraíso.
- (1993b): *Visto y no visto*, Madrid, Ave del paraíso.
- (2000a): *Órganos dispersos*, Tegui, Lanzarote, Fundación César Manrique.
- (2000b): *Tàpies, ostinato*, Madrid, Ave del paraíso.
- (2008): *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*, pról. M. Casado, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- (2010): *Lámparas*, Madrid, Círculo de Bellas artes, s/p.

ANTOLOGÍA DE POESÍA VISUAL ESPAÑOLA

Francisco Peralto
Ricardo Ugarte
Pablo del Barco
Eduardo Scala
Cesar Reglero
Antonio Gómez
Antonio Monterroso
Bartolomé Ferrando
Manuel Calvarro
Rafael de Cózar
Julia Otxoa
Francisco Aliseda
Eduardo Barbero
Belén Reyes
Antonio Orihuela
José Luis Campal
Carmen Peralto
Agustín Calvo Galán
Gustavo Vega
Miguel Aguado
Mertxe Manso
Ángela Mallén
Claudia Frau
Lola López-Cózar
Manuel Molina González
Patxi Serrano
Pedro Peinado

Francisco Peralto

Francisco Peralto Vicario, Málaga, 1942

Es fan@tiko de los libros, como sagrarios de las materias (entendidas desde la libertad), que engloba el octavo arte multimedia.

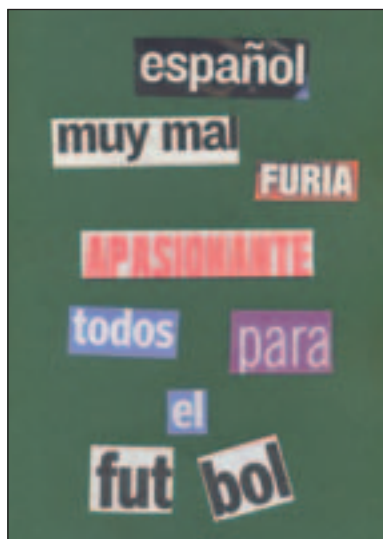
En 1965, publica, en su taller de imprenta y encuadernación, su primer libro.

En 1980, inicia la revista, suplementos y libros Corona del Sur, publicando poemarios a Juan Ramón Jiménez, Gustavo Adolfo Bécquer y Antonio Bueno Vallejo.

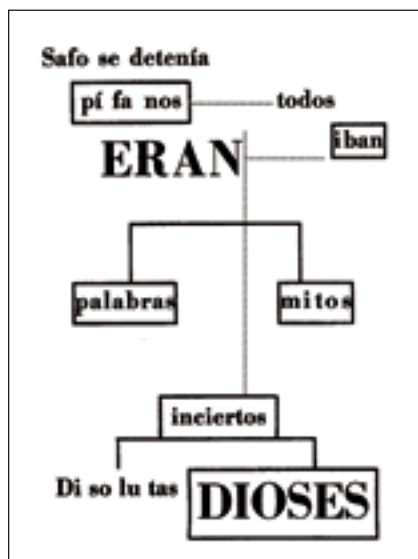
De sus antologías (obra ajena) es de destacar *Visual Libros* (2012).

Su última exposición ha sido *Francisco Peralto y los inicios de la experimentación poética en Andalucía*, Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez (Moguer, 2013).

A los libros y revistas dedicados a su obra por los grupos «Bahía»: *Francisco Peralto Poemas del Homenaje-2* (Algeciras, 1989). «Canente»: *Francisco Peralto: Poesía 1968-1992* (Málaga, 1992) y «Batarro»: *Francisco Peralto: Palabra, Esencia, Tiempo* (Albox, 2003), se sumó en 2009, el de la revista *Écclétera* n.º 4 (monográfico), publicada por el Aula de Letras de la Universidad de Cantabria, bajo el título: *El hacedor de libros. Homenaje a Francisco Peralto y Tríada experimental* (en colaboración con sus hijos Carmen y Rafael), Universidad Miguel Hernández (Elche, 2012).



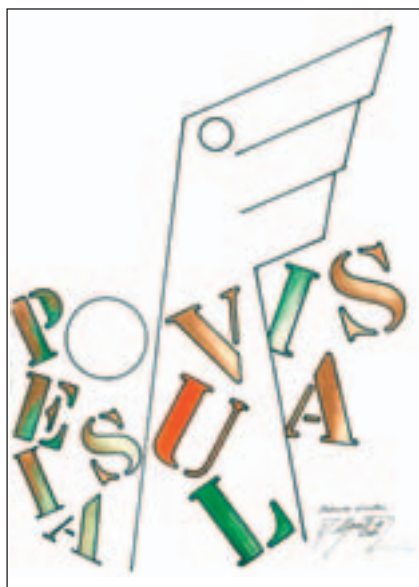
Sin título / Inédito
FRANCISCO PERALTO



Corona de Cnosos / Inédito
FRANCISCO PERALTO

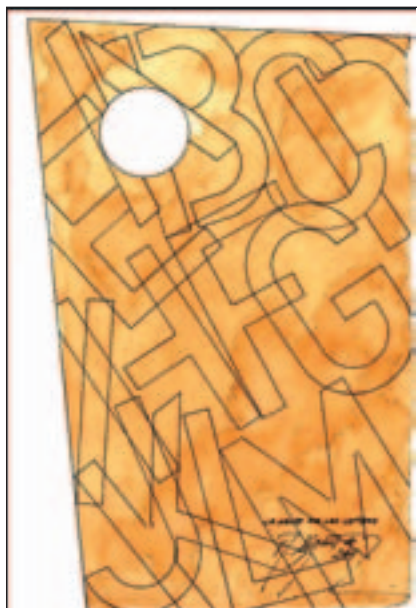
Ricardo Ugarte

Ricardo Ugarte, (Pasajes de San Pedro, 1942) Escultor, pintor, grabador, fotógrafo y escritor perteneciente a la Escuela Vasca de Escultura junto con Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Néstor Basterretxea y Remigio Mendiburus, su escultura pública está presente en multitud de espacios geográficos nacionales y extranjeros y museos como el Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, Artium, Museo de San Telmo de San Sebastián, Museo de Arte contemporáneo de Sevilla, Museo de Villafamés en Castellón, y Museo al aire libre en Santa Cruz de Tenerife etc.. • Museo de Arte Contemporáneo. Sevilla.; “*Estela de los Caminos*”. Escultura en la autopista del Mediterráneo. Barcelona-Girona, Km. 55. • “*La Proa de la memoria*”. Leganés (Madrid). “*Estela*” Primer Premio Bienal Internacional de San Sebastián 1969). “*El Gran Ancla*”; Hall de la Caja General de Ahorros de Granada. “*Homenaje a San Juan de La Cruz*”, Ávila.; “*Cruz del Aniversario*”, Iglesia de San Vicente. San Sebastián (Gipuzkoa); “*La Proa de la memoria*”. Leganés (Madrid). • “*Ancla para un puerto*”; Pasajes San Pedro (Gipuzkoa); “*El inicio del Aleteo*”. Caja de Asturias, Oviedo “*Lorea*”. Escultura Museo al Aire libre. Santa Cruz de Tenerife. “*Gaztelu*”. Parque de Warmen Damm. Wiesbaden, Alemania. • “*La Proa de la Poesía*” Universidad Pública de Navarra. Son algunas de sus exposiciones: • 1981 Galería Skira. Madrid. • 1982 Sala Jovellanos. Gijón. • 1982 Galería Aritza. Bilbao. • 1991 Industrie und Handelskammer, Wiesbaden. Alemania. • 1993 Galería Zuta-Wiesbaden. Alemania. • 1994 Museo Barjola, Gijón. • 1994 Galería Aritza, Bilbao. • 1997 Sala de Cultura Carlos III, Pamplona. • 2002 Salas de la Ciudadela. Pamplona. • 2002 Galería Aritza. Bilbao. • 2004 “*De proas y Gráfica*”, Galería Ángeles Penche. Madrid. • 2007 “*Navegación Poética*”, Galería Ángeles Penche. Madrid. • 2009 “*Itxas Burni*” Centro Cultural Koldo Mitxelena. San Sebastián. Etc



Poesía visual / Inédito

RICARDO UGARTE



La nave de las letras / Inédito

RICARDO UGARTE

Pablo del Barco

Pablo del Barco (Burgos, 1943). Dedicado a la enseñanza de Literatura, Universidad de Sevilla, es investigador literario sobre las figuras de Manuel y Antonio Machado, y autores del Modernismo Portugués y Brasileño. Ejerce la crítica en periódicos y revistas literarias.

Tiene publicados más de cuarenta libros de poesía discursiva y visual y participado en muy numerosas antología poéticas, y tres libros de narrativa breve. Es traductor de Fernando Pessoa, Almada Negreiros, David Mourão Ferreira, Machado de Assis, Drummond de Andrade, Cabral de Melo Neto, Rubem Fonseca, Darcy Ribeiro, Eric Nepomuceno, Murilo Mendes, Cassiano Ricardo y Ferreira Gullar entre otros.

Dentro de las artes plásticas, además de ejercer la crítica en el área, ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas, fundamentalmente en España, Portugal, Marruecos, Francia, Italia, Alemania, Brasil, Argentina, México, y comisariado frecuentes eventos de Poesía Visual. Es el creador y editor de la revista de Poesía Visual *El pez que pesca*.

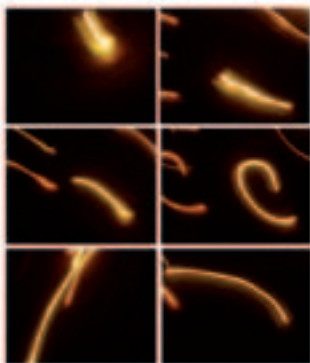
Sus últimos trabajos se desarrollan en torno a la transferencia plástico-poética, versionando en plástica la poesía de autores españoles -Luis Cernuda ("Luis Cernuda a verso y pincel", exposición itinerante), Miguel Hernández y otros-, y analizando aspectos plásticos en la obra poética de estos autores. Completa esta actividad la dirección de talleres de creación poético-visual para educadores o estudiantes universitarios.

Dirige en Sevilla Factoría del Barco, editorial dedicada a la publicación de autores noveles y de textos de poesía visual y una galería de arte con idénticos propósitos de difusión de obra y autores nuevos.



España, 1931-2031

PABLO DEL BARCO



PABLO DEL BARCO

Ven a mis sueños
PABLO DEL BARCO

Eduardo Scala

Eduardo Scala, Madrid, 1945, poeta.

Su radical y silenciosa escritura lo ha borrado como autor, “la Palabra es el poeta”, declara en su Manifiesto. Existe la constante confusión en torno a su obra al clasificarla en el apartado de poesía visual.

Su *Cántico de la Unidad*, iniciado en Toledo y 1974 con *Geometría del éxtasis/ razón de ser-pentinas*, cuenta con más de cincuenta títulos, investigaciones poéticas que han hecho de este alquimista de la palabra materia de estudio en múltiples universidades. *Hermetismo y visualidad, la poesía gráfica de Eduardo Scala*, de Felipe Muriel (Visor, 2004), es la primera tesis europea en nuestro país sobre un poeta vivo, heterodoxo o raro (8 poetas raros, Gallero y Parreño, Árdora, 1992).

Con su exposición POESÍARQUITECTURA (Museo de Arte Contemporáneo, Madrid) consiguió el Premio de Arte Gráfico Lucio Muñoz, Premios Villa de Madrid, 2008.

Entre sus libros de *poe+* pueden citarse *Geometría del éxtasis* (1974), *Elegías Paralelas* (1974), *SOLUNA* (1977, reed. 1993-1994 [*SOLUNA*]), *Círculo* (1979), *Cuaderno de Agua* (1984), *Génesis* (1987), *Ars de Job* (1990, reed. 2012), *Escrituras* (1991), *Libro de La Palabra de Las Palabras* (1997), *PÁJAROS AROS* (1998), *La semilla de Sissa* (1999, reed. 2010), *Libro de Arista. 7 Colofones* (2000), y *LAVS DEO* (2004), *El Hilo del Destino* (2005), *GER-UN-DIOS* (2004), *S de Amor. 32 POE+ SINFÍN* (2005), *LLUM DE LLULL* (2010), *VISUALABREV* (2011), *TESTO TEXTO* (2011), *Ajedrez* (2011), *QUIJO* (2013), *ÁVILA LA VÍA* (2013).

En 1999 se publicó la recopilación *Poesía. 1974-99*.

Dentro de la poesíaarte (libros-galerías), se encuentran *RE/TRATOS* (2000), *Cuaderno de Luz* (2002), *CIELOLEUS* (2006), *POESÍARQUITECTURA* (2007), *MADRID. POEMAS EDIFICIOS* (2007), *TEMPLOS* (2008), *8 POE+ DE AMOR* (2009), *HOLOGOS* (2010), *LOOR A LORCA* (2011), *UNIVERBO* (2011) o *FISCHERGRAFÍAS* (2012).

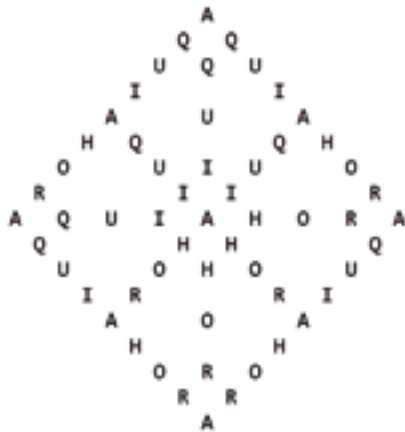
En otros soportes poéticos ha publicado *Ajedrez poético. Partidas trascendentales* (1981), *Genomatría* (1987), *Libro del Infinito* (2000), *UNIVERSO* (2001), *Ars Magenta. La Columna de la Nada* (2001), *madridquijote* (2005), *Lluvia horizontal* (2009) y *SCALIGRAMAS/CONTRAHUELLA* (2010), *DISCO DE ODÍN*, (2011), entre otros títulos.

Entre sus vídeos y obras digitales pueden señalarse *Genomatría y Ochogramas* (1990), *Metáfora. Fischer-Spassky 1972-1992* (1992), *RED/TRATOS* (2003-2013), *OK OBAMA* (2009), o *PARTIDA ESPAÑOLA* (2009-2010).

ORO
de
ORACIÓN

ORACIÓN
de
ORO

Eduardo Scala



Oro / Inédito
EDUARDO SCALA



Manifestación / Inédito
EDUARDO SCALA

Cesar Reglero

César Reglero / Barcelona 1948 Su relación con la poesía visual “catalogada” data de 1988 fecha en la que inicia sus primeros contactos con el mail art. Años antes ya hacía poesía visual pero ignoraba que la estaba haciendo (1971-1987). Sin embargo su trayectoria en mail art le hace relacionarse inmediatamente con los más activos poetas visuales españoles, hasta el punto de que en 1998 crea el Museo de Mail Art y Poesía Visual del Taller del Sol en Tarragona.

Ha impartido talleres de Poesía Visual en la Escola d' Art i Disseny de Tarragona durante la Semana Cultural; en los cursos de verano de la Universidad “Rovira i Virgili de Tarragona”; en el I.E.S. Aquis Celonis de Caldas de Reis (Pontevedra) : sobre el signo y la escritura creativa; Simposium de Arte Contemporáneo de Verbania (Italia):

Ha publicado Artículos y realizado entrevista relacionadas con la materia en: El País, El Punt, Catalunya Sud, El Periódico, La Vanguardia, El Diari de Tarragona, Heterogénesis. TV1, TV2, TV3, Canal +. / Igualmente tiene publicados artículos en las principales ediciones electrónicas de poesía visual. Tanto de carácter nacional como internacional.

Ha realizado exposiciones individuales de poesía visual en la Comuna Baires de Milan, en el Recinto Firal de Monzón (beART); Antic Ajuntament de Tarragona; Centro Multimedia LA PAPA; Sala Unión Latina de Montevideo (Uruguay); Escuela de Artes Plásticas de Maldonado (Uruguay); Bienal de Poesía Experimental de Euskadi (Ex!poesía 2010).

Ha participado en varias exposiciones colectivas de Poesía Visual y Libros de Artista en España, Italia, Portugal, Argentina, Alemania, Brasil, Japón, etc. // En muestras de Mail Art ha realizado exposiciones colectivas con obra de poesía visual en más de un centenar de exposiciones. También tiene obra en el Museo de Poesía Visual de Valladolid y en el Centro de Poesía Visual de Peñarroya (Córdoba)

Tiene obras de poesía visual publicadas en una veintena de ediciones nacionales e internacionales y varias ediciones individuales de P.V. con Ediciones Corona del Sur y Labcrom di Sol.

Ha sido incluido en las antologías de Poesía Visual Española de la última década.

Ha formado parte del Jurado del Premio Internacional de Poesía Visual de Vespella de Gaia (Coincidiendo en dicho jurado con Joan Brossa, Rafael Bartolozzi y Bigas Luna)

NOTAS

Desde 1998 dirige y gestiona el Museo de Mail Art y Poesía Visual de Tarragona donde se exponen obras originales de poesía visual de buena parte de los principales poetas visuales españoles actuales. Al mismo tiempo dirige la publicación electrónica de mail art y Poesía Visual “Boek861” (<http://boek861.com>). En esta publicación se han realizado varios debates sobre el tema y tiene editados poemas visuales-electrónicos de un centenar de poetas visuales españoles e internacionales.



Poema visual. Apropiacionista / Inédito
CÉSAR REGLERO



Madrid 2020 / Inédito
CÉSAR REGLERO

Antonio Gómez

Antonio Gómez. (Cuenca 1951). Mis estudios realizados se limitan al Curso de Acceso a la Universidad para mayores de 25 años y al primer curso de Ciencias de la Educación (incompleto). Mi actividad profesional desde 1986 es la de monitor ocupacional en una Comunidad Terapéutica para la rehabilitación de toxicómanos. A los veinte años en mi ciudad natal realizo mi primera exposición de poesía visual. Mi obra ha sido mostrada en más de trescientas muestras colectivas realizadas en más de veinte países. Desde 1977 resido en Mérida. Salvo los poemarios " del camino " (1979) y " Caminar por caminar cansa " (1998) y la plaquettes poéticas " Cierro los ojos para verte mejor " (1985) y " Entre paréntesis " (1990) , el resto de mi obra entra en el campo de la poesía experimental y libros objeto. En el año 1998 empiezo a trabajar con la Galería Fernando Serrano habiendo realizado en ella las muestras : " Lo experimental en lo poético " (1998) , " Verdades a medias " (2001) y " Memoria de futuro " (2002). Como artista de esta Galería he estado presente en las ferias de:

- ARCO 1999, 2000, 2001, 2002 y 2003 (Madrid).
- TRÁNSITO 2000 y 2001 (Toledo).
- ARTE HOTEL 1999, 2000, 2001 y 2002 (Sevilla).
- FORO SUR 2001,2002 y 2003 (Cáceres).
- PUERTO DE LAS ARTES 2001 Y 2002 (Palos de la Frontera. HUELVA).



Proyecto de fomento de la natalidad

ANTONIO GÓMEZ



Monarquía
ANTONIO GÓMEZ

Antonio Monterroso

Antonio Monterroso, 1951, Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba). Maestro y Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Central de Barcelona. Como poeta visual, está presente en variadas Antologías, entre ellas la de Poesía Experimental Española, Antología Incompleta, CALAMBUR, Madrid, 2012 o la Antología electrónica boek visual.

Expone individual, COSMOPOÉTICA 2010, "ILUMINAR LA PALABRA" en Estación de Autobuses de Córdoba, "VEO, VEO, ¿QUÉ VES?" en Sala Trípticos de Córdoba, 2012, "POESÍA VISUAL", La Granjuela (Córdoba), 2013 y colectivamente, "Conmemoración del cincuentenario de la Poesía Concreta", coordinada por Clemente Padín, Universidad de Stuttgart, 2004, "Ver la poesía", Cosmopoética, Córdoba, 2007, II, III y IV Encuentros Nacionales de Poesía Visual, Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba), 2008, 2010, 2012, "ción del CPV de Peñarroya-Pueblonuevo" en Delegación de Cultura de Córdoba, 2013, "Exposición de Poesía Visual". Fondos del CPV. X Cosmopoética. Córdoba, 2013.

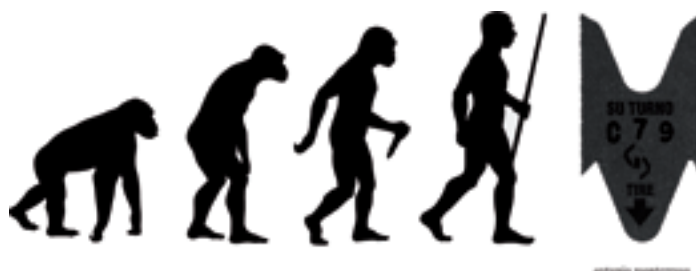
Publica en diversas revistas como Veneno y Grisú del Centro de Poesía Visual de Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba), Carpetas El Paraíso, (Oviedo), Tierra de Nadie nº 8 (2008-2009), Jerez (Cádiz), El pez que pesca nº 1, La factoría del Barco, (Sevilla), Suspiro de Artemisa, Centenario de Campos de Castilla, Detorres Editores, (Córdoba)

Imparte talleres, "Leo, Veo, Escribo" de la UIMP (Universidad Internacional Menéndez Pelayo), La Magdalena, Santander, Julio 2011, Jornadas de Bibliotecas Escolares, Cep de Córdoba "Luisa Revuelta", 2009 y 2010, Contra la violencia de género, IES Florencio Pintado, 2012, Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba), IES Alto Guadiato, Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba), 2013, IES López Neyra, (Córdoba), 2013, IES Averroes, (Córdoba), 2013

Da conferencias, Cosmopoética, (Mesa redonda), Córdoba, 2007, Fuente Obeluna de Córdoba, Día del libro, 2007, Priego de Córdoba (Córdoba), Aula de poesía, 2011, IES Carmen Pantión, Priego de Córdoba (Córdoba), 2012. IES Fernando III El Santo, Priego de Córdoba (Córdoba), 2012., La Granjuela, 2013, Delegación de Cultura de Córdoba, 2013, Universidad de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, Día del libro, 2013, Clausura de las Jornadas Provinciales de Lectura y Escritura, Cep de Córdoba, Córdoba.

Miembro fundador del grupo de poesía Alga, Castelldefels (Barcelona, 1982-continúa), publica poesía discursiva en revistas (Alga, Dos poemas y un café, Suspiro de Artemisa...) y participa en recitales de poesía, así como en el proyecto de la Delegación de Educación de Córdoba "Poetas Docentes en el Aula", "Narradores Docentes en el aula", "Escritores docentes", 2008, 2009, 2010, 2011, 2013. Acaba de publicar "Al caer la tarde". Detorres Editores, Colección Año XIII, Córdoba 2013

Es autor de literatura infantil y juvenil (Editorial Santillana), ponente en cursos, encuentros y seminarios, y ha participado con su obra en varios programas de TVE, La aventura del saber, y Canal Sur, El Club de las ideas.



Involución escala de grises

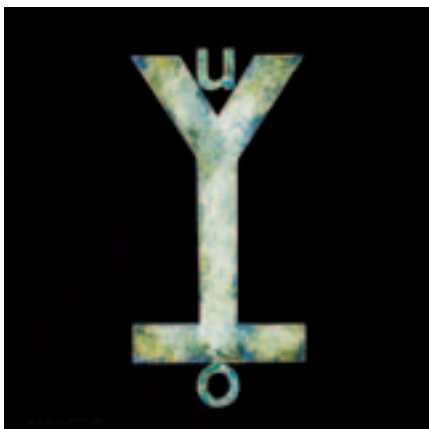
ANTONIO MONTERROSO



La nueva religión II
ANTONIO MONTERROSO

Bartolomé Ferrando

Bartolomé Ferrando, nacido en Valencia en 1951, y profesor titular de performance y arte intermedia en la Facultad de Bellas Artes de esa ciudad. Tras una salutación especialmente preparada por Ferrando para *Ars sonora*, le escuchamos leer algunos fragmentos de su libro “En la frontera de la voz” (publicado por Huerga y Fierro en 2008). También presentamos “The Circle”, una muestra de la colaboración de Bartolomé Ferrando con los músicos suizos Markus Eichenberger (clarinete), Fredi Lüscher (piano) y Alfred Zimmerlin (violonchelo) a través del proyecto “¡ROJO!”. Continuamos con una serie de “Propuestas poéticas”.



Sin título

BARTOLOMÉ FERRANDO



Debate

BARTOLOMÉ FERRANDO

Manuel Calvarro

Artificio e interpretaciones con Manuel Calvarro.
Francisco Peralto Vicario. Edit. Corona del Sur. Málaga 2010.
Archivo de Poesía Experimental. Cronología 1964-2006
de Antonio Orihuela. Edit. Corona del Sur (Málaga). 2007
Diccionario 400 artistas contemporáneos onubenses a través de la crítica
de Enrique Montenegro Pinzón.
Quien y por qué. El Punto de las Artes. Edit. Arte y Patrimonio. Madrid.
Portal de poesía visual y de experimentación.
Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del S. XX.
Edit. Forum Artis. Apéndice pag. 77
Anexo del Diccionario de Mail Art y Poesía Visual del BOEK 861
Fondo de obras del Archivo Mail Art y Poesía Visual del Taller del Sol.
Diccionario de Autores y Obras Corona del Sur (1965-2000), José Sarriá.
Edit. Corona del Sur.



Una hora cualquiera

MANUEL CALVARRO



Para la gran fiesta
MANUEL CALVARRO

Rafael de Cózar

Poeta, pintor y narrador español nacido en 1951, en Tetuán, provincia de Marruecos, residió desde los once años en Cádiz, ciudad donde inició su actividad primero como pintor, con diversas exposiciones y premios, para dedicarse más tarde a la actividad literaria, a través del grupo literario “Marejada”. Doctor en filología Hispánica, es catedrático de literatura española en la Universidad de Sevilla.

Finalista del premio “Guernica” de novela (Madrid, 1979), Finalista de los premios de poesía “Ricardo Molina” de Córdoba y “Rafael Montesinos” de Sevilla. Premio extraordinario de doctorado de la Universidad de Sevilla (1985). Premio “Ciudad de Sevilla” para Tesis doctorales, 1986, con la obra publicada bajo el título *Poesía e imagen* (1991). Premio “Mario Vargas Llosa” de novela (1996) con la obra *El Corazón de los trapos*. Entre 1982 y 2002 fue presidente de la Sección Andaluza de la Asociación Colegial de Escritores de España. Es miembro del consejo asesor del Centro Andaluz de las Letras desde su fundación. Ha sido director Literario de la Editorial “El Carro de la Nieve” y colaborador literario de diversos periódicos y medios (*ABC*, *Informaciones*, *Diario 16*, *Canal Sur*.)

Entre sus libros de poesía destaca *Entre Chinatown y River Side: los ángeles guardianes*, (New York 1987. y Sevilla 2004), *Ojos de uva*, Sevilla (1988). *Con-cierto Visual Sentido*. (Antol 1968-2004) Sevilla 2006, *Piel iluminada*. Sevilla 2008, *Huecos de la memoria*, Sevilla, 2011. *Cronopoeítica* Sevilla 2013. Una selección de sus relatos compone *Bocetos de los sueños*. (relatos) Cádiz, 2001. El principal de sus estudios y ensayos es *Poesía e imagen*, Sevilla 1992, extenso recorrido de los experimentos poéticos desde el siglo IV a.C hasta el siglo XX-

Entre sus estudios, prólogos y ediciones destacan Carlos Edmundo de Ory: *Metanoia*, (edición crítica de R. de Cózar), Madrid, Cátedra, 1978. *Narradores Andaluces* (edición y antología) Madrid, Legasa, 1981. *Cuerda andaluza de pícaros, murcios y embaucadores* Sevilla, Bibl. Cultura Andaluza, 1985. *Polvo serán...*(*Antología de la poesía erótica actual*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1988. *Relatos amorosos de hoy*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1988. Prol a Jose María Requena: *Cuentos de cal y sol*. Sevilla, Lautaro Edit. 1990. *12 Andaluces cuentan* (antología) R. De Cózar y Susana Jakfalvi. Sevilla, Lautaro editorial, 1994. Rafael Montesinos *Antología Poética 1944-1995* . (edic. de R. de Cózar) Sevilla. Public. Diputación, 1995. *Sirenas, Monstruos, Leyendas*. Col. “La narrativa y el mar”. Madrid. Sociedad Estatal Lisboa 98, 1998. Prólogo: “Frente al mar (sobre los bestiarios marinos). ISBN- 84-95152-02-9 (6 autores) *Panorama del 27 (diversidad creadora de una Generación) 1927-1997* coordinación del congreso y edic. del libro por R. De Cózar. Sevilla. Universidad-Fundación El Monte, 1998. (334 pp.). Incluye del autor el cap. “El 27 y el contexto de la vanguardia.” ISBN- 84-89777-41-1 (13 autores. 500 ejemplares) “El Capitán Alatriste y la Sevilla dorada” (Prólogo R. De Cózar) A. Pérez Reverte: *El Oro del Rey*. Madrid, Alfaguara, 2002. ISBN 84-204-4343-3. Anónimo: *Don Juan Notorio* (parodia erótica del Tenorio de Zorrilla-1874), reedición prólogo B. Caetano-R. De Cózar), Sevilla, Signatura ediciones, 2005. R. Cózar: *Vanguardia o tradición*. Sevilla, Mergablum, 2005, José Moreno Villa *Antología* (Selección y prólogo R. de Cózar) Málaga Centro Andaluz de las Letras. (En prensa)



Cabellera 2012 / Inédito

RAFAEL DE CÓZAR



Retrato años 70 / Inédito

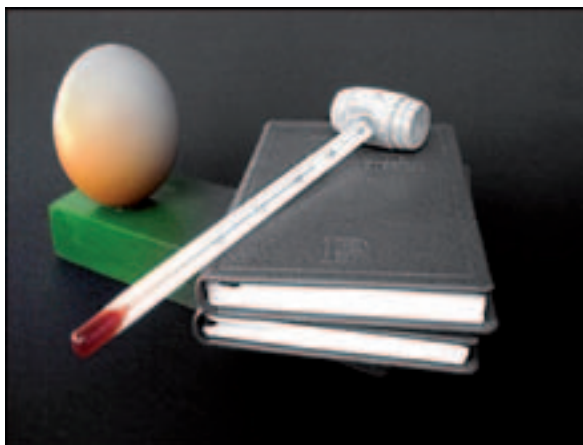
RAFAEL DE CÓZAR

Julia Otxoa

Poeta y narradora, su creación se extiende al campo de la poesía visual, la fotografía, y las artes plásticas en general. Su obra con mas de treinta títulos publicados en poesía, narrativa, y narrativa infantil ha sido traducida a varios idiomas e incluida en diferentes antologías de poesía, poesía visual y microrrelato. Entre sus poemarios: *Luz del aire*, en colaboración con el escultor Ricardo Ugarte, Madrid, Edarcón, 1982 · *Cuaderno de Bitácora*, Primer Premio Ayuntamiento de Pasajes 1985 · *Antología Poética*, San Sebastián, Casa Baroja, 1988 · *Centauro*, Madrid, Torremozas, 1989) · *L'eta dei barbari*, Italia, Quaderni della Valli, 1997 · *La Nieve en los manzanos*, Málaga, Ediciones Miguel Gómez, 2000 · *Al calor de un lápiz*, Zarautz, Olerti-Etxea, 2001 · *Cartas a Mr. Gardener*, Brasil, Edición bilingüe Portugues-Español. Maneco Librería & Editora, 2002 · *Gunten Café*, Málaga, Edición Bilingüe Castellano-Euskera, Colección Puerta del Mar – Publicaciones de la Diputación de Málaga, 2004 · *Taxus baccata* (Poemas de Julia Otxoa con dibujos de Ricardo Ugarte, Madrid, Ediciones Hiperion-, 2005 · “*El pájaro de la alegría*” (Plaquet de poemas), Ibiza, Universidad de las Islas Baleares-Sa Nostra, 2007 · “*Anotaciones al margen*” (Plaquet de poemas con dibujos de Ricardo Ugarte), Mérida, Escuela de Arte y Diseño, 2008) · *La lentitud de la luz*, Palencia, Editorial Cálamo, 2008. Entre sus libros de relatos: · *Kiskili-Kaskala*, Madrid, Editorial, Vosa 1994 · *Un león en la cocina* - con collages de Ricardo Ugarte, Zaragoza, Prames, 1999 · *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee*, Fuenterrabía, Editorial Hiru, 2002 · *La sombra del espantapájaros*, Cuenca, Editorial El Toro de Barro, 2004 · *Maiali e fiori - Cerdos y flores*, Roma, Editorial Empiria, 2006 · *Un extraño envío*, Palencia, Editorial Menoscuarto, 2006 · *Un lugar en el parque*, Editorial Alberdania, San Sebastián, 2010. Su Poesía visual ha sido incluida en diferentes publicaciones y exposiciones como: · *Poesía Visual Española*, Antología coordinada por Alfonso Lopez Gradolí, Madrid, Ediciones Calambur, 2007 · *Complicidades*, Madrid, Ave del Paraíso, 2008) · *Poeti spagnoli contemporani*, antólogo Emilio Coco, Milán, Dell’Orso Editores, 2008 · “*Veinte poetas españolas del siglo XX*” (Editorial El Perro y la rana, Venezuela, 2011) · “*New Poetry From Spain - Antology*” - (Lépez-Luaces, Lorenz & Lamboy)-Talisman House – Greenfield-Massachusetts, 2012 y entre sus exposiciones de Poesía Visual : “*New Sleepingfis Review*”, Nueva York 2007; “*Certamen Internacional de Fotografía Surrealista*”, Eibar 2007; “*Fragmentos de Entusiasmo*”-Catálogo de la exposición Antología de la Poesía Visual española 1964-2006”-Ayuntamiento de Guadalajara, 2007; “*Poesía Visual Española*” (Antología) Editorial Calambur, Madrid, 2007; ; “*La Fira Mágica*” Exposición colectiva de Poesía Visual Ayuntamiento de Santa Susana Barcelona, 2007; ; “*Homenaje a Manuel Altolaguirre*” Exposición Poesía Visual-Instituto Cervantes en Fez (Marruecos, 2007); “*Miguel Hernandez - Muestra de Poesía Visual*” (Universidad Miguel Hernández-Elche 2008); “*Colaboración con poema visual en la Campaña de Amnistía Internacional y Boek 861 por el derecho a la educación*”-Tarragona, 2011; “*Homo Ludens*” -Exposición colectiva en Fundación Jorge Oteiza (Alzuza-Navarra, 2010); Seleccionada su muestra de poesía visual y obra gráfica en el certamen de Behance Portfolio Review, San Sebastián, Mayo 2012.



Una copa de letras para la oscuridad / Inédito
JULIA OTXOA



El peso de la ley / Inédito

JULIA OTXOA

Francisco Aliseda

FRANCISCO ALISEDA (Peñarroya Pueblonuevo, Córdoba, 1957)

Pintor, autor de poemas visuales y recitador fonético. Licenciado en Filosofía y Letras, especialidad de Historia del Arte, por la Universidad de Valladolid (1981).

Dirige el “Taller de Diseño Aplicado” en la Escuela Taller de Espacios Naturales, en Valladolid (1986-1991). De 2005 a 2012 crea y dirige el “Centro de Poesía Visual, (C.P.V.)” de Peñarroya Pueblonuevo.

Desde 1983 es editor de la revista de poesía “Veneno”. En 2007 coedita la revista ensamblada “Grisú”. Desde 2006 participa en la edición de la revista objeto, “Laurel”.

Ha realizado escultura e instalaciones. Ilustrador de literatura infantil y juvenil. Ha publicado dibujos y poemas visuales en prensa (ABC Cultural, El Mundo, Periódico Bilbao). Su trabajo ha sido expuesto dentro y fuera de España, y se encuentra en colecciones públicas y privadas.

Su obra se significa por la reflexión del color en el paisaje de Castilla, la “Costa da Morte” gallega o las montañas del País Vasco y Navarra. Ha dispuesto de taller en Valladolid (1981-1989), Bilbao (1990-2001), Erandio (2002-2005), y desde 2005 vive y trabaja en Escacena del Campo, Huelva.



-
FRANCISCO ALISEDA



-
FRANCISCO ALISEDA

Eduardo Barbero

Edu Barbero nace en Sabiñán (Zaragoza) en 1961.

Apasionado del dibujo, la fotografía y la poesía visual. Ha recibido varios premios en fotografía y su obra se ha podido ver en exposiciones individuales y colectivas. Sus trabajos se han publicado en revistas de danza contemporánea, de arte experimental y de poesía así como en cubiertas de libros y a través de ilustraciones para poetas. Actualmente edita el blog de Poesía visual, Mail Art y Arte experimental “BOEK VISUAL” boek861.blog.com.es

En 2011 publicó el libro “*Edu Barbero, poemas visuales 2005-2010*” dentro de la colección Pliegos de la Visión de Ediciones Babilonia.

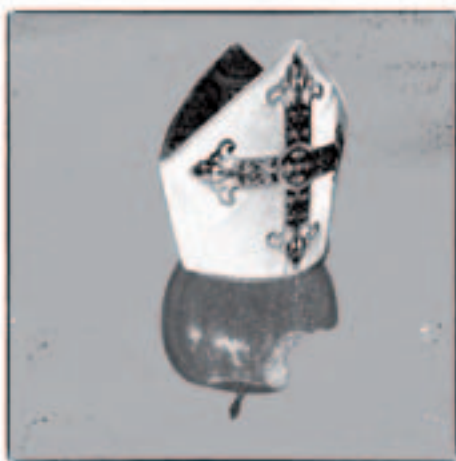
En 2013 coordina una serie de 28 espacios sobre poesía visual para el programa *La Aventura del Saber* de RTVE2.

Su obra se puede ver en la red en edubarbero.blog.com.es y <http://www.flickr.com/photos/poemasparalosojos/>



3 manzanas que cambiaron al mundo

EDUARDO BARBERO



Manzobispo

EDUARDO BARBERO

Belén Reyes

Belén Reyes (Madrid, 1964).

Ha publicado: Desnatada, con prólogo de Gloria Fuertes, Torremozas (1992). 2ª Ed., con prólogo de Gloria Fuertes, CELYA (2005) Fotograma de mujer, Torremozas (1997) Ponerle un bozal al corazón, con prólogo de Cristina Peri Rossi, CELYA (2002). 2ª Ed. CELYA (2006) Atrévete a olvidarme, con prólogo de Julia Otxoa, Olifante (2007) Ser mayor es un timo CELYA (2010) Aparece en las siguientes antologías: Ellas también cuentan, (I Antología), con el relato Odio los fines de semana, Torremozas (1994); Lo del amor es un cuento, con el relato Llevo treinta años esperándote, Ópera Prima (1999); Mi vida es mía, Plaza & Janés (1999); Aldea Poética II, Ópera Prima (2000); Milenio, Antología de la Ultimísima Poesía Española, Celeste (2000); Quinta del 63, CELYA (2001); Lavapiés, Ópera Prima (2001); Antología general de poetisas españolas, Torremozas (2002); Me chifla la poesía, Antología poética y didáctica de la E.S.O.-Bachillerato, CELYA (2003); Daniel Gil. Nuestras mejores portadas, Aldeasa (2005); Antología de cuentistas madrileñas, La librería (2006); Final de entrega. Antología de poetas contra la violencia de género. Colectivo Ediciones Córdoba (2006); La casa del poeta, La noche polar (2007); Aldea Poética IV SXO, Ópera Prima (2009); 23 Pandoras. Poesía alternativa española, Baile del Sol (2009); El poder del cuerpo. Antología femenina contemporánea, Castalia (2009) En 1987 muestra un manuscrito de poemas inéditos en la Biblioteca Nacional, presentado por Gloria Fuertes. Premio de poesía GERARDO DIEGO en Pozuelo de Alarcón (1989). Finalista del Premio de poesía BARRO de Sevilla, con el libro Ve(r)sos que nunca he dado (1991). Accésit del Premio de poesía CIUDAD DE EL EJIDO (Almería), con el libro Atrévete a olvidarme (1995). Finalista del Premio de Narrativa ANA MARÍA MATUTE (1997) con el relato Fotograma de Mujer. En 1999 publica el relato La Carta, seleccionado por el Premio Contradicción y publicado por Plaza & Janés.



BELÉN REYES



-
BELÉN REYES

Antonio Orihuela

Antonio Orihuela (Moguer, 1965). Últimas publicaciones: *Comiendo Tierra Piedra, corazón del mundo*. Germanía. Valencia. 2ª edición en *Que el fuego recuerde nuestros nombres*. Ed. Aullido. Huelva, 2007 (publicado en portugués bajo el título *Que o fogo recorde os nossos nomes*. Ed. Medula. Coimbra, 2013). *La destrucción del mundo*. Ed. El Ermitaño. México, 2007. *Todo caerá*. Ed. Atemporia. México. 2008. *Narración de la llovizna*. 2ª Edición en Ed. Baile del Sol, 2009. *Madera de un solo árbol: Cuaderno de Nepal*. 2ª edición en Ediciones Delirio. Salamanca, 2013. *Todo el mundo está en otro lugar*. Ed. Baile del Sol. Madrid, 2011. *Cosas que tiramos a la basura*. Ed. Amargord. Madrid, 2012. *La guerra tranquila*. Ed. Origami. Sevilla, 2012 y *Arder* Ed. Lupercalia. Alicante, 2013. Es autor de la novela experimental *x Antonio Orihuela*. LF Ediciones. Béjar, 2005. Y los ensayos *Libro de las derrotas*. Ed. Oveja Roja. Madrid. 2009. *Moguer, 1936*. 3ª edición en Ed. La Oveja Roja. Madrid, 2010 y *Poesía, pop y contracultura en España*. Ed. Berenice. Córdoba, 2013.

En las páginas books.google.es se pueden descargar de forma gratuita fragmentos de los libros: *Durruti en Budilandia*, *La ciudad de las croquetas congeladas* y *Tú quién eres tú*. Además del ensayo *Historia de la Prehistoria: El suroeste de la Península Ibérica*. Todos ellos agotados en su edición impresa.

Coordina los Encuentros de Poetas *Voces del Extremo*, de la Fundación Juan Ramón Jiménez desde 1999 y, junto con otros compañeros, mantiene el blog <http://vocesdelextrempoesia.blogspot.com.es/>



ss

ANTONIO ORIHUELA



Tapándose 2004

ANTONIO ORIHUELA

José Luis Campal

José L. Campal es licenciado en Filología Hispánica y miembro del Real Instituto de Estudios Asturianos (Oviedo) y de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona). Bibliógrafo e investigador literario. Actualmente reside en Córdoba.

Editor, desde 1991, de la revista ensamblada de poesía experimental y mail-art «El Paraíso» (101 números editados). Previamente, entre 1990 y 1991, coordinó los «Dípticos de Poesía Experimental El Paraíso» (más de 30 números editados), y, en 1991, las hojas informativas «El Paraíso Mail-Art».

En su haber cuenta, dentro del ámbito experimental, con dos distinciones: el tercer premio del Concurso Internacional de Poesía Visual (Museu d'Història de Tarragona, 1999) y el primer premio del Concurso de Poesía Visual CVNE (Haro, La Rioja, 2009).

Ha realizado filatelia alternativa, electrografismo y libros-objeto, y ha participado, con performances, instalaciones y recitales de poesía fonética, en varios eventos artísticos. Ha intervenido, dentro y fuera de España (Italia, Portugal, Suiza, Francia, Alemania, Finlandia, Colombia, Holanda, Japón, Polonia, Uruguay, Estados Unidos, Rumanía, Gran Bretaña, Panamá, Suecia, Bélgica, Canadá, Dinamarca, Hungría, Austria, Estonia, Israel, Australia, República Dominicana, Brasil, etc.) en numerosas muestras colectivas de poesía visual, proyectos de mail-art y arte experimental.

Ha colaborado en revistas y publicaciones alternativas como: «Texturas» (Álava), «Dimensão» (Brasil), «Dock(s)» (Francia), «Uni/vers(;)» (Alemania), «China Ink» (Italia), «Veneno» (Córdoba), «Obskuritas» (Alemania), «Piedra Lunar» (Toledo), «Mani Art» (Francia), «Píntalo de Verde» (Badajoz), «SSSSSS!» (Italia), «Container» (Granada), «7 Formes» (Barcelona), «La Nueva Poesía Eléctrica» (Madrid), «Tensetendoned» (Estados Unidos), «Koine» (Madrid), «Mondragón» (Asturias), «Copy-Left» (Suiza), «Caja de Truenos» (Badajoz), «ARTchivo» (Madrid), «Bric-a-Brac» (Gran Bretaña), «Cancionero Visual» (Álava), «Nada-Zero» (Francia), «5'9"» (Canadá), «El Mail Tao» (Alemania), «Metamorfosis» (Vizcaya), «La Más Bella» (Madrid), «Málaga & Poesía» (Málaga), «Multipostais» (Brasil), «PVP» (Huelva), «Bandalía» (Córdoba), «P.O. Box» (Barcelona), «Experimenta» (Madrid), «Sinedie» (Asturias), «Grisú» (Córdoba), etc.

Poemarios y plaquettes (Selección 1990-2013)

- [1990] **Las dictaduras** | Edición de autor, Asturias.
- [1991] **Sonetos** | Poesía Visual El Paraíso, Asturias.
- [1992] **Catarsis** | 1/2 Vaca, Madrid.
- [1992] **Panorámica** | Ediciones de El Paraíso, Asturias.
- [1993] **Gran oferta** | Grafe-Koine Libros, Madrid.
- [1994] **Décimas dadaístas** | Ediciones Al Margen, Palencia.
- [1996] **Rigor litterae** | 1/2 Vaca, Valencia.
- [1996] **Electrografías** | Ediciones de El Paraíso, Asturias.
- [1997] **Admisión y exclusión de aspirantes** | La Última Canana de Pancho Villa, Asturias.
- [1998] **Más electrografías** | La Última Canana de Pancho Villa, Asturias.
- [1998] **Naipes** | Cuadernos Extemporáneos, Palencia.
- [2000] **Ex-libris** | Ediciones de El Paraíso, Asturias.
- [13 | 2000] **Importe bruto** | La Última Canana de Pancho Villa, Asturias.
- [2001] **Un puñado de acciones canjeables por Bonos del Estado y Letras del Tesoro** | La Última Canana de Pancho Villa, Asturias.
- [2013] **Tarjetas de visita** | Boek Visual, Barcelona.



Futurible / Inédito
JOSÉ LUIS CAMPAL



666 / Inédito
JOSÉ LUIS CAMPAL

Carmen Peralto

Carmen Peralto (Málaga, España, 1967) es poeta, diseñadora gráfica y editora. En 1995 publica su primer libro *Mar de Tanis*. Toda su obra hasta 2007, se encuentra recogida en la antología *Poesía (1992-2007)*. Su último libro publicado ha sido «Sol(e) ares» (Málaga, 2012).

Ha sido incluida en antologías como «Poesía experimental española 1963 2004», de Félix Morales Prado (Madrid, 2004). «Poesía visual andaluza (antología)», de José Carlos Beltrán (Rute, Córdoba, 2006). «Poesía viva de Andalucía», de Raúl Bañuelos, José Bru, Dante Medina y Ramsés Figueroa (Guadalajara, México, 2006) y «Poesía Visual Española (antología incompleta)» de Alfonso López Gradolí (Madrid, 2007). «Voces del extremo. Poesía y capitalismo», de Antonio Orihuela. Fundación Juan Ramón Jiménez. Moguer, Huelva, 2008 y «Ojos que sí ven. Antología de poetas experimentales de México y España», de José Brú, Dante Medina y Francisco Peralto. Corona del Sur, Málaga, 2010.

Algunas de las últimas exposiciones en las que ha participado son: «Fragmentos de entusiasmo. (Poesía visual en España 1964 2006)», Guadalajara, 2007. «Ver la poesía. Fondos del Centro de Poesía Visual de Peñarroya-Pueblonuevo». Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba), 2008. «Miguel Hernández, poeta. La senda del poeta 2008», Elche (Alicante), 2008. «Mundibujado». Rivas-VaciaMadrid (Madrid), 2008. «La poesía más viva [mirar+ver=leer]», Biblioteca de Extremadura, Badajoz, 2009. «Human, colours, music». Comisario: Thomai Kontou. Hellenic Society of Haematology. Plaza Syntagma, Atenas, Grecia, 2010 y «Tríada experimental» (junto a Rafael y Francisco Peralto). Sala Rectorado y Consejo Social Campus de Elche, Universidad Miguel Hernández, Elche, 2012.



One life / Inédito
CARMEN PERALTO



Hierápolis / Inédito

CARMEN PERALTO

Agustín Calvo Galán

Agustín Calvo Galán (Barcelona, 1968) ha publicado: “Letras transformistas”, una selección de sus poemas conceptuales y visuales (2005), “Otra ciudad” (libro objeto, 2006), “Poemas para el entreacto” (2007) y “A la vendimia en Portugal” (2009). Su obra como poeta visual ha sido recogida en varias antologías especializadas.



- / Inédito

AGUSTÍN CALVO GALÁN



Stop desahucios
AGUSTÍN CALVO GALÁN

Gustavo Vega

Leonés, 1948, residente en Barcelona, es **profesor, poeta (visual), artista y escritor**. Es **Dr. en Filología Hispánica y Literatura**, Universidad de Barcelona; **Lic. en Filosofía**, Universitas S.Thoma Aq. In Urbe, Roma; **Lic. en Filosofía y Letras (espec. Filosofía)**, Universidad de Barcelona; y Titulado en **Magisterio**, León. Su **Tesis Doctoral: Poéticas de Creación Visual en España, 1970-1995** obtuvo las máximas distinciones: Sobresaliente *Cum Laude* y *Premio Extraordinario* de la Universidad de Barcelona.

En su obra coincide la **FILOSOFÍA** con la **CREACIÓN POÉTICA** -poesía textual, visual, fonética, acción...- y la **IMAGEN VISUAL** -plástica y nuevas tecnologías, multimedia- lo que se sintetiza en obras de carácter interdisciplinar: **POESÍA VISUAL** principalmente. Consisten sus actividades en **investigación teórica, práctica creativa, docencia y divulgación**.

Ha sido **PROFESOR** en la Universidad de León (Curso "*Palabra e Imagen. Poesía Visual*"), BCA, Universidad de Barcelona (Curso "*Historia del Arte y de la Cultura en España*") y en el Col·legi Casp, Barcelona (Cursos "*Filosofía*", "*Historia de la Filosofía*", "*Infografía. Poesía Visual*"...) y ha realizado **Talleres de Creación Poética** -textual, visual, fonética, de acción...- en diferentes instituciones de España y Argentina.

HA PUBLICADO libros de creación (*Poéticas Visuales, Prólogo para un Silencio, El Placer de Ser, Habitando Transparencias, La Frontera del Infinito, Pintar la Luz /Dipingere la Luce* y otros), **carpetas, plaquettes, vídeos, CD, DVD** etc. Ha sido incluido en **antologías**, multitud de **revistas, web**, etc. Ha realizado **EXPOSICIONES** (30 individuales y participado en 2 centenares de colectivas); así como **CONFERENCIAS Y RECITALES** en España y extranjero— Argentina, Bosnia y Hercegovina, Francia, Inglaterra, Italia, Macedonia, Uruguay...-

La calle donde nació hoy lleva su nombre: "*Calle Poeta Visual Gustavo Vega Mansilla*" y tanto él como sus *Talleres de Creación Poética* han recibido becas y premios en diferentes ocasiones. De su obra se han hecho eco **antologías, estudios** y universidades.



Poema con acento
GUSTAVO VEGA



Nana de la cebolla

GUSTAVO VEGA

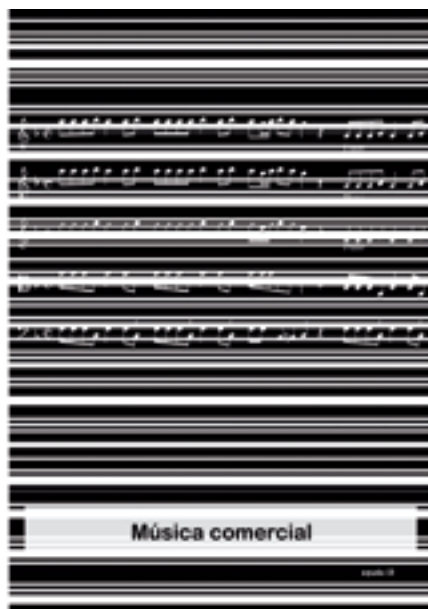
Miguel Agudo

Miguel Agudo Orozco (Tarragona, 1976) se licencia en 1999 en Filosofía por la Universidad de Sevilla. Allí conoce a otros jóvenes creadores, asiste a un taller de poesía, y desde entonces publica poemas en revistas, cofunda un grupo poético -Azúltimo- y descubre la poesía visual.

De 1999 a 2001 asiste a cursos de doctorado en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona). Retorna a Andalucía y amplía su formación en informática y diseño. Desde entonces ha trabajado como cartelista e informático y ha impartido charlas sobre poesía visual y pensamiento crítico en varios institutos de Andalucía. Desde 2008 es profesor de Filosofía de Enseñanza Secundaria en Andalucía.

De poesía discursiva tiene publicado el libro *Cuando Herodes la tierra* (accésit del I Premio de Poesía Fundación Ecoem -2008-) y aparece en la antología *Poesía para niños de 4 a 120 años* (La Isla de Siltolá. Sevilla, 2010).

Como poeta experimental, obra suya ha sido incluida en dos antologías nacionales de poesía visual, en la revista *Nayagua* y en la revista *Baeza-Úbeda Actualidad*, de la que es coeditor. También ha participado en numerosas exposiciones, tanto colectivas como individuales, entre las que destacan: *Silencio* (Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 2006), *Agudezas* (La Carbonería, Sevilla. 2006), *Ver la poesía* (Cosmopoética 2008, Córdoba), II y III bienales de arte contemporáneo de Fundación ONCE (Madrid, 2008 y 2010), *La sinergia visual-poética entre Serbia y España* (Instituto Cervantes de Belgrado -Serbia-, 2011) y *9x9x9. Manifest Poètic Visual. Sinergias Interculturals Catalunya-Sèrbia* (Centro de Lectura de Reus -Tarragona-, 2012).



Música comercial
MIGUEL AGUDO



Siameses
MIGUEL AGUDO

Mertxe Manso

Mertxe Manso (Baracaldo, 1978). En la actualidad reside en Nüremberg (Alemania). Jurista, actualmente se dedica a la docencia.

Ha publicado el poemario *Diario de los cuerpos*, I Premio de Poesía “La Manzana Poética”, (Ediciones Litopress, 2004), las plaquettes *Tabla de mareas* (müsu, 2004) y *Reglas de navegación* (2006). Aparece antologada en *Voces Nuevas* (Torremozas, 2002), *Pólvora Blanca* (Antología de poet@s por la paz y la palabra, 2003), en *Pie de Paz* (Plurabella, 2003) *Periféricos 15 poetas* (Universidad Popular José Hierro, Madrid, 2004) y en la antología *La mujer rota* (Guadalajara, México, 2008). Su último poemario, *Ferronerie*, aparece publicado por la Diputación de Cáceres, 2009.

Codirigió la revista de literatura müsu. Posteriormente, dirigió la revista de creación Isla Tortuga a la par que coordinó el ciclo de Poesía “La Espiga” (Córdoba) en colaboración con el Centro de Poesía José Hierro (Madrid)(2004-2006). Ha participado en el V Seminario de Poesía y Traducción Poética, (2005). “La crítica española: encrucijada y confusión”. Como conferenciante y poeta intervino en las últimas Jornadas de Poesía Actual en la Fundación Alberti, 2007. En el 2008 intervino como poeta invitada en **Cosmopoética, poetas del mundo**. Recientemente, participó como poeta en la traducción a Jan Wagner en el Seminario de Poesía y el Círculo de **Traducción Poética de Córdoba**, dedicado a poetas alemanes (2009).

En la faceta de poesía visual, ha participado entre otras colaboraciones en la *Muestra incompleta de poesía visual, experimental y m@ilart* (2004), Ediciones Cer0 a la izquierda. Y *Las Letras*, muestra de poesía visual.2006. Recientemente en el Óptica Festival Audiovisual de Córdoba; edición II.

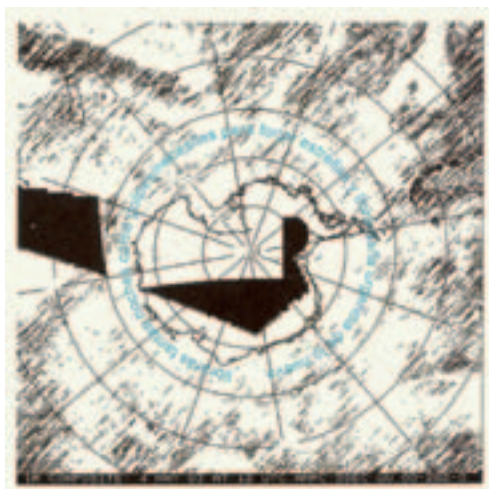
Actualmente, coordina la edición y publicación de las colecciones de la Editorial “La Fragua de Metáforas.

En literatura infantil y juvenil tiene publicado: “Entre picos anda el juego”(Ediciones La Fragua de Metáforas, 2012) y “**Plof, plof, plof y Goti nació**” (Ediciones La Fragua de Metáforas, 2013).



Tetera con crucigrama

MERTXE MANSO



MERTXE MANSO

Ángela Mallén

Ángela Mallén, Alcolea del Río (Sevilla). Poeta y narradora. Licenciada en Psicología Clínica por la Universidad de Valencia, con estudios de Pedagogía, Psicología social y Filología alemana en Valencia, Austria y Euskadi. Ha sido funcionaria en las Delegaciones del Gobierno de Castellón y Valencia y profesora en la Universidad Johannes Kepler de Linz, Austria. Actualmente vive en Vitoria-Gasteiz donde trabaja como profesora, traductora e intérprete de alemán.

Premio Internacional de Poesía “Leonor de Córdoba”, con la publicación del poemario *Courier -Los trenes del sur-* (Andrómina, Córdoba 2003). Accesit con publicación en el XXXV Concurso Cuentos “Hucha de Oro” de FUNCAS, con el relato *Los leucocitos de Aurora y Rosalino*. Finalista en el IV Premio Internacional Poesía Amorosa, Círculo Bellas Artes de Palma de Mallorca con *Ángel y/o diávolo*. Otras publicaciones: Novela: *Los caminos a Karyukai* (Arte Activo Ediciones, Vitoria 2005). Poesía: *Palabra de elefante* (Arte Activo, 2007), *La noche en una flor de baobab* (Andrómina, Córdoba 2009. Prólogo de Dionisia García). *Cielo lento* (Arte Activo, 2011. Prólogo de Itziar Mínguez Arnáiz). Colabora en revistas literarias como *Espéculo*, *Galerna*, *Ágora*, *Luke*, *Agitadoras*, *Texturas*, *Arte Activo*, *Kaskarina*, *Azuldemar* y otras. Participación en antologías y libros colectivos: *Vuelo de Papel* (Valencia), *Pólvora blanca* (2003); *Poetas en Solidaridad con los Afectados por el Sida* (2007), *Decir que somos lo que somos* (2008), *Sin dejar señales* (2010), *Tintas para la vida* (2010), *Literatura y Realidad/Literatura eta Errealitatea* (Asociación Escritores Vascos, 2012), *El amor, los espejos, el tiempo, el camino* (Krelia.a. Vitoria, 2012) y otras. Su poema visual *Altos Hornos* fue elegido para participar en la exposición “Desacuerdos”, Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona 2005.



Acoso / Inédito
ÁNGELA MALLÉN



Soledad. De la serie Instantáneos / Inédito
ÁNGELA MALLÉN

Claudia Frau

Claudia Frau es una joven artista nacida en Madrid que reside actualmente en Sevilla y que ha vivido, entre otros ciudades, en Barcelona, Berlín, Ibiza y México. La práctica artística que actualmente desarrolla esta centrada en la fotografía, el collage fotográfico, la performance y el video. Sus imágenes tanto fotográficas como video gráficas reflejan un "modus operandi" de síntesis que se refleja en sus trabajos a través de una rigurosa técnica, formal y que aportan claridad al desarrollo conceptual de sus propuestas. Francisco Almengló.

Exposición con dos videoocreaciones en el 2º festival "Miradas de mujer" de MAV en "La sala de Blas" de Málaga. (2013)

Artista invitada para conferencias y talleres en El Palacio de Orive, Córdoba. Dentro del proyecto "**El Semillero de Orive**" de Miguel Ángel Moreno Carretero. Exposiciones itinerantes en el proyecto Scarpia Garden (ArtJaen, Granada, Archidona) Obra adquirida por el Ayuntamiento de Archidona.

Premio del público en **Iuventus Fest** con una videoocreación. (2012)

Seleccionada para exponer en la sala de exposiciones de la Facultad de BB.AA. de Sevilla (2012)

Obra de videoarte seleccionada en El V Festival Internacional de Arte Independiente **INCUBARTE** (2012)

Seleccionada en el certamen de Poesía Experimental de Badajoz (2012)

Autora incluida en el volumen "**Antología incompleta de poesía experimental española**", editado por Calambur (2012)

Participa en "**Expoesía**" Bienal de Poesía visual de Euskadi en colaboración con Cosmopoética (Córdoba) (2011)

Exposición colectiva en "**Muestrarte**" (Tabacalera, Madrid) (2011)

Exposición colectiva en el **Palacio de la Magdalena** de Santander con motivo del taller que la Universidad Internacional "Menéndez Pelayo" programó sobre Poesía Visual. (2011)

Exposición colectiva en el Ateneo de Valencia dentro de las actividades "Uno y múltiple" junto con Chema Madoz. (2010)

Seleccionada en el **2º Certamen Artístico de la Puebla del Río** (Casa de la Provincia, Sevilla) 2010)

Exposición colectiva en la **Filmoteca de Andalucía** (2010)

Exposición colectiva de poesía visual "**Contra la violencia de género**" (2009)

Colaboración en la Muestra Internacional de Poesía Visual y Experimental en Venezuela (2009)

Organización del "Espacio Recreo" en La Carbonería (presentación de libros (años 2008 y 2009)

Exposición colectiva sobre el Quijote. (2008)

Exposición colectiva en "**Espacio Recreo**" de La Carbonería (2008)

Ilustra con fotografías el libro "**Cada uno es quién es**", de Antonio Solís, editado por la Diputación de Sevilla y el Ayuntamiento de Aznalcázar Ilustra con fotografías el libro

"**Cadáveres Exquisitos**", de Miguel Ángel Salas Reche.

Exposición individual en la **galería "Ánima"**, Sevilla Ganadora del **VI certamen de Poesía Experimental de Badajoz** (2007)

FORMACIÓN ACADÉMICA:

Grado Superior de Fotografía Artística 2002-2004 Escuela de Arte de Sevilla.

Curso de realización y postproducción audiovisual 2004- 2005.

Confederación de Empresarios de Sevilla (CEA)



Cambio de sentido

CLAUDIA FRAU



Psicosis colectiva. Sobre el drama de los desahucios

CLAUDIA FRAU

Lola López-Cózar

A Lola López-Cózar la definen dos *autodefiniciones*:

“me han pasado por encima unos cuantos años de universidad en filosofía y letras y en ciencias de la educación”

“hace mucho tiempo quise subir al campanario de una iglesia. Una amiga me llevó y la persona que tenía las llaves me preguntó quién era yo. Sin dudarlo le respondí que nadie. Todos somos alguien, me dijo. Desde entonces voy disimulando como puedo, pero aún no sé contestar a esa pregunta”.

La primera habla de su formación en la Universidad de Granada, Filología y Educación, con la distancia y la relatividad otorgada a la academia.

La segunda de sí misma, con ese nadie abierto buscador de respuestas.

Lola López-Cózar es una artista que sorprende, creadora de un multiverso en el que confluyen formas, sonidos, imágenes y textos. Su trabajo, que algunos definen como poesía visual, tiene una coherencia apasionada en el discurso y muy pocas etiquetas. Utiliza la mezcla de formatos, y nada prevalece a no ser la mirada, *“si una imagen vale más que mil palabras, a veces unas cuantas palabras determinan la forma de mirar una imagen”*, una mirada comprometida.

Sus fotografías, sus vídeos y sus poemas marcan un ritmo en el que podemos deambular sin casi darnos respiro. Contadora de historias. Y sus historias luchan, parten, interrogan.

Su obra está en la red, disponible en los espacios públicos de las redes sociales, se acumula y se expande.

Quien busca la encuentra, multiplicando su participación en publicaciones, performances, instalaciones y exposiciones.

<http://www.islasila.com/>

<http://grafopoema.blogspot.com/>

<http://www.youtube.com/user/islasila>

También tengo un currículum con fechas y lugares donde he estado, pero en síntesis sería más o menos esto:

Lola López-Cózar nace en Granada, España, donde reside. Dirige el programa de radio Retahilas, publica su trabajo en diferentes revistas. Ilustra el libro “Ángel de cielos Que derrumban”, editado por Amphibia (2010). En estos años la artista muestra su trabajo, principalmente, video, poesía y fotografía, en festivales, proyectos, programas, simposios y exposiciones por toda España, en Estados Unidos, México, Venezuela, Portugal, Cuba, Italia, Argentina y China.



El mar / Inédito
LOLA LÓPEZ-CÓZAR



Hormiga cigarra / Inédito
LOLA LÓPEZ-CÓZAR

Manuel Molina González

Nacido en Priego de Córdoba y habitante de numerosos lugares de la geografía española, su última parada ha sido Cazorla (Jaén) desde donde ha publicado libros tan diversos como la didáctica, la etnología o la Segunda República, motivo de su tesis doctoral sobre la obra literaria de Niceto Alcalá-Zamora. Su último trabajo es un libro sobre haikus del olivar publicado en tres idiomas: castellano, inglés y japonés.

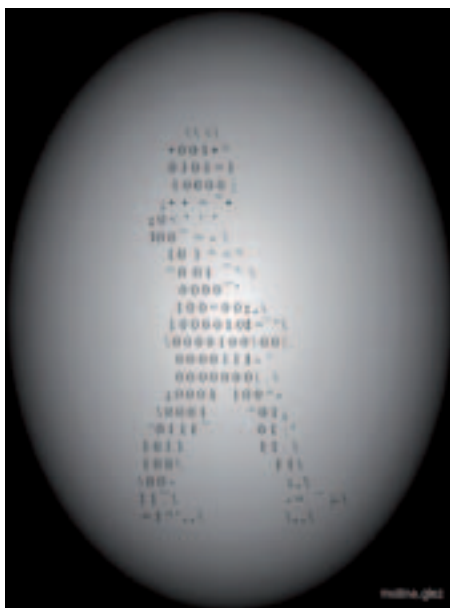
Dedicado a la docencia tanto en Secundaria como en la Universidad de Jaén, ha dedicado parte de su tiempo a los talleres literarios, la crítica e incluso durante seis años la dirección de un festival internacional de teatro. Llegó a la poesía visual por el conocimiento de la obra de Joan Brossa, que descubrió como herramienta para las clases de literatura. Después llegaría la influencia de Chema Madoz a través de la fotografía. Y a partir de ese instante trabajo e investigación se unieron para culminar sus obras sueltas en una exposición antológica itinerante: "Yuxtaposiciones". El título de la obra es clave para entender las creaciones de este autor con la mezcla de elementos en apariencia sin conexión que permiten al receptor unir de manera personal el sentido de lo percibido.

Su trabajo se encuentra disperso por revistas españolas como "Carpetas del Paraíso" (Asturias) o "Grisú" del Centro de Poesía Visual de Peñarroya, convocatorias de mail art, publicaciones tanto de poesía visual como de creación poética y colecciones particulares. Ha participado en exposiciones colectivas en países como Chile, Argentina o Brasil. Posee un blog donde se puede encontrar su creación más reciente: <http://manuelmolinaglez.blogspot.com.es/>



Copla de pie quebrado / Inédito

MANUEL MOLINA GONZALEZ



Hombre binario / Inédito
MANUEL MOLINA GONZALEZ

Patxi Serrano

Llegue a Euskal Herria un 11 de octubre a las seis de la tarde de un miércoles, era otoño...

Videoartista, poeta visual, cofundador de 2,5 KLTB...

Diplomado en Magisterio y licenciado en Bellas Artes, por la U.P.V./E.H.U. en facultad de BB.AA. de Leioa...

Me gusta recorrer mundo y mundos, un volante y una cámara conjunción perfecta...

Me gusta que las imágenes hablen se comuniquen y sean transmisoras de sueños, denuncias, reivindicaciones...

He pasado el tiempo capturando frames, atrapando sueños y más de una pesadilla, a veces incluso llevo un león en el bolsillo, otras veces arena...

Busco imágenes vividas, imágenes soñadas, imágenes en movimiento, imágenes inmóviles, que no aguantan quedas. Las persigo, las encuentro me encuentran, gritan se transforman...

Desde el año 1995 he desarrollado una extensa actividad expositiva, realizando muestras y proyectos tanto individuales como colectivos y participando en numerosas experiencias creativas...

Video-arte, polipoesía, proyectos multimedia, busco lenguajes sin parar intento crear simbiosis entre ellos, luz, sonido...

He participado y participo en certámenes de mail-art .He colaborado y colaboro con revistas y propuestas diversas de poesía visual ,en el estado y a nivel internacional. (Japón, Barakaldo, Italia, Escacena del Campo, Puerto Rico, Argentina, Cordoba, Grecia, Alcanar, Alemania, Santiago de Compostela, Turquía, etc.)...

Alguien me dijo una vez “ tu haces poesía visual”, he de reconocerlo me atrajo la horizontalidad del medio que se me sugería...

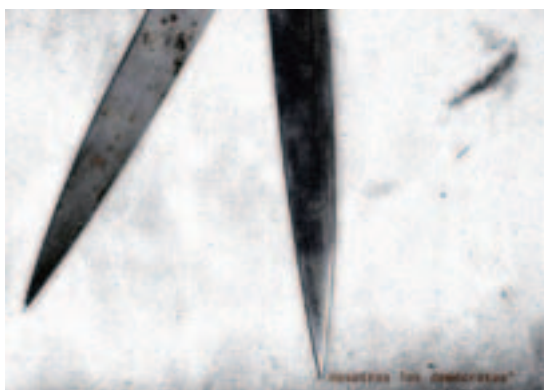
Desde entonces he caminado y camino con frecuencia por las sendas de esta POESÍA con mayúsculas, creando palabras para los ojos...

AL MENOS LO INTENTO...



Azken notk / Últimas notas

PATXI SERRANO



Nosotros los demócratas

PATXI SERRANO

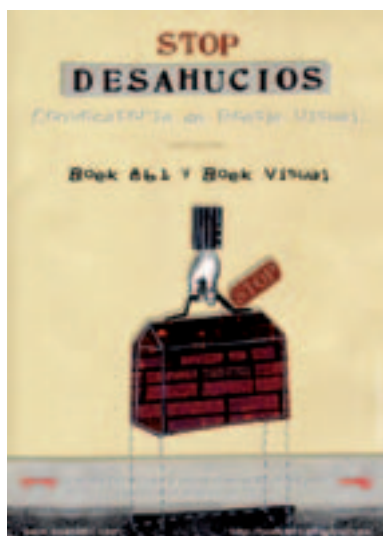
Pedro Peinado

Pedro Peinado lleva más de quince años dedicándose al diseño gráfico y la ilustración. Ha trabajado para diversas agencias y estudios de diseño gráfico (zum creativos, é comunicación, Xul...) así como para prensa escrita.

En la actualidad ejerce su actividad como freelance, en casa en su pequeño estudio. Le gusta conciliar técnicas, desde el dibujo manual hasta la ilustración digital pura y dura y la fotografía. En sus trabajos hay pop, cómic, collage, mucho cine y música como sintonía de fondo. Ha colaborado en diversas publicaciones tanto en papel como on line: No magazine, Espai Pupu, La Caja, Radio 3, el Día de Córdoba, Espacio Menos Uno, Boronía, periódico Diagonal, Editorial Bandaáparte. Ha realizado numerosas exposiciones tanto individuales como colectivas. Participa como ponente en la IV Bienal de Poesía Visual de Peñarroya. Pertenecer al colectivo de fotografía ISO 23.



El tocado
PEDRO PEINADO



Stop deshucios
PEDRO PEINADO

TRADUCCIÓN

Ruy Ventura

Campo de la verdad / Campo da verdade

En versión de Jesús MUNÁRRIZ

TRADUCCIÓN

RUY VENTURA

Ruy Ventura (Portalegre, Portugal, 1973) tiene una maestría en Estudios Portugueses (Literatura Portuguesa Contemporánea) por la Universidade Nova de Lisboa. Su primer poemario, *Arquitectura do Silêncio* (2000), fue Premio Revelación de la Asociación Portuguesa de Escritores en 1997. Desde entonces ha publicado *Sete capítulos do mundo* (2003), *Assim se deixa uma casa / Así se deja una casa* (2003, con prólogo y traducción al español de Antonio Sáez Delgado), *Um pouco mais sobre a cidade / Un poco más sobre la ciudad* (2004, trad. esp. Antonio Sáez Delgado), *O lugar, a imagem / El lugar, la imagen* (2006, trad. esp. Antonio Sáez Delgado), *Chave de Ignição* (2009), *Instrumentos de Sopro* (2010) e *Contramina* (2012). Ha coordinado varias antologías y libros y ha traducido al portugués una antología de poesía española del siglo XX y libros de Antonio Sáez Delgado, Ángel Campos Pámpano, José María Cumbreño y Anton van Wilderode. Es colaborador de varias revistas portuguesas y españolas, brasileñas y americanas. Poemas y libros suyos están traducidos al español, francés, inglés y alemán. Como ensayista ha escrito sobre poesía contemporánea, literatura tradicional y toponimia.

“[...] no diré sino la verdad [...]”

García de Orta

“Le respondió Jesús: ‘[...] Para esto he nacido, para esto he venido al mundo: para dar testimonio de la Verdad. [...]’ Pilatos le respondió: ‘¿Qué es la verdad?’”

Evangelio según San Juan

PRÓLOGO

“Descálzate las sandalias, sinceramente,
desde los umbrales del esplendor.”
Abu Al-Qasim ibn Qasi

Invitación

¿Qué hacer si una puerta se abre en un lugar inesperado
pero no accedemos al lenguaje del convite? ¿Entramos
y vemos, aunque sea una trampa? ¿Paramos
y escuchamos la conversación, aunque no entendamos
ni una sola palabra? Hay escaleras que no conocemos,
ascensores que la ceguera ignora en el centro del edificio.
La noche concede esta palabra. Doy media vuelta. Subo despacio.

Viaje

El hombre surge cuando el mundo se entreabre
y cruza sin verla la línea del ecuador,
cuando entre dos puntos se mueven
voces que los ojos buscan pero no ven.
La abertura garantiza la partida y la peregrinación.
El viandante besa. en un crepúsculo eterno,
el rostro sinuoso de la luz y de su incertidumbre.

Destino

No interesa el camino recorrido
ni la dirección de los pasos y la posición
del sol sobre la tierra. Interesan la pertenencia,
la cura, la semejanza... y el lugar al que llegamos.
Sobre todo si existe y vive, entre los muros
de la hospedería o en la tienda que nos protege
cuando queremos subir, atravesando el océano.

I

“What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
[...]
And upside down in air were towers
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.”

T. S. Eliot

Avistamiento

Se cruzan las calles del comienzo. En el centro rompe
el manantial. No interesa de quién es el corazón.

Si fijamos los ojos en la montaña, descubrimos
en medio del río un cuerpo que fluctúa y va
al encuentro de otro cuerpo, después de conocer
su fuerza: retiró **a la** piedra su exceso
y así manifestó la composición de la tierra.

Yermo

¿Qué árbol tendremos frente a los ojos
en el último día? Recuerdo la visión del desierto
anunciando la ciudad. Las puertas nunca se **cierran**;
ni siquiera cuando la sangre corre entre calles
que la sombra no puede ni quiere abandonar.
Sería verdadero el desierto? Miro y veo la sierra.
Sé que es necesario. Todas las vías lo buscan.

Planta

El desierto aclara la incertidumbre
cuando la montaña se abre
y en la cima transfigura a la humanidad.

El árbol crece, somete a la geometría.

Entre nubes, voces y abandono,
subraya y justifica todas las formas,
todos los nombres (su esencia y su reducción).

Estación

No vale la pena apartarnos de la multitud,
aunque la estrechez de la puerta nos impida
el paso. De rodillas sobre el antepecho de la ventana,
verificamos que el nombre da testimonio del encuentro
de la paloma con la ceniza. En un margen la fuga,
en el otro la presencia. Se asientan sobre el río
los cimientos del puente y de la fortaleza.

Lectura

Tal vez siendo aprendiz consiga restaurar la incertidumbre
de una columna perforada por las manos de quien
buscó en la piedra la ascensión de la materia.

Aprendiz, peregrinando. Peregrino, aprendiendo.

Hay lugares donde todas las lenguas son extranjeras.

Sobre todo las que pertenecen a nuestra genealogía
y nos recuerdan heridas que no supimos suturar.

Abandono

¿Quién nos cura cuando la brecha se ilumina

y nos recuerda la fuerza del terremoto?

La tierra disolvió palabras que no quisimos

proferir. Permanecemos, es verdad, en la marca
de los **andamios**. Escogemos, no obstante, la ausencia.

En silencio, dejamos los edículos vacíos

para que revelasen la exactitud de la sombra.

Registro

Cada espejo refleja una ciudad, aunque la ciudad
no exista y el espejo sea la lámina de un machete
lista para cortar los brotes secos de un árbol
que no podemos dispensar. Hay quien llama al espejo
escritura o poema... y yo no estoy en contra. La cuerda,
al atar el corazón, no permite la dispersión de la lava,
pero acomoda en la ladera todos los días perdidos en el viaje.

II

“La Vía Regia tras la puerta falsa”

Paul Celan

Recuerdo

Tal vez la sangre acuda a irrigar los labios de una estatua
que, de pronto, recobra el movimiento. Recordará el tiro
al borde de una fosa o, en silencio, la habitación donde la desnudez
hizo imposible cualquier voz, cualquier mirada
capaz de distinguir el firmamento. Seguro que no fue aquí.
Y tal vez haya sido. ¿Habrá diferencia entre la espada,
el hábito... y una estrella que nos lleva al crematorio?

Martirio

No hay distancia entre la leña de la hoguera
y el esparto de la cuerda. En nada se distingue
la piedra del acero o del bronce de los instrumentos.
¿Se invierte la materia para dar lugar al testimonio?
Vegetal o mineral, la muerte es siempre la misma,
y no serán jardines, mosaicos, lámparas, esculturas
los que vayan a esconder las manchas que ensucian la mirada.

Cimiento

Nadie muda de organismo, aunque la tortura
 (o una cirugía) remueva la epidermis por entero.
 El cuerpo puede morir o quedar en carne viva,
 pero la estructura y la esencia de la sombra continuarán
 siendo las mismas. Sobre todo si una amenaza de muerte
 obliga a la alteración del revoco, de los gestos y de las palabras
 y la casa recibe habitantes que la transfiguran.

Restauración

Es necesario **revocar** los huesos y los músculos para que el cuerpo suceda al atrio y se transforme en piedra, para que la nave suba las escaleras y se instale en la celda (donde nadie puede entrar). Tal vez así se alcen las paredes y el movimiento sustituya, entre los hombres, a la calcificación de la piel que expone los tejidos y acelera la gangrena.

Síntesis

¿Será necesario escoger entre el misterio
y la luminosidad cuando la luz tiene secretos
y pigmentos que nadie puede explicar?
Tal vez exista un pasaje, un autobús
que nos conduzca al centro del laberinto...
y en alguna calle sin salida se encuentren
el manantial y el lugar de coexistencia.

Rito

Acuchillaron el movimiento, olvidando que el motor
de nada precisa para transformarnos en extranjeros.
La patria nunca nos pertenecerá, aunque en ella hayamos
nacido... y en su tierra se haya depositado el semen
necesario para el crecimiento de la voz y del secreto.
Nadie se acerca a la piedra. La podredumbre
repugna si la navaja nos germina y **calienta** por entero.

Salvación

Recomponemos el vacío cuando la ciudad nos ensila
y nos obliga a disimular. Así se encuentra
en lo vacío una palabra sin pronunciación que nos devuelve
el espanto y la complejidad. Recordaremos un tiempo
en que los sonidos se ahogaban en el lodo y el veneno.
Pero seremos capaces de emerger. Y, al llegar a la superficie,
resucitaremos como saeteras orientadas a levante.

III

“Luz y dolor están ligados y no hay que separarlos.
Son tal vez lo mejor de la vida:
el dolor que nos redime, la luz que nos sustenta.”

Raul Brandão

Señal

¿Quién ha abierto la brecha que ilumina el crepúsculo?
¿Voces sin sueño, perdidas en la mudanza y el secreto?
¿O mano sin nombre que nos recuerda que hace falta
un terremoto para que la luz invada nuestras casas?
La fluorescencia no sustituye a la entrada del viento
y del rugido. La contemplación de la ruina evita, aun así,
la ceguera... aunque el texto nos iluda.

Disolución

Vivimos entre la sombra y la cerrazón.
Los pasos acompañan a las paredes.
La ruina nos pertenece. En ella germinamos
y echamos raíces, aunque el humo
nos llene de hollín. Viento y lluvia
disuelven el edificio... y nuestro rostro
ennegrecido por el paso de una voz sin eco.

Morada

¿Barro? ¿Tierra? ¿Piedra? ¿O humus y adobe
transformando en árbol una casa entera?

No hay blancura cuando el ascensor
se presenta en el centro de la ciudad.

La pureza se invierte cuando la escalera
no es suficiente para subirnos y dejarnos
mirando en el piso más alto del edificio.

Encrucijada

¿Por dónde pasa la tempestad?

¿Quién gana la batalla? ¿El vencedor?

En la penumbra del bosque o en el claro

(donde una figura, negra, asciende y deslumbra)

las heridas no sanarán, no podrán sanar

mientras tengamos que escoger

entre la madera y su manifestación.

Testimonio

Victoria y vencedor son sólo sedimentos
de una derrota que los mazoneros
aprovecharon y echaron en los cimientos.
Enterrados en el foso, han permanecido
—lejos del turbión que, de otro modo,
nos los arrastraría y escondería por entre raíces,
agua, barro— y algunas voces, olvidando.

Molienda

La madera recuerda el infinito, el movimiento
que no cesa, en todas direcciones,
y nos ofrece la esperanza de un brote
de olivo. Las llagas, el tormento, recuerdan
que hay que aplastar el fruto para que el líquido
pueda alumbrar el valle y su cerrazón
guardando en el jarro las lágrimas del encuentro.

Instauración

Si es necesario, se excava una contramina
para que lleguemos al nacedero y resguardemos
esta casa en ruinas. Aunque la dinamita
amenace enterrarnos, nada nos dispensa
del deber de salvaguarda. Sólo así tendremos agua
para vencer a la catástrofe. Sólo así tendremos
espacio para alimentar la lámpara y el sobresalto.

EPÍLOGO

“[...] hay en ella un espíritu [...] que penetra todos los espíritus, los inteligentes, los puros y los más sutiles”
Sabiduría

Manifestación

Dios quiso que la neblina fuese un verbo
intransitivo, que la victoria surgiese por la mañana
asentándose sobre el río, mientras el fuego y el calor
iban cesando y el vuelo colocaba sobre las aguas
el cuerpo de un niño. Era tal vez el segundo día
de la creación... aquel en que el cordero
se multiplicaría en el centro del bosque y de la ciudad.

Trashumancia

Desconocer el río, el ingenio que eleva el agua
y riega los muros que un día se transformarán,
liberando la corriente del azud... tal tarea
nunca la olvidaré. Sólo de noche el rebaño
se dispersa por las orillas. Un solo pastor,
vuelto de espaldas, nos aguarda. No habla.
Ni siquiera nos oye. Pero habrá de conducirnos.

Misterio

El rito se prolonga. Las palabras y la melodía
se vuelven extrañas. El secreto orienta
la penumbra. Es más alto el círculo del firmamento
cuando las tinieblas ofrecen una lengua desconocida.
Hay muchos puentes por atravesar, puertas abiertas
y un espacio vacío. Nos divide. Siembra y multiplica.
Salvación y derrota llegan a la misma hora.

(Córdoba, octubre de 2012)

“[...] não hei-de dizer senão a verdade [...]”

Garcia de Orta

“Respondeu-lhe Jesus: „[...] Para isto nasci, para isto vim ao mundo:
para dar testemunho da Verdade. [...]” Pilatos replicou-lhe:

“Que é a verdade?”

Evangelio según San Juan

PRÓLOGO

*“Descalça as sandálias, sinceramente,
desde os umbrais do esplendor.”*

ABU AL-QASIM IBN QASI

Convocação

Que fazer, se uma porta se entreabre num lugar inesperado,
 Mas não acedemos à linguagem do convite? Entramos
 E vemos, ainda que seja uma armadilha? Paramos
 E escutamos a conversa, ainda que não entendamos
 Uma única palavra? Há escadas que não conhecemos,
 Elevadores que a cegueira ignora no centro do edifício.
 A noite concede esta palavra. Viro as costas. Subo devagar.

Viagem

O homem surge quando o mundo se entreabre
E ultrapassa sem ver a linha do equador,
Quando entre dois pontos se movimentam
Vozes que os olhos procuram, mas não vêem.
A abertura garante a partida e a peregrinação.
O viandante beija, num crepúsculo eterno,
O rosto sinuoso da luz e da sua incerteza.

Destino

Não interessa o caminho percorrido
Nem a direcção dos passos e a posição
Do sol sobre a terra. Interessam a pertença,
A cura, a semelhança - e o lugar a que chegamos.
Sobretudo se existe e vive, entre os muros
Da hospedaria ou na tenda que nos protege
Quando queremos subir, atravessando o oceano.

I

“What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
[...]
And upside down in air were towers
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.”

T. S. Eliot

Avistamento

Cruzam-se as ruas do começo. No centro rompe
O manancial. Não interessa de quem é o coração.
Se pomos os olhos na montanha, descobrimos
No meio do rio um corpo que flutua e vai
Ao encontro de outro corpo, depois de conhecer
A sua força: retirou à pedra o seu excesso
E assim manifestou a composição da terra.

Ermo

Que árvore teremos frente aos olhos
No último dia? Relembro a visão do deserto
Anunciando a cidade. As portas nunca se fecham,
Mesmo quando o sangue corre por entre ruas
Que a sombra não pode nem quer abandonar.
Seria verdadeiro o deserto? Fito e vejo a serra.
Sei que é necessário. Todas as vias o procuram.

Planta

O deserto esclarece a incerteza
 Quando a montanha se abre
 E no cume transfigura a humanidade.
 A árvore cresce, submete a geometria.
 Entre nuvens, vozes e abandono,
 Sublinha e justifica todas as formas,
 Todos os nomes (a sua essência e a sua redução).

Estação

Não vale a pena afastarmo-nos da multidão,
Ainda que a estreiteza da porta nos impeça
A passagem. De joelhos, sobre o parapeito da janela, Verificamos que o nome
dá testemunho do encontro Da pomba com a cinza. Numa margem a fuga,
Na outra a presença. Assentam sobre o rio
Os alicerces da ponte e da fortaleza.

Leitura

Talvez, sendo aprendiz, consiga restaurar a incerteza
 De uma coluna perfurada pelas mãos de quem
 Procurou na pedra a ascensão da matéria.
 Aprendiz, peregrinando. Peregrino, apreendendo.
 Há lugares onde todas as línguas são estrangeiras.
 Sobretudo as que pertencem à nossa genealogia
 E nos recordam feridas que não soubemos suturar.

Abandono

Quem nos cura quando a fenda se ilumina
E nos relembra a força do terramoto?
A terra dissolveu palavras que não quisemos
Proferir. Permanecemos, decerto, na marca
Dos andaimes. Escolhemos, contudo, a ausência.
Em silêncio, deixámos as edículas vazias
Para que revelassem a exactidão da sombra.

Registo

Cada espelho reflecte uma cidade, ainda que a cidade
 Não exista e o espelho seja a lâmina de um machado
 Pronta a cortar os rebentos secos de uma árvore
 Que não podemos dispensar. Há quem chame ao espelho
 Escrita ou poema - e eu não discordo. A corda,
 Ao atar o coração, não permite a dispersão da lava,
 Mas acomoda na encosta todos os dias perdidos na viagem.

II

“A Via Régia por trás da porta falsa”

Paul Celan

Lembrança

Talvez o sangue venha irrigar os lábios de uma estátua
Que, de súbito, retoma o movimento. Lembrará o tiro
À beira de uma vala ou, em silêncio, a câmara onde a nudez
Tornou impossível qualquer voz, qualquer olhar
Capaz de distinguir o firmamento. Não foi decerto aqui.
E talvez tenha sido. Haverá diferença entre a espada,
O hábito - e uma estrela que nos leva ao crematório?

Martírio

Não há distância entre a lenha da fogueira
E o esparto da corda. Em nada se distingue
A pedra do aço ou do bronze dos instrumentos.
Inverte-se a matéria para dar lugar ao testemunho?
Vegetal ou mineral, a morte é sempre a mesma.
E não serão jardins, mosaicos, lâmpadas, esculturas
Que irão esconder as nódoas que sujam o olhar.

Alicerce

Ninguém muda de organismo, mesmo que a tortura
 (Ou uma cirurgia) remova a epiderme por inteiro.
 O corpo pode morrer ou ficar em carne viva,
 Mas a estrutura e a essência da sombra continuarão
 Sendo as mesmas. Sobretudo se uma ameaça de morte
 Obriga à alteração do reboco, dos gestos e das palavras
 E a casa recebe habitantes que a transfiguram.

Restauo

É preciso cafelar os ossos e os músculos
Para que o corpo suceda ao átrio e se transforme
Em pedra, para que a nave suba as escadas
E se instale na cela (onde ninguém pode penetrar).
Talvez assim se ergam as paredes e o movimento
Substitua, entre os homens, a calcificação da pele
Que expõe os tecidos e acelera a gangrena.

Síntese

Será necessário escolher entre o mistério
 E a luminosidade, quando a luz tem segredos
 E pigmentos que ninguém poderá explicar?
 Talvez exista uma passagem, um autocarro
 Que nos conduza ao centro do labirinto -
 E, nalguma rua sem saída, se encontrem
 A nascente e o lugar da coexistência.

Rito

Esfaquearam o movimento, esquecendo que o motor
De nada precisa para nos transformar em estrangeiros.
A pátria nunca nos pertencerá, mesmo que nela tenhamos
Nascido - e na sua terra se haja depositado o sêmen
Necessário ao crescimento da voz e do segredo.
Ninguém se aproxima da pedra. O apodrecimento
Repugna, se a faca nos germina e aquece por inteiro.

Salvação

Recompomos o vazio quando a cidade nos entulha
 E nos obriga à dissimulação. Assim se encontra
 No vácuo uma palavra sem pronúncia que nos devolve
 O espanto e a complexidade. Lembraremos um tempo
 Em que os sons se afogavam no lodo e no veneno.
 Mas seremos capazes de emergir. E, vindo à superfície,
 Ressuscitaremos como frestas viradas a nascente.

III

“Luz e dor andam ligadas e não há separá-las.
São talvez o melhor da vida -
a dor que nos redime, a luz que nos sustenta.”

Raul Brandão

Sinal

Quem abriu a fenda que ilumina o crepúsculo?
Vozes sem sono, perdidas na mudança e no segredo?
Ou mão sem nome a lembrar-nos que é preciso
Um terramoto para que a luz invada as nossas casas?
A fluorescência não substitui a entrada do vento
E do rugido. A contemplação da ruína evita, contudo,
A cegueira - mesmo que o texto nos iluda.

Dissolução

Vivemos entre a sombra e a cerração.
Os passos acompanham as paredes.
A ruína pertence-nos. Nela germinamos
E lançamos raízes, ainda que o fumo
Nos encha de fuligem. Vento e chuva
Dissolvem o edifício - e a nossa face
Enegrecida pela passagem duma voz sem eco.

Morada

Barro? Terra? Pedra? Ou húmus e adubo
Transformando em árvore uma casa inteira?
Não há brancura quando o elevador
Se apresenta no centro da cidade.
Inverte-se a pureza quando a escada
Não é suficiente para subirmos e ficarmos
Fitando no mais alto andar do edifício.

Encruzilhada

Por onde passa a tempestade?

Quem vence a batalha? O vencedor?

Na penumbra do bosque ou na clareira

(Onde um vulto, negro, ascende e encandeia)

As feridas não saram, nem poderão sarar

Enquanto tivermos de escolher

Entre a madeira e a sua manifestação.

Testemunho

Vitória e vencedor são apenas sedimentos
 De uma derrota que os pedreiros
 Aproveitaram e lançaram nos alicerces.
 Enterrados na vala, permaneceram -
 Longe da enxurrada que, de outro modo,
 Nos levaria e esconderia por entre raízes,
 Água, lama - e algumas vozes, esquecendo.

Moenda

A madeira lembra o infinito - o movimento
Que não cessa, em todas as direcções,
E nos oferece a esperança dum rebento
De oliveira. As chagas, o tormento, recordam
Que é preciso esmagar o fruto para que o líquido
Venha alumbrar o vale e a sua cerração,
Guardando no vaso as lágrimas do encontro.

Instauração

Se necessário, escava-se uma contramina
 Para chegarmos à nascente e resguardarmos
 Esta casa em ruínas. Mesmo que a dinamite
 Ameace subterrizar-nos, nada nos dispensa
 Do dever de salvaguarda. Só assim teremos água
 Para vencermos a catástrofe. Só assim teremos
 Espaço para alimentar a lâmpada e o sobressalto.

EPÍLOGO

*“ [...] há nela um espírito [...]
 que penetra todos os espíritos,
 os inteligentes, os puros e os mais subtis”*
Sabedoria

Manifestação

Deus quis que a neblina fosse um verbo
 Intransitivo, que a vitória surgisse pela manhã
 Pousando sobre o rio, enquanto o fogo e o calor
 Iam cessando e o voo colocava sobre as águas
 O corpo de uma criança. Era talvez o segundo dia
 Da criação - aquele em que o cordeiro
 Se multiplicaria no centro do bosque e da cidade.

Transumância

Desconhecer o rio, o engenho que eleva a água
E rega os muros que um dia se transformarão,
Libertando a corrente do açude - tal tarefa
Nunca esquecerei. Só à noite o rebanho
Se estende pelas margens. Um só pastor,
De costas voltadas, nos aguarda. Não fala.
Nem sequer nos ouve. Mas terá de conduzir-nos.

Mistério

O rito prolonga-se. As palavras e a melodia
 Tornam-se estranhas. O segredo orienta
 A penumbra. É mais alto o círculo do firmamento
 Quando as trevas oferecem uma língua desconhecida.
 Há muitas pontes por atravessar, portas abertas
 E um espaço vazio. Divide-nos. Semeia e multiplica.
 A salvação e derrota chegam na mesma hora.

[Córdoba, Outubro de 2012]

LIBROS

Hiela sangre, de Francisco Ferrer Lerín

Por Carlos JIMÉNEZ ARRIBAS

Los árboles que poblarán el Ártico,
de Antonio Deltoro

Por Juan Carlos ABRIL

LIBROS



HIELA SANGRE
Francisco Ferrer Lerín

Por Carlos JIMÉNEZ ARRIBAS

Hace poco, ante una noticia que recogía el veinticinco aniversario de un reconocido premio de poesía, me preguntaba yo si Ferrer Lerín podría ganar algún día ese premio. Pensaba también en lo que se suele decir, que para ganar el poder los partidos políticos tienen que ganar el centro, domesticar sus posiciones más radicales y arrimarse a la zona del medio en el espectro político de la sociedad; y que para ganar ese galardón y tantos otros los poetas tienen que arrimarse a la zona media de su producción, domesticar su voz más radical y cantar en la medianía, y que Ferrer Lerín es todo menos eso, una voz de medianías. Pensaba también que no se trata de una cuestión puramente ideológica, que hay en todo ello un trasfondo formal, y que para ganarse ese centro poético el poema habitualmente tiene que cantar en los sobados metros canónicos, sobre los sobados temas del paso del tiempo etcétera, y que eso es algo que queda también muy lejos del autor de *Cónsul*. En estos pensamientos andaba yo cuando cayó en mis manos su último libro. Y entonces recordé que Ferrer Lerín, precisamente porque siempre apunta desde los bordes, desde los márgenes, consigue siempre que el impacto de su escritura sea algo inesperado, sorprendente; y vi que en este nuevo libro sigue disparando así, a quema ropa, o lo que es lo mismo, a *hiela sangre*.

Hay una sección de *Hiela sangre*, titulada precisamente así, que supone una novedad y a la vez una síntesis en la poesía de Ferrer Lerín, como si en ella hubiera destilado la voz hasta filtrar los distintos componentes previos de su obra y nos diera una fórmula resultante en doce poemas que por sí solos

ya avanzan un tramo de innovación en su poesía. En *Fámulo* ensayaba con éxito un verso corto y una dicción sincopada que aceraba su vuelta con un filo vertiginoso, como el vuelo picado de un ave. *Huela sangre* no presenta elementos desconocidos para cualquier lector familiarizado con el universo leriniano, pero sí un tono nuevo en esta parte central, un tono que me atrevería a llamar casi elegíaco, palabra inusitada en lo que respecta a Ferrer Lerín, tan encaramado siempre a la peña desde la que otea el mundo, inmisericorde por tanto con lo que desde allí ve. Incluso es diferente este tono al de los poemas que preceden a esta sección, y que el mismo poeta adscribe explícitamente a su entrega anterior al titularlos «Postfámulo». Y esa novedad en el tono deriva del hecho de llevar el animal, correlato objetivo de la poética leriniana, una de sus lindes o marcas, al mismo centro del poema, de hacer del animal dramatis persona poética.

En *Huela sangre* hay enumeraciones, apariciones, desapariciones, collages, citas, autocitas, y etimologías; el libro se abre con una enigmática alusión al *Libro de Thel* de William Blake, se cierra con un enigmático manojo de llaves; el poeta podría ser negro, su mujer podría ser mulata, el libro alterna la prosa inclasificable de siempre con el nuevo poema breve en verso y, sin embargo, en todo este cambio de parejas, alusiones y disfraces, en toda esta fiesta verbal que es la escritura de Ferrer Lerín, lo que más perdura en la memoria del lector es esa docena de poemas que si algo ofician es un nuevo y personal apocalipsis. Incluso Rinola Cornejo, una asidua en sus libros, aparece retratada con un poso de melancolía, pues nos enteramos de que ha muerto, de que el poema es su epitafio, y lo que es más revelador para lo que intento decir, de que el poeta un día la quiso. Hasta el baile de títulos, la trabazón de referencias que crea Ferrer Lerín en los marbetes de sus escritos, y que hacen las delicias del detective-exégeta, cede su paso en esta sección a encabezamientos más directos, como si el autor estuviera aquí ocupado en la declamación de un canto más interiorizado por lo que ha perdido y cada poema se le impusiera con su propio nombre.

En un artículo recogido en *Cuadernos Hispanoamericanos* (número 750, diciembre 2012), a raíz de la publicación de *Gingival*, el libro de textos breves en el que Ferrer Lerín recoge una amplia selección de su blog, escribía yo sobre las nuevas condiciones de recepción de una obra como la suya, y aventuraba que la blogosfera era un espacio inmejorable para su producción. Si uno echa la vista atrás y recuerda los primeros libros, *De las condiciones humanas*, pero sobre todo *La hora oval* y *Cónsul*, en los que resultaba difícil una lectura convencional de muchos de sus textos como poemas, si uno compara aquel estado

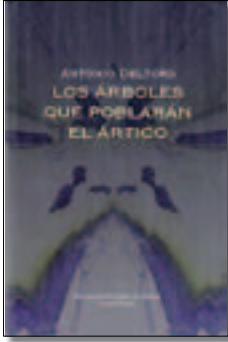
incipiente de cosas con lo que es hoy la obra de Ferrer Lerín, cuajada en novela, bestiario, narrativa breve y poesía, se comprende que la mayor diversidad de los formatos literarios a la que nos ha habituado nuestro tiempo haya hecho posible que el autor pueda desenredar aquellos grumos iniciales de su propuesta y dar a la luz libros diferentes en uno y otro género. Aunque leído de forma transversal un texto de Ferrer Lerín siempre es algo único e intransferible, hay ahora una especie de jerarquía vertical que ordena el universo leriniano en lo que más comúnmente se conoce como los géneros literarios. Sus libros de poemas se pueden leer entonces como declaradamente poéticos, y «Hiela sangre» amplía con menos patetismo, con poemas más breves y no serializados, la serie «Biografías» que abría *Fámulo* y que ya pilló a contrapié al lector familiarizado con la obra previa de Ferrer Lerín.

La nueva síntesis podría ser la tarjeta definitiva de presentación del poeta, y quien sabe si algún día no le abrirá hasta la mismísima puerta del *establishment* literario español. La voz de perfil autobiográfico tenue pero inevitable, la voz del naturalista, la del amante, la del tahúr, todas estas voces, que han resonado en ocasiones fértilmente en la conciencia del autor, y que se pueden someter a un rastreo de las fuentes y los nombres abundando en la pesquisa autobiográfica o filológica, todas tienen ahora su mayor validez en la voz ulterior que encarnan en el poema. Siendo la modalización lírica atribuible convencionalmente al modo autobiográfico, siendo la poesía el género más teñido del yo, parece inevitable pensar en las peripecias del autor que se cuelan en el tejido de sus poemas. Si tomamos uno como «Mulata», por ejemplo, sería hasta cierto punto comprensible que nos preguntáramos si tuvo trato en alguna ocasión el autor con una mujer mulata. La respuesta, sin embargo, es totalmente irrelevante, pues lo tuviera o no, llamara así el autor a alguna amante verificable en el registro civil o no, fuera ese el apodo imaginario de alguna vislumbrada fantasía erótica, lo que queda es ese inquietante himno caribeño, las referencias vagas pero evocadoras a un mundo que reconocemos en los galgos ahorcados y las alcaravanas, la mitología particular del personaje y su hacendoso embrujo, la fusión final del songo en esa palabra que une en uno al poema y a la mujer, su pigmentación y anatomía: culata.

El resto de las secciones del libro, «Postfámulo», «Breves», «Varia», «Equipo rubor», «Prosas», «Experimenta», delata ya por los títulos una especie de ganga indiciaria en la procedencia que queda lejos de esa feliz síntesis legible en las dos palabras mágicas, «Hiela sangre». En esas otras secciones, además, incluso en los experimentos, se recogen textos más fácilmente identificables con su producción anterior a *Fámulo*. El tono es menos contenido, más irreverente.

Aparte del modo autobiográfico, el elegíaco suele ser uno de los tonos característicos de la poesía. Es lo reconociblemente poético. Y quizá sea «Huela sangre» lo más reconociblemente poético que nos haya ofrecido Ferrer Lerín. Ignoro si sus seguidores se sentirán decepcionados ante esta docena de cantos. Lo dudo, pues la síntesis a la que aludía consigue que el texto se pueda leer como plenitud lírica sin renunciar a su escritura esquinada, fronteriza, habitante de la marca, tan característica. Pero para este siglo que empieza, para este milenio que acaba, para estos tiempos de miseria, esta docena de poemas ofrece una reflexión más válida sobre el mundo apocalíptico que nos ha tocado vivir que cualquier de los otros de su producción en los que el eco del discurso que se ha apropiado, incluso cuando lo es la misma producción del autor, nos puede distraer de esa rara plenitud del canto.

«¿Qué quedará de la liebre de Durero?», se pregunta el poeta. Y no es un inicio muy distinto al de tanta poesía elegíaca que se pregunta qué se fue de esto o de lo otro. Pero la especificidad de la pregunta aquí es su correlato en un animal, ese elemento biológico que le da al poema el tono mítico y naturalista tan característico. La liebre cambia de identidad a lo largo de estos poemas y se hace milano, topo, pavo, hasta llegar a la fusión antropomórfica y hacerse paloma que se llama Antonia y multiplicarse en la progenie humana que deriva del bicho bola, una especie de trilobites animado capaz de reducir esa pregunta a lo inefable, el punto negro sobre la página. Es la bestia en el hombre, la ética implacable de la naturaleza en el llamado moral de la escritura, la lectura del mundo natural como la de un libro de horas en el que el ser humano purga sus pústulas morales, frambesia, feto oris, satiriasis, elefantiasis, nombres de lo horrísono colgados, como un rosario siniestro, del nombre en latín del animal. Lepus. Es el poema hecho liebre; es el pensamiento de Ferrer Lerín, quien nunca como ahora había fundido en uno tan felizmente biología, ética y filología, y lleva años defendiendo el exterminio como único y supremo ecologismo, hecho poema. Es la esencia de su voz, a la vez proclama y penitencia, en un latín que resuena cual nueva lengua vernácula, un nuevo imaginado, o recordado, Apocalipsis. «¿Qué quedará de la liebre de Durero?», se pregunta el poeta. Y se nos quema la ropa como a la de cualquier leproso. Como a cualquier bicho bola bajo el insidioso índice del Altísimo, se nos huela la sangre.



LOS ÁRBOLES QUE POBLARÁN EL ÁRTICO

Antonio Deltoro

2012 Madrid: Visor, colección Palabra de Honor.

Por Juan Carlos ABRIL

Antonio Deltoro (Ciudad de México, 1947) es un autor relativamente conocido en España, lo cual supondría decir que es también relativamente desconocido. Los lectores españoles de poesía mexicana, sin embargo, habrán podido seguir sus poemas en las antologías más importantes de las últimas décadas, ya que su presencia es una constante en todos los repertorios. En España desgraciadamente no se encuentra más que una obra, *El quieto* (Sevilla: Sibilina Ediciones, 2008), y ahora *Los árboles que poblarán el Ártico* viene a acercarnos a esta voz imprescindible de las letras hispánicas contemporáneas. Aunque mexicano, es hijo de españoles —valencianos, para más señas— exiliados, y actualmente posee la doble nacionalidad. No es un dato baladí, ya que podremos comprobar cómo la infancia del niño que sufre la doble identidad —la de un lado y otro del Atlántico— se enfrentará durante toda su vida al dolor —no vivido en primera persona, pero sí como nostalgia— de la contienda civil española que separó a su familia de su tierra natal, y la acercó a tierras mexicanas. Esto puede leerse en «Agua enlodada» (pp. 43-44), donde hay una recreación espacio-temporal del adulto, como en *flash black*, que se recuerda a sí mismo volviendo de la escuela a la casa de sus padres, simultaneando planos en los que no se sabe bien si es el recuerdo del niño o el presente del adulto el que vive el agua enlodada, ya que se superponen los planos:

Estoy exaltado:
me espera la noche
con sus baldes y gritos
iluminada por los rayos;
la sensación de estar
amenazado por las aguas;
la aventura,

trabajosa y posible,
del pionero;
un juego donde se mezclan,
con el agua enlodada,
el niño y el adulto [...]

La lluvia se erige como elemento evocador, motor de la rememoración y cierta melancolía, del drama más duro del exiliado de segunda generación, que ha vivido en el seno de una tradición y familia española en México, siempre ansiando volver pero al mismo tiempo viendo que no se puede volver, que debe arraigar y decantarse por su identidad, en la que al fin y al cabo él se ha criado, con la particularidad de sentir la pertenencia también a otro país, provenir de otro lugar:

la guerra de España...
siempre la guerra de España,
en carne viva y no obstante
no vivida,
como telón de fondo
de la casa y los rayos.

