



¿Abandonar la escritura? (La metapoésía en la experimentación española de los 70)

Felipe Muriel

Encuadre

La vanguardia histórica y la neovanguardia de mediados del siglo XX lanzaron la consigna de abandonar la escritura. Era un acto de rebeldía contra el *statu quo* y los códigos estéticos dominantes^[1]. Se desconfiaba de la capacidad representativa del lenguaje y se denunciaba su condición de instrumento del Poder:

6. [...] ¡Sí! Se hace necesario abandonar la escritura, tal como existe, esta escritura que nos vemos obligados a soportar, que es la utilidad de la Burocracia!!! ¡Depósito de lo sagrado! [...]

9. Es urgente. Es el <<hacer>> de los poetas: inventar escrituras que pongan acento y acuerdo sobre la realidad de cada hombre; <<YO>>^[2]

El sistema de codificación tradicional se niega y se ensayan otras formas de comunicación, en las que el libre juego de significantes y el papel del lector resultan decisivos:

4) Frente a la invasión de lo discursivo, de la atracción aplastante de la publicidad, de la verborrea, la poesía sólo puede responder de una forma: tachando, negando, borrando...

5) Nuestro tiempo está demostrando cómo es posible hacer literatura con medios <<no literarios>>, cómo es posible hacer poesía con medios <<no poéticos>>. Cualquier medio programable, en principio, es un signo sobre el cual puede descansar un significado poético^[3]

Pero, ¿qué resonancia tuvo la aventura neovanguardista de los años sesenta?...

Las afueras

Durante muchos años la poesía experimental española ha sido negada. Su exclusión refleja la lucha de las opciones artísticas por abrirse un hueco en el canon. La decisión de Castellet y Gimferrer de dejarla al margen de *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) y su no inclusión en las antologías publicadas a lo largo de los setenta la privó de reconocimiento y la relegó a la periferia.

Habrá que esperar hasta la década de los noventa para que apreciemos un cambio de orientación. El eclecticismo estético reinante y la consagración de autores como J. Brossa colaborará en una mayor receptividad hacia el experimentalismo como hacia la vanguardia en general. Se editarán *Distinto y junto. Poesía Completa* de F. Pino (1990) y *Poesía Completa* de G. Viladot (1991). F. Millán rescatará en 1994 el inédito *Los Poemas Concretos* (1966-78) de otro histórico, F. Boso, fallecido en 1983. Un año más tarde F. J. Díez de Revenga elaborará una selección de *Poesía Española de Vanguardia*, mientras que J. M. Bonet confeccionará un ambicioso *Diccionario de las vanguardias españolas*. El *Ciclo Bronwyn* de J.-E. Cirlot, que el propio autor había sacado por entregas, verá la luz de forma conjunta en 2001. Paralelamente, irán apareciendo una serie de trabajos como los de R. de Cózar, *Poesía e Imagen* (1991); T. Blesa, *Scriptor Ludens* (1990), *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998); A. Monegal, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas* (1998); J. Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España* (1998); G. Morelli (ed.), *Treinta años de vanguardia en España* (1991) y *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia* (2000); B. Millán, *Ñ, Poesía visual en España* (1999); nuestra *Poesía visual en España* (2000) y J. C. Fernández Cerrato, *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y Poética del Experimentalismo español* (2003), que aspiran no sólo a ponerla en claro, sino a sentar las bases para su definitiva rehabilitación dentro de la lírica española de la época.

Parte esencial de ese proceso es la selección de las obras que todavía hoy suscitan el interés del lector. De los nombres que figuran en las antologías de Boso (1972), Millán (1975), Sarmiento (1982 y 1990) sólo tres destacan por la relevancia de sus aportaciones. Nos referimos a J.-E. Cirlot, J. Brossa y F. Pino. Mas en este recuento de los experimentales de primera hora no podemos olvidar la labor creativa y divulgativa de M. Labordeta, G. Viladot, F.

Boso, J. L. Castillejo, J. Campal, J. M. Ullán, E. Scala y F. Millán^[4]. Fue una época de ruptura, en la que el uso de otros lenguajes y estrategias discursivas encerraba un gesto de disidencia estética o/y política. Veámoslo.

Perspectivas

A finales de los años sesenta la poesía social había llegado a un callejón sin salida. Los poetas jóvenes se negaban a aceptar que el centro de gravedad del texto poético residiera en la transmisión de contenidos de carácter referencial. Reclaman la autonomía estética del lenguaje y se revalorizan los procedimientos de escritura surrealista, visual y barroca; sin embargo, la hostilidad hacia las poéticas visuales propiciará su aislamiento del modelo estético imperante en los años setenta, la poesía novísima.

Paralelamente se desarrolla una corriente de crítica al lenguaje, que alcanzará la plenitud en la primera mitad de los setenta, coincidiendo con la segunda etapa de los novísimos. Frente a los poetas sociales que afirmaban el valor de la palabra para conocer la realidad y transformarla, autores como J. A. Valente, los novísimos (Carnero, Gimferrer, Panero...) y experimentales (Cirlot, Pino, Boso, Scala...) subrayan las carencias del lenguaje. El lenguaje se interpone como una entidad autónoma entre el mundo y el sujeto. La realidad se enfoca desde una estructura, la gramatical, ajena a la naturaleza de las cosas. El lenguaje poético descubre su carácter ficticio y su insuficiencia^[5].

La revisión crítica del lenguaje presenta en los experimentales dos modalidades no excluyentes. La primera cuestiona la arbitrariedad del signo lingüístico y proclama la conciencia analógica del significante (Brossa, Viladot). En la segunda se desconfía del lenguaje. El divorcio entre lenguaje y mundo y su capacidad manipuladora del pensamiento determinan el rechazo del significado y la potenciación de la materialidad gráfica (Castillejo, Boso). M. Labordeta subraya el carácter ficcional de la obra y su autor, pero cree en el poder de la palabra para construir mundos imaginarios. La necesidad del lenguaje y la imposibilidad de nombrar lo inusitado están en la base de la poética del silencio, tendencia surgida a finales de los sesenta, que conocerá su fase de esplendor a comienzos de los ochenta. Miembros o próximos a ella son Cirlot, Pino y Scala.

Ante la crisis del lenguaje poético, los poetas visuales de los años sesenta siguen la senda de los movimientos letrista, concretista y espacialista, sus referentes más cercanos. Producen mensajes extremadamente económicos, de percepción instantánea, que sorprenden al lector y le fuerzan a reconsiderar su horizonte de expectativas estético^[6].

Fruto de esa conciencia autónoma del lenguaje se concede protagonismo a las letras. Las letras, liberadas de su papel de simples instrumentos de comunicación, recuperan su estatuto gráfico y su capacidad metafórica para designar otras realidades.

La primera opción incorpora elementos figurativos y simbólicos a la reactivación gráfica. La poesía visual se impregna del politizado ambiente de la postguerra y asume un espíritu de combate, mas con una diferencia. Frente a la poesía social que primaba el contenido en detrimento de los medios expresivos, los visuales codificarán los significantes gráfico-visuales en clave reivindicativa y, para facilitar la comunicación, suministrarán algunas pistas. Por ejemplo, el *collage* que cierra *Poemes per a una oda* (1970) de J. Brossa — una gacetilla con el saldo de muertos y heridos tras una carga policial contra los obreros del metal en Granada — fue censurado y el autor lo substituyó por una hoja de calendario de julio de 1936, mes del Alzamiento contra la República, que eleva el tono de la denuncia.

El tema de la opresión se plantea en la figura uno^[7]. La yuxtaposición de la **O** y **D** reproduce la forma de un candado. A la izquierda yace tumbada una **i** antropomórfica. Si la **I** se asocia al hombre, la posición horizontal y la ausencia de punto insinúan su muerte simbólica. Suprimir el punto es destruir la capacidad de raciocinio del individuo, reducirlo a cadáver viviente. El tamaño de las figuras resulta desproporcionado. La pequeñez de la mutilada **i** contrasta con la omnipresencia del cerrojo, símbolo de la Dictadura franquista^[8]. Se vive en una prisión. La respuesta se enmascara entre las letras. La voz catalana *odi* ‘odio’ surge de la unión de **O**, **D**, **I**. Es la ira revolucionaria contra la injusticia.

El leiridano G. Viladