

Ex - poesías varias.

Sobre poesía experimental y vanguardias.

“En la medida en que la lírica moderna se define todavía en relación con el lector, se define preferentemente como un ataque”.
(Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*)

Hay personas, en arte, por las que el siglo XX no ha pasado. Y sin embargo pasó, y nadie que lo sepa, piensa que algo pueda volver a ser como antes. El arte moderno históricamente (y la vanguardia como su centro) es, en palabras de Sedlmayr, “la más grande revolución que ha tenido lugar jamás en el ámbito del arte” (*La revolución del arte moderno*, Acantilado, 2008).

La revolución vanguardista supone un punto de inflexión insoslayable: es el quicio de una puerta que se abre al abismo, una salida a un viaje sin retorno. No hay vuelta atrás. El poeta y el artista (del siglo XX y de este siglo XXI) pueden, por supuesto, escribir sonetos y pintar retratos, como si fuera nada lo pasado (y de hecho los propios poetas de vanguardia sobresalen en ambos (y en los múltiples) lenguajes: experimentales y discursivos). Pero incluso en la práctica verbal y discursiva el hachazo vanguardista tiene que ser considerado. Tanto sus prácticas como su estética y la teoría artística que propone -afirmativa o negativamente-, suponen un salto abisal y sin anclajes.

El vacío se ha instalado en la imaginación: el poema fue violado. La dialéctica modernidad-posmodernidad, tradición y vanguardia, sigue dejando huella como carácter sobresaliente del arte y la poesía de esta edad.

Vanguardia histórica: luz y oscuridad.

“Los movimientos históricos de vanguardia se cuestionaron radicalmente por primera vez el papel del arte en la sociedad burguesa”
(Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Península, 1997).

Siempre podremos traer a colación, por supuesto, ilustres predecesores (Swift y su “máquina de componer”, Blake en poemas y grabados, Hölderlin en la torre del Neckar, *et allí*) pero el origen de la vanguardia ha de situarse en su justo tiempo. Es el umbral que la muerte del simbolismo significa el momento de su formación, en el que encontramos los primeros ejemplos esenciales de una práctica vanguardista.

En el principio fueron **Mallarmé** y *Un coup de dés* ('Una tirada de dados'), que dibujaba con palabras el infinito universo de la nada; **Lautremont**, su fascinante oscuridad y su rebelión romántica extremada (“Mi poesía consistirá en atacar por todos los medios al hombre y a su creador”); **Rimbaud**, en la huida a África (“*la poética de la acción transformada en práctica de la evasión*”). De ellos parten algunas claves a las que apunta la práctica de la vanguardia: la ruptura con el lenguaje alienado, nada y silencio, la página y el vuelo libre de la letra, la fusión (romántica hasta la médula) de poesía y vida, la negación del hombre y de la sociedad que el hombre ha formado, la oscuridad y la luz:

“la actitud crítica del lenguaje se dirige a la sociedad y al lenguaje con que se manifiesta”, (Bürger, id.)

La torsión del lenguaje verbal hasta el silencio, el ruido, la música, la letra intuita y vista antes que leída o interpretada, tomada en su corporalidad plástica y visual, contra la lógica, etc., debe relacionarse, desde su preludio mallarmeano, con ese cuestionamiento completo del lenguaje, automatizado, convencional, como el negativo fotográfico de la propia sociedad en descomposición.

Ciertamente, no toda la vanguardia rechazó la sociedad de plano; pero, siempre que lo fue de verdad, adoptó la postura beligerante contra ella o contra alguna de sus manifestaciones o estratos (el museo, el mundo del arte, la religión), siendo así la avanzada de la negación que, en otro orden de cosas, se plasmó en los movimientos de masas que llevaron a los hombres de aquel tiempo de la Revolución Rusa a la Segunda Guerra Mundial.

Los vanguardistas, testigos y partícipes excepcionales de su época, nos dejan, abiertas, todas las posibilidades y senderos inexplorados, unos apenas hollados; otros, tierra quemada para siempre:

“Lo imposible se torna dulcemente inevitable”

(Juan Larrea, último poema de *Versión Celeste*).

El hilo invisible de la autonomía.

“Las ideologías del arte moderno no tienen importancia ni para el proceso
-que se desarrolla siguiendo una lógica interna- ni para el resultado”
(Hans Sedlmayr, op. cit., p. 24)

El siguiente momento indispensable va de *Los fauves* al cubismo, de Kandinski a Picasso. La revolución que realiza la pintura, del impresionismo al cubismo, preludia la abundancia vanguardista. Aunque sus prácticas resultan, a todas luces, “clásicas” para la vanguardia posterior tan beligerante, la pintura de Kandinski (y los expresionistas alemanes: Munch, Briefe, Grosz), el libro *Punto y línea sobre el plano*; la pintura de Picasso y su introducción al collage, o la obra de Paul Klee con letras pintadas (*E'*), mapas de la memoria (planos, niveles) son muestras de la autonomía de un arte no mimético:

La negación de la naturaleza no es un fin sino un medio, y el nuevo arte acusaba y recusaba al pasado no en cuanto representativo sino por ser alienado. Sin entender esto no puede llegarse a comprender qué fue propiamente el arte abstracto, cuya negación de la apariencia no era más que una consecuencia de su voluntad de autonomía. (Xavier Rubert de Ventós, *El arte ensimismado*, Península, 1993).

El cubismo de Apollinaire aportó sus caligramas y sus poemas pintados. No era nueva esta práctica (que como artificio o ‘cifra’ se puede encontrar en autores latinos tardíos, copistas medievales, poetas árabes, persas, etc.ⁱⁱ Picasso (desde 1912),

Gris y otros cubistas hicieron realidad el principio del collage y la fascinación por el azar que esta práctica implica:

“el objeto real incorporado en el cuadro como collage o el girón de conversación incluido en el poema -conservan para el espectador o lector el sentido que tenían en el contexto originario, pero el contexto del nuevo montaje los hace aparecer como extraños” (Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, 1989).

Por las mismas fechas, antes de Dadá, al que representa de modo ejemplar, Marcel Duchamp desarrolla sus primeros *ready mades*, una de las prácticas más influyentes del sigl., a pesar de ser, en su sentido originario, la negación misma del arte y del concepto de obra, y una crítica explícita contra la figura del artista burgués.

La influencia del montaje (cinematográfico) o del principio del “plagio” (desde Lautremont), o su famosa imagen del collage, tuvieron enorme influencia en las prácticas de la primera vanguardia:

“bello como la retractilidad de las garras de las aves rapaces (...), como la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blandas de la región cervical posterior, (...) y sobre todo, **como el encuentro fortuito de una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas**” (Lautréamot, “Cantos de Maldoror”, en *Obra poética*, Akal, 1988, p. 463, *subr. mío*).

El primer Duchamp – quizás el (anti) artista más radical del S. XX - anuncia ya un cambio de rumbo. La vanguardia se vuelca cada vez más en el ataque a la “sociedad literaria”, al *establishment*.

Ya desde 1909, pero sobre todo en la segunda década del siglo, el futurismo (italiano y ruso) se entrega a la apoteosis de la renovación. Su combatividad le lleva a reclamar su primacía en la vanguardia, pero como advierte Edoardo Sanguinetti, “el futurismo adquiere carácter de verdadera autonomía –en Italia– a partir del *Manifiesto técnico* de 1922ⁱⁱⁱ. Una cosa son los manifiestos, la ideología del artista, y otra muy distinta el proceso y el resultado. Esto no quita un ápice de importancia a la aportación del futurismo, movimiento singular en la renovación de los lenguajes poéticos.

De las palabras en libertad al juego con la tipografía y la experimentación (alejada, ya, en muchas ocasiones de libro; mediante intervenciones, manifestaciones, teatro futurista, música, ruido o representación), el caligrama, el cartel - siempre de actitud beligerante y con un despliegue extraordinario de sentido visual y espacial... todas ellas prácticas completamente alejadas de formas poéticas (y artísticas) tradicionales.

Umberto Boccioni, pintor y poeta futurista, publica en 1914 *UOMO + VALLATA + MONTAGNA*, ejemplo señero de “parole in liberta”. *Rarefazione e paroli in liberta* (de 1915), de Corrado Govoni, es posiblemente el primer documento auténtico de una “poesía visiva”. La antología *I nuovi poeti futuristi*, publicada por Marinetti en 1925, es el otro hito fundamental del futurismo italiano.

En él, la poesía visual, como lenguaje independiente más allá de la práctica discursiva, estaba dando aquí sus primeros pasos.

El futurismo ruso, y el constructivismo que camina de la mano, nos han dejado obras de envergadura en todas las disciplinas artísticas: la poesía de Vladimir Maiakovski; la ilustración y la pintura de Ivan Puni o Natan Altman, maestros de la tipografía y verdaderos artistas visuales, El Lissitzky (uno de los grandes renovadores de la tipografía y del fotomontaje), Rodchenko... por citas los ejemplos más significativos.

“Hay un Arte (...) que se aprecia mejor antes de comprenderlo” (Palabras de Sá-Carneiro a F. Pessoa, recogidas por A. Crespo, *Por los siglos*, Pre-textos, 2001)

Entre el primer hito futurista y la antología de Marinetti, llegó DADA: como el viento que engendra la tempestad, situando en el centro del debate artístico el sinsentido del arte, el ridículo del papel otorgado al artista en el mundo

moderno, tan distinguido e inútil, cuyo papel como sostenedor, cronista o adulator de la sociedad burguesa resultaba del todo aborrecible.

La Primera gran guerra tuvo mucho que ver, al menos en la feliz confluencia que se produjo en Zurich^{iv} (H. Ball, Tzara, Janco, Huelsenbeck, Schwitters, E. Hennings -la única mujer del grupo).

Las acción vanguardista que el futurismo estaba tentando, se disparó. Las veladas del Cabaret Voltaire dieron rienda suelta -como en pocas ocasiones se haya visto- a un juego crítico completo, lúdico y revolucionario-. Tras el feliz encuentro, los dadaístas se dispersaron y se extendieron como pólvora, de Berlín a Zurich, de París a New York, de Barcelona a México. En México acabaría Ret Marut (luego conocido novelista, con seudónimo B. Traven).

André Breton cuya relación temprana con el dadaísmo se continua con una constancia vanguardista única, primero en París, centro del Surrealismo histórico, luego en Nueva York; también en Nueva York, de nuevo, Marcel Duchamp. En Barcelona el contacto fructificó, convirtiendo Cataluña en punta de lanza de la experimentación y la vanguardia ibéricas.

El Club Dadá de Berlín fue quizás el núcleo más interesante, con Huelsenbeck (poeta verbal, fonético y tipográfico), R. Haussman (desarrolló el collage mecanicista), Baader (autonombrado "dadá supremo" tras su maqueta 'Dio Dadá'), K. Schwitters que es, junto a Duchamp^v, el dadaísta más influyente. Su MERTZ fue clave para la evolución y la técnica del collage. Tras su expulsión, muchos le consideran el dadaísta más constante y consecuente. En Berlín existía un cierto ambiente pre-dadaísta entre los expresionistas, y ese ambiente, impulsado por la politización total de la sociedad alemana en estos años, supone la entrada de la revolución política en el programa artístico.

"El énfasis en lo mecánico y la violencia son, junto con el énfasis político, las características más importantes del de Berlín" (Yago Conde, *La arquitectura de la indeterminación*, Actar, 2000)

De las dos líneas que más han aportado al crecimiento de la vanguardia (la revolución del arte / la revolución humana) fue DADÁ el que más cerca estuvo de fusionarlas, en acto ("el núcleo central de la acción es su carácter irrepetible" en palabras de F. Millán). Dadá lucha, entre el compromiso y el ensimismamiento, que las vanguardias anteriores intuían. Nace en la guerra: en el centro gran tablero, mientras se juega la partida de ajedrez más trascendente del arte^{vi}.

"Nos consideramos los más indicados para hacer objeto de nuestros ataques a los mismos cimientos de la sociedad, al lenguaje como agente de comunicación y a la lógica que era su trabazón". (Béhar y Carassou, *Dadá*, Península, 1996).

Pero ¿cómo callar sin obedecer? ¿cómo usar el lenguaje sin que sea "suyo"? "Para denunciar dadá ha tenido que expresarse en el mismo lenguaje que denunciaba" (id.). Sí, pero también se abrió a la experimentación extrema: merz (instalaciones -*Merzbau*-, collages, objetos), veladas, poemas simultáneos, bruitistas, *ready mades*, maquetas, apropiación, *melting pot*,... y el azar como norma compositiva. DADÁ pretende - y consigue, hasta su recuperación definitiva- establecer "nuevas relaciones con el público" que, en no pocas ocasiones, reaccionó violentamente. De ahí, al público de la película *Hurléments en faveur de Sade* de Guy Debord arrasando la sala de proyección (1952), o al asalto a Notre Dame de los poetas letristas Berna y Marbaix (1950), hay solo un paso.

La subversión dadaísta no consiguió su fin de demoler el edificio del arte. Muy a su pesar, las "obras de arte" dadaístas acabaron exponiéndose o vendiéndose

en reproducciones igual que Ingres, Rubens o cualquier “pintor”. La diferencia, aún así, sigue siendo notable.

Mientras el arte convencional (clásico o barroco, romántico, moderno o posmoderno), dentro del orden, es aceptado como verdad que, desconociéndose, nadie niega; la vanguardia y sus herederos –salvo raras excepciones (Dalí, la más clara) – iniciaron desde entonces la “marcha secreta del siglo XX”.

Surrealismo e imagen. Retorno de la imaginación romántica.

“Tout commence par le triumvirat Aragon, Breton, Soupault”
(Phillip Audoin, *Les surrealistes*, Seuil, 1973)

El surrealismo ha sido considerado la mayor revolución cultural del siglo XX. Quizás fuera así, al menos, para los que lo vivieron y los que aún hoy le siguen, en los Grupos Surrealistas dispersos por el globo (Madrid^{vii}, Estocolmo, Londres, Chequia). Se plantea como revolución total, tanto del hombre como del entorno. Sin embargo, el surrealismo parece expulsado del centro que debería ocupar, mediante el equívoco lingüístico: imagen surrealista, estilo surrealista... banalizando la práctica y lo que el surrealismo pretendió.

Para el desarrollo de lo visual poético, el surrealismo es fundamental, del automatismo (pintura y escritura automática y visionaria) al collage. Max Ernst es maestro indiscutible en obras como *Una semana de bondad*, también André Breton, Eluard -en verso-, Man Ray -en fotografía-, Brauner...

Su ruptura de la logicidad (herencia dadá) y la búsqueda de una revolución completa del hombre (desde el inconsciente, el sueño, el azar) y el compromiso generalizado de muchos de sus militantes en partidos de ideología revolucionaria, tuvieron consecuencias importantes en todos los países en los que el surrealismo influyó antes de la 2ª G.M. Tras la posguerra, algunos siguieron... hasta hoy.

Su “magia cotidiana” y la representación (compleja) de la conciencia y la inconsciencia, la intuición y la imaginación (románticas) contra el ego convencional, reprimido y represor, le hacen partícipe de aquella línea hermética que alumbró las primeras muestras de ingenio literario. La imagen surrealista se abre a múltiples lecturas. Como aquel “crismón”, imagen de la ruptura del círculo infernal del antiguo retorno, en la lectura que realiza el poeta Juan Larrea, probablemente el surrealista más radical en concepción y práctica de los que pisaron este suelo. Su entrada en poesía (1924-25) supone el viraje fundamental para la poética del 27 (marcada por otro Juan, Juan Ramón Jiménez en un principio) introduciendo, por primera vez con criterio, la práctica surrealista en nuestro país. Como buen vanguardista, renegaba de las etiquetas (creacionista, surrealista), pero su huella en el surrealismo hispano es imborrable^{viii}. Es, además, la figura que une el surrealismo mágico a la comprensión ‘verbal’ de César Vallejo, responsables ambos de *Favorables París Poema*, revista que marca el giro hacia la rehumanización del arte (1926), consecuencia lógica del surrealismo.

Greguerías, creaciones, ruptura con el paradigma “modernista”.

La concepción de la vanguardia en España, al menos la versión más difundida, llega a ser a veces denigrante, con un desprecio importante a la influencia real de las vanguardias en la península ibérica y en el ámbito hispánico.

Las figuras de Gabriel Alomar (moderno sí, pero no vanguardista), Gómez de la Serna, el ultraísmo^{ix}, la influencia surrealista en los autores del 27... ahí se

quedan historias de la literatura y manuales que se dan en las escuelas. Y sin embargo, la aportación hispana a la vanguardia (histórica y de postguerra) es fundamental y los artistas más importantes del periodo en diversas disciplinas son lo que son en su diálogo con ella (pienso en Buñuel, Dali, Miró).

En los primeros años del siglo XX Cataluña se convirtió en centro de la vanguardia internacional. Allí se editó *391* de Picabia, allí tuvo lugar el mítico combate de Arthur Cravan... Allí surgió la muy especial e intensa obra de Salvat Papasseit (los *Poemas en ondas hercianas* de 1919 son una buena muestra). Durante toda su producción –escasa, intensísima– el despliegue de la palabra en la página en blanco juega una intensa sinfonía de sentido, imagen, música.

Esta vanguardia catalana tiene su continuación en la posguerra con Brossa, cuya obra amplísima está aún conociéndose; en los 50/60 *Dau al set*, en los 70, F. Amat o Cesc Serra... hasta la actualidad, con poetas como Villadot (*Metaplasmes*).

La vanguardia hispánica, por la propia conformación social de los círculos culturales de los años 20 –tanto en Madrid, como en Sevilla, Valencia o ciudades más pequeñas como Valladolid o Málaga– tuvo algo de “moda” en los círculos artísticos (los “surrealistas del 27” o su influencia en la experimentación radical de un autor tan alejado de la vanguardia como Juan Ramón Jiménez en su poema *Espacio*). Como tal moda muchos quisieron olvidarla.

Los vanguardistas españoles más tenaces y consecuentes son los que son: La obra de los **ultraístas** Guillermo de Torre, Eugenio Montes, Eliodoro Puche; los **ilustradores** Barradas o Maruja Mallo, los **pintores** –cubistas y surrealistas– como Juan Gris, Oscar Domínguez, surrealistas aragoneses o el Grupo Surrealista de Tenerife; los **poetas**: como el bilbaíno Juan Larrea, el peruano César Vallejo (el poeta más radical en materia verbal), Vicente Huidobro, Parra, Gironde; el **cine** de Buñuel, cuyas películas forman parte ya del inconsciente colectivo en lengua española. Y sin embargo la historiografía literaria, dominada por una lectura acrítica del 27, parece no querer apreciarlos (o quizás entenderlos).

El arte, la poesía y la práctica vanguardista de los años 20 y 30 –hasta la Segunda Guerra Mundial– ha dejado huella indeleble en nuestra forma “de mirar y hacer”. Pendiente de reivindicación y de trabajos serios, que parecían apuntar en la nueva lectura de la vanguardia de los 70-80, sigue viviendo en el tópico y el lugar común^x. Todavía hoy, la obra de estos autores suele ser difícil de encontrar, salvo en antologías en las que su poesía experimental rara vez se recoge.

La madurez de la poesía española y de la práctica vanguardista del siglo XX pocas veces ha llegado a un público mayoritario, y la frivolidad sigue dominando en muchos de sus lectores.

La vanguardia de posguerra en España: poesía visual y experimentación. La década radical.

“No existen poetas ocultos, sino en todo caso poetas
que adaptan su yo a una realidad silenciosa”
A. Piedra, ‘Prólogo’ a la poesía experimental
de F. Pino, *SIYNO SINO*, Fundación Jorge Guillén, 1995).

Siempre la vanguardia fue minoritaria. Esto nadie lo duda.
Tras la Segunda Guerra Mundial, opta definitivamente por un camino ajeno

completamente al oficial, evitando incluso la reproductibilidad (del arte moderno; Benjamin *dixit*), optando por la comunicación horizontal (el *mail art* empieza a desarrollarse en esos años), la experimentación sin pausa muy centrada en los aspectos visuales, lo musical (Castillejo y ZAJ), y una pérdida de fe en el proceso mismo de subversión que la vanguardia proponía.

Las vanguardias de posguerra han venido a romper la dialéctica que se planteaba en los autores de la primera vanguardia que pretendía ser, al mismo tiempo, un arte subversivo: a) dentro (y contra) el mismo arte o b) contra la sociedad en su conjunto.

En la posguerra, internacionalmente, surgen obras de vanguardia del primer y del segundo tipo. Joan Brossa, Francisco Pino o Justo Alejo, son ejemplo perfecto de la subversión del lenguaje, la experimentación y la apertura a nuevas formas, y de los frutos bellísimos que la experimentación nos depara.

“La auténtica creatividad de nuestra época está en las antípodas de cualquier cosa reconocida como <arte>” (Internacional Situacionista (sec. Inglesa), La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución, Pepitas de Calabaza, 2007)

Frente los poetas experimentales silenciosos, la Internacional Letrista en Francia (con Isou como principal representante), y más profundamente, la Internacional Situacionista (Debord, Jorn) asumieron el lema surrealista de “revolucionar la vida”. Esa tradición, política, de la vanguardia, tuvo su momento álgido en torno al lenguaje radical de Mayo del 68, Berkeley o la revuelta de Watts . La derrota fue común y contundente, pero algunos de aquellos derrotados, exiliados de la Francia del 68, terminaron formando parte de la última subversión “antiartística” del siglo: el punk^{xi}. En medio de todo esto, los años 60, “el clímax de la vanguardia” (Millán), la llamada década radica con su enorme variedad: poesía concreta, Cobra, Fluxus, el desarrollo pleno de la performance, el body-art, el land-art,... En España la situación se volvió – a pesar de las dificultades- verdaderamente intensa:

“La caligrafía del dibujo tiene algo más primitivo y libertino, menos domesticado que aquello que articula la escritura” (J.M.Ullán)

La subversión del lenguaje y la dilatación “ad infinitum” de las prácticas artísticas sigue sus propios derroteros, las más de las veces sin comunicación con el exterior, en tiradas reducidas (100, 173, 16 ejemplares), en solitario y en pequeños grupos que recuperan el espíritu colectivo de la primera vanguardia (*Dau al set*, *Zaj*, *Problemática* 63...). Frente a lo que se viene afirmando, la riqueza de la vanguardia de posguerra es notable, con obras de extraordinaria calidad poética y visual: Brossa, Plensa, Antoni Miró (y la ‘pintura poética’), Campal o los castellanos Pino, Alejo, Boso (desde Alemania), la revista *Artesa* (Burgos^{xii})... la aportación de estos grupos, revistas, poetas, a la poesía visual y experimental es parte imprescindible del arte y la poesía del siglo XX.

Actualidad y futuro.

“La poesía visual es un espacio ideal para la creación” (Edu Barbero)

La poesía experimental se encuentra en un buen momento, en lo que a práctica artística se refiere. Los nuevos medios y la autopublicación están ayudando a difundir unas obras que antes no salían de círculos muy reducidos. El círculo es aún pequeño, pero el interés ya crece fuera.

Si en los años 80 y 90, asistimos a una continuidad vanguardista sin grandes alharacas (con pequeñas editoriales como P.O.E.M.A.S.), autores de generaciones anteriores - Pino o Ullán (central, en todo el periodo, desde la posguerra hasta la reciente publicación de su poesía completa en 2009)-, autores de los 80: Fernando Millán, López Gradolí, Cózar; y 90: F. Meléndez, Verbis, Sousa... han dado excelentes muestras de los “límites” de la poesía experimental.

En todos estos años las experiencias prácticas se han multiplicado: poemas vacíos, de agujeros, collage y tipografía experimental, experiencias de calle, fanzines, arte urbano, intervenciones, performances, carteles, poemas objeto, poesía concreta y visual, poesía electrónica...

El libro de artista, libro objeto, y otras obras sincréticas (de lo visual e icónico, lo tipográfico y verbal) dan prueba de formas inéditas de la belleza^{xiii}. Y del horror, porque en la poesía visual actual hay mucho de denuncia y cierto compromiso, “ético”, que lleva a publicar de cierto modo y a decir y hacer en cierta forma. El libro objeto es un fruto de la vanguardia (ya hay ejemplos en Duchamp) exquisitamente actual. En el libro de artista se producen múltiples y singulares alianzas (pintores e ilustradores, poetas discursivos y visuales): la indeterminación de las artes -con menos contenido subversivo que en su origen- da frutos espléndidos de arte humano.

El presente está dominado por la red^{xiv}: la comunicación y la difusión de las obras se realiza, en muchas ocasiones, de modo gratuito, bajo licencia *creative commons*, lo que confirma que, si la práctica vanguardista no pudo revolucionar la sociedad entera, al menos ha sabido revolucionar el mercado del arte, saliendo del círculo de la mercancía, rompiendo el aura romántica para llegar a campo abierto.

Los Premios de Poesía experimental (de la Diputación de Badajoz o el CPV, en Córdoba), las exposiciones internacionales que se suceden, o el impulso a la poesía visual mediante exposiciones (en Bilbao se ha celebrado la ‘Muestra de poesía experimental, 2011’, también en Cataluña, Madrid, Vitoria, Sevilla, Valladolid), son los actos más públicos y visibles de un fenómeno vivo y en continua expansión:

“está claro que el planteamiento experimental es una de las pocas salidas que tiene el artista para no caer en la automitificación, en el romanticismo, en el intento de ‘expresarse a sí mismo’” (F. Millán, *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, Árdora, 1998).

Quizás asistamos, bajo ciertos ojos, a una pérdida del sentido fundacional del hecho vanguardista en los autores en los que pareciera que “la obra de arte” ha recuperado su pedestal. Seguramente, la sociedad esté madura ya para entender (y para comprar, sin entender) la parte “fácil”, la más estética, de la experimentación... pero “el aspecto ácrata de no seguir normas concretas y su constante reinención” (Edu Barbero) aseguran la continuidad de la libre experimentación, autorreflexiva y crítica (autocrítica) que da, cada día, los pasos nuevos que una joven da al descubrir el hermoso e interminable bosque, por primera vez.

Nuestro resto humano se aferra a la obra manual (al libro, al objeto); nuestro rostro poshumano inunda el espacio virtual de expresión visual y poesía arrebatada.

Saludamos esta “sobreabundancia de las noches” (Rilke)”,

de la letra **A**
a la **Z**. De la revista
al azul de la pantalla.

Carlos León Liqueste, marzo 2011.
www.lapaginadenadie.com

- i Cap. 3 “Los mitos de la evasión” del libro de Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, 1979.
- ii Puede verse un excelente panorama en: Rafael de Cózar, *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1991. El ingenio y el “barroquismo estético” son dos tensiones que algunos vanguardistas (modernos y antimodernos) recogen. También el hermetismo y el sentido mágico de la palabra: dicha -canto, salmo-, vista -símbolo, cábala-, un hilo que une al hombre a la inteligencia universal.
- iii *Poesía italiana del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguinetti, Einaudi, 2007, p. 535.
- iv Hay múltiples relatos sobre estos hechos. Una de las más interesantes, para quien escribe, es la de Hans Richter, *Dada. Art and anti-art*, Thames & Hudson, 1997.
- v Duchamp sigue despertando notable interés en el arte actual. Algunos ejemplos: la Exposición dedicada a Marcel Duchamp en el Reina Sofía en 2009, el libro de Juan Antonio Ramírez, Duchamp, El amor y la muerte, en Siruela; o la experiencia artística actual del blbaño Ulzurún, cuyas últimas intervenciones llevan el lema: A.D. / D. D. (antes de Duchamp, después de Duchamp), apuntando al ready made y a la ironía dadaísta como el punto de partida de su propia producción artística.
- vi Y quizás de la historia social del primer tercio del siglo XX: Lenin y Tzara solían jugar al ajedrez en su calle de Zurich habitualmente. Sobre este encuentro construye un interesantísimo libro de Andrei Codrescu: *The Posthuman Dada Guide, Tzara & Lenin play chess*, Princeton University Press, 2009.
- vii Vid: <http://gruposurrealistademadrid.org/>
- viii “las palabras que nos designan en esta época tienden siempre a restringirnos” (Internacional Letrista, *Potlach*, Literatura Gris, 2002).
- ix Vid Gloria Videla: *El ultraísmo*, editorial Gredos.
- x Es significativo, por ejemplo, que el por otro lado muy útil Diccionario de las vanguardias de Bonet no dedicó una sola entrada a la poesía concreta, visual, la experimentación...
- xi Vid, Greil Marcus, *Rastros de Carmín. Una historia secreta del S.XX*, Anagrama; o el libro de Jon Savage, *England Dreaming*, Reservoir Books..
- xii *La revista Artesa, una aventura de vanguardia*, Burgos (1965-1985), Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2010.
- xiii Vid, las ediciones de El gato gris, o la exposición realizada en 2009 en la Univ, de Compostela: *Una mirada al libro -objeto, imagen, texto*.
- xiv Puede verse: **BOEK VISUAL**, **boek861** (publicación, antología, prácticas); **merzmail** (teoría, historia, mail art), la web del **Centro de Documentación de Poesía Visual** del Ay. Peñarroya-Pueblonuevo; el **libroysuslecturaspuntoazul**; **redlibrodeartista.org**; **librodeartista.info**... En inglés: el archivo de poesía concreta en la red (**concrete poetry**) o **altx.com** (*e-poetry*). En portugués: **po-ex.net**. Otras: cosega.org; palabraencantada.com; poemasvisuales.com; eltallerdezenon.com; ulartistamps.com... La red es casi infinita.