Pero se trata de una pertenencia siempre relativa, que le crea un conflicto interior, ya que está instrumentalizada por la sentimentalidad que le aferra a su familia. Por eso al final de «Pelea» (pp. 81-82) se plantea el tema de esa inquietud, ese desasosiego: «Contigo caigo: / comparto flores / y desarraigo.» Más allá de la biográfica condición del autor de hijo de exiliados, lo cual podría constituirse como un subtítulo al estilo de «Basado en hechos reales», de lo que aquí se trata es de indagar en la condición de desarraigado, de la calidad de exiliados que todos somos, como precisamente en «Exilio» (pp. 48-49) se muestra, donde podemos leer este fragmento central:

En el declive
las cosas
se van gastando,

después,
se deslizan
hasta amanecer,
una vez más,
sangrantes.

Pero esto son sólo algunos temas de *Los árboles que poblarán el Ártico*, uno de los mejores libros de poesía publicados en España —y nos atrevemos a decir, sin exageración alguna, en lengua española— en los últimos años, que se concibe estructuralmente como una sucesión de poemas, sin partes o subpartes, y que sin embargo posee diferentes poemas axiales que van marcando los grandes momentos del libro, alternándose con otras composiciones más breves, que funcionan a la postre como contrapunto y que no por breves son menos importantes. Destacan en este sentido, entre otros, poemas largos como «La barranca» (pp. 15-18), «En las tardes» (pp. 45-47), «Bullicio» (pp. 71-72), «Lecciones que se van por las ramas» (pp. 73-75), «Mi yo» (pp. 85-86) y «Taxonomías» (pp. 89-91). Estos son, con alguna excepción que no hemos citado, los poemas más largos y que marcan de un modo u otro las calas del libro, si bien no podemos dejar a un lado el resto de composiciones menos largas, igualmente importantes, pero menos destacables en el conjunto, por la relevancia tonal que adquieren las otras, ya que marcan de un modo u otro la pauta, la prosodia del conjunto, el ritmo de lectura.

Subrayaba T. S. Eliot la importancia de la «poesía menor», explicando que no se trata de mejor o peor poesía, sino de una poesía que no aspira a grandes discursos, que indaga en lo particular y que se ciñe a un mundo referencial más claro o evidente, señalando deícticamente su objetivo; y bien podríamos hacer nuestras sus consideraciones para clasificar ese puñado de poemas más breves, ese puñado gustoso de poemas de este volumen, tales como el primero, «La primavera» (p. 13), del cual el libro extrae su título, «Luna» (pp. 19-20), «Gatos» (p. 21), que además poseerá un diálogo intertextual en «A los gatos» (pp. 62-63), «Sartén con papas fritas» (p. 26), «Cero» (p. 28), «Tumbas» (p. 29), y un largo etcétera que dejamos que el lector descubra. El repertorio para citar es amplio, ya que *Los árboles que poblarán el Ártico* es un elenco de lugares, sentimientos y cosas —con especial interés hacia objetos o seres aparentemente irrelevantes, en los que la mirada del autor nos descubre su otredad— observados desde la cotidianidad y poetizados, vistos con el filtro de quien ya tiene «sesenta y cuatro» años (p. 37). Los poemas breves se entrecruzan con los largos señalados, cumpliendo una función polifónica en los temas y en el modo de abordar las composiciones. De ahí que la «Taxonomía» antes citada sea una lista precisamente de esas particularidades que tanto llamarán la atención del autor, un *clochard* (p. 35) que vagabundea, pero también un *flâneur* que busca señales en la ciudad, con la que reconciliarse, huyendo a su jardín para reposar con la lectura de un libro, alimentando a sus gatos, un autor que en cualquier caso no deja de ser un *voyeur* que no pierde dato de lo que está ocurriendo, en las calles, en la naturaleza, donde sea.

Sin retoricismos ni estridencias sintácticas, bien podría ser esa una de las características más relevantes del libro: sin duda alguna su cercanía a lo cotidiano, donde aparecen incluso algunos mexicanismos y modismos que nos acercan esas variaciones de la lengua española del día a día, en una suerte de *tempus irreparabile fugit* (véase, entre otros, «Corazón», p 80), que nos envuelve sin remedio, mezclado con una suerte de *horror vacui* que, lejos de plantearse como existencialista se trata de una ausencia de esperanza: «Al salir del trabajo, / cansado y gris como los otros, / sientes que nada tiene / para nadie sentido / y que vivir es triste.» (p. 46). Más que un problema humanista se trata aquí de una mirada escéptica hacia el pensamiento utópico.

Antonio Deltoro es un poeta trovador de la vida, de lo cotidiano, de las cosas que nos rodean y de lo que nos pasa. Esa cotidianidad es una huella indeleble que nos hace pensar. Deltoro es una suerte de trovador posmoderno que trata de extraer de la realidad una lectura poética, y son esos los detalles que van quedando, porque en los matices encontramos la definición de lo que somos, de lo que nos conforma. No grandes discursos que generalizan sino puntualizaciones concretas. El cuidado de esa mirada hacia lo que nos acontece, podría erigirse como la más profunda y meditada lírica que nos regala, por ejemplo, este magnífico poema:

LOS SUEÑOS

Al desaparecer
ahondan su inexistencia.

Son tan frágiles
que necesitan de nosotros.

Son tiempo puro.

Cada noche surgen recién nacidos,
pero nacen muy viejos
sin haber tocado el presente
de ninguna materia. (p. 51)

Concluimos: el nuevo poemario de Antonio Deltoro viene a refrendar una de las trayectorias más sólidas entre las voces imprescindibles en lengua española, y es una alegría que haya aparecido en España, por fin. Un poeta que habría que leer en su totalidad y del que esperamos que pronto se publique una buena antología a la que puedan acceder la mayoría de los lectores de la buena poesía.

NORMAS PARA EL ENVÍO DE TEXTOS

La revista de literatura *La Manzana Poética* agradece el envío de cuentos, ensayos y artículos inéditos, así como de reseñas críticas.

Un comité de lectura lee con interés todas las colaboraciones. Las decisiones relativas a la publicación se adoptan en grupo. Todos los archivos deben hacerse como adjunto y en formato Word. Deben ir acompañados de una breve nota biográfica.

Sección de estudios científicos: La revista *La Manzana Poética* está abierta a todos los docentes o investigadores de cualquier universidad, pública o privada, española o extranjera. Sus trabajos académicos deberán estar escritos en español, con un breve resumen en inglés. Se aplicará un filtro de revisión ciega por pares.

Los artículos, ensayos o estudios científicos deben estar relacionados con el siguiente campo:

Literatura española, universal y comparada (autores, épocas, géneros, estilos, etc.)

Las notas serán manuales, no automáticas, e irán incluidas al final del documento como parte del mismo. En el caso de los estudios científicos, se deberá indicar también, junto al nombre del autor o autores, la institución a la que se pertenece. En casos de excepcional interés, se aceptará que un estudio puede exceder una extensión convencional, llegando a dividirse en varios números.

Cuentos: Los textos destinados a la sección de narrativa tendrán una extensión máxima de 4.000 palabras.

Artículos y ensayos: Extensión máxima de 3.000 palabras. Recomendamos remitir a la redacción, por correo electrónico, un resumen. El contenido habrá de girar en torno al mundo de los libros, el lenguaje y la literatura. Aceptamos asimismo trabajos relacionados con la cultura en general, arte, cine, música, pensamiento, etc.

Poesía/Entrevistas: *La Manzana Poética* no admite colaboraciones espontáneas en estas dos secciones.

Reseñas críticas: Pueden remitirse reseñas de obras de poesía, narrativa, ensayo, etc. La extensión máxima será de 1.000 palabras.

La Manzana Poética no retribuirá las colaboraciones, pero ofrece una amplia cobertura a nivel nacional e internacional. La redacción no se compromete a la devolución de los originales que puedan remitirse, ni a mantener correspondencia sobre los mismos en todos los casos.

Dirección electrónica de la Redacción:

lamanzanapoetica@yahoo.es

lamanzanapoetica@live.com

HAN COLABORADO EN NÚMEROS ANTERIORES

Pere Gimferrer, Leopoldo María Panero, Luis Alberto de Cuenca, Justo Navarro, Luis García Jambrina, José Antonio Ponferrada, J.M.Molina Damiani, Juan A.Bernier, Francisco Lira, Eduardo García, Francisco Gálvez, Vicente Luis Mora, Javier Fernández, Antonio Luis Ginés, José Luna Borge, Diego Doncel, Bernd Dietz, Pablo García Casado, M^a Ángeles Hermosilla, Concha García, Ángeles Aparicio, Diego Martínez Terrón, María Rosal, Lola Wals, Antonio Lucas, Diego Jesús Jiménez, Luis Antonio de Villena, Antonio Colinas, Amalia Bautista, Jesús Aguado, Juan Carlos Mestre, Roger Wolfe, Antonio Carvajal, Isla Coreyero, Violeta C. Rangel, Joan Margarit, Jesús Munárriz, Alejandro López Andrada, Juan Cobos Wilkins, Rafael Álvarez Merlo, Juan González Iglesias, Manuel Gahete, Teresa Galán, José Luis Rey, Álvaro Valverde, Salvador Gutiérrez Solís, Javier Lostalé, Andrés Sánchez Robayna, Julián Jiménez Hefernan, Pedro Ruiz Pérez, David Cruz Acevedo, Eladio Osuna, Rafael Arjona, Rodolfo Häslar, Jordi Doce, Luis Muñoz, Ignacio Helguero, Iván García Sancho, Luis Amaro, Francisco Ruiz Noguera, José Luis Morante, Julia Varela, Fernando Guzmán Simón, Carmen Pallares, María Luz Escuin, Jorge Díaz, Yolanda Castaño, Manolo Romero, José Luis Rey, Verónica Aranda, Ángela Álvarez Sáez, Antonio Luis Ginés, Antonio Ángel Agudelo, Eladio Osuna, Matilde Cabello,

Isabel Pérez Montalbán, Carlos Clementson, Jorge Riechmann, Álvaro Mutis, Juan Pérez Cubillo, Ruth Padel, Fernando Cid Lucas, Carlos Ernesto García, Juan Carlos Lara, Juan Carlos Abril, Ezequías Blanco, José Luis Amaro, Antonia Navarro Tejero, Francisco Onieva, Rafael Espejo, Francisco Alemán, Nacho Montoto, Ángela Jiménez, Miguel Marzo, Rosario Villejos y Enrique Maqueda Cuenca, José Antonio Ponferrada, Antonio Méndez Rubio, Eduardo Chivite, Rafael Antúnez, José Daniel García, Manuel Moya, Rodolfo Hässler, Javier Martín Párraga y Juan de Dios Torralbo Caballero, Mertxe Manso, Juan Carlos Elías, Juan González Soto, Iván Díaz Sancho, Pedro Luis Casanova, Pedro Roso, Esteban Díaz, Hashin Cabrera, David González, Julia Otxoa, Pilar Sanabria, Carlos Alcorta, Francisco Alemán, María Antonia Ortega, Rosa Navarro Durán, Manuel Vilas, H.E. Pascual Álvarez, Leonor María Martínez Serrano, Rosa Navarro Durán, Manuel Vilas, H.E. Pascual Álvarez, Leonor María Martínez Serrano, Manuel Ángel Jiménez, José Antonio Pacheco, Álvaro Salvador, Francisco Díaz de Castro, Carlos Segade, José Daniel García, Juan de Dios García, Saray Pavón, María Eloy-García, Mateo Lefèvre, Fran Rodríguez, Ángel Estévez Molinero, Juan Cenizo Jiménez, Ángel Luis Luján, Juan Pastor, Jacques Ancet, Luis Bagué Quílez, Diana Cuñell, Germán Labrador, José Antonio Llera, Fanny Rubio, Francisco Ruiz Soriano, Antonio Gamoneda Rocío Ortuño Casanova, Dolores Romero López, Javier Ozón Górriz, Túa Blesa, Antonio Viñuales Sánchez, Jordi Ibañez Fanés, José Luis Falcó, Carlos Jiménez Arribas, María José Codes, Fernando Savater, Antoni Marí e Ignacio Echevarría.

ÚLTIMOS NÚMEROS

NÚMERO 33. AÑO 2013

Vida y obra de Francisco Ferrer Lerín

Javier OZÓN GÓRRIZ

Leer lo que no está escrito

Túa BLESÁ

Cierta soberana *archipágina* de Francisco Ferrer Lerín.

Antonio VIÑUALES SÁNCHEZ

Una nota sobre la cuestión de la profundidad

Jordi IBÁÑEZ FANÉS

Formas y sonidos/ Geometría y música

LAYSTALL

José Luis FALCÓ

Sin amparo

María José CODES

La baraja rota: la poesía de Francisco Ferrer Lerín

Juan M. MOLINA DAMIANI

12 Textos de Francisco Ferrer Lerín

Níquel

por Fernando SAVATER

Fámulo

por Antoni MARI

Familias como la mía

por Ignacio ECHEVARRÍA.

NÚMERO 32. AÑO 2012

Monográfico Manuel Álvarez Ortega

JUAN PASTOR, JAMES ANCEY, LUIS VAGUÉ

QUÍLEZ, DIANA CULLELL,

GERMÁN LABRADOR, JOSÉ ANTONIO LLERA,

FANNY RUBIO,

FRANCISCO RUÍZ SORIANO, AMTONIO COLI-

NAS, ANTONIO GAMONEDA

Y JAVIER LOSTALEÉ.

NÚMERO 31. AÑO 2012

La Mirada,

La poesía en Al-Andalus (I)

por JUAN ANTONIO PACHECO

Notas sobre la imagen de la mujer en la poesía contemporánea

por MARÍA ROSAL

Vida y obra, LA POESÍA DE ÁLVARO SALVADOR

por FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO, ANTHONY

GEIST

Poemas inéditos, JOSÉ DANIEL GARCÍA, JUAN

DE DIOS GARCÍA, MERTXE MANSO, SARAY

PAVÓN, MARÍA ELOY-GARCÍA

Narrativa, CARLOS SEGADÉ

Traducción, MATEO LAFÈVRE, FRAN RODRÍGUEZ

Reseñas de libros, ÁNGEL ESTÉVEZ MOLINERO,

JUAN CARLOS ABRIL, JUAN CENIZO JIMÉNEZ,

ÁNGEL LUIS LUJÁN.

NÚMERO 30. AÑO 2011

La Mirada,

Córdoba en la poesía anglo-norteamericana

por JAVIER MARTÍN PÁRRAGA

Alfonso Costafreda: un heterogéneo moderno

por JOAQUÍN FABRELLAS

Poemas inéditos, MANUEL ÁNGEL JIMÉNEZ,

por PABLO GARCÍA CASADO

Correspondencias y complicidades, VANESA PÉREZ-

SAUQUILLO,

ANTONIO ORIHUELA Y FRANCISCO GÁLVEZ

Narrativa, MARÍA DE LARA VIRELLA

Traducción, HEINRICH HEINE, por JESÚS MU-

NÁRRIZ

Reseñas de libros, MERTXE MANSO, A. MORENO

SORIANO y JUAN CARLOS ABRIL



LA MANZANA
POÉTICA

34-35 - Septiembre / Noviembre 2013



Acción con fruta 3_ Manzana poética
Claudia Frau



3 manzanas que cambiaron el mundo
Eduardo Barbero



P.V.P.: **18 €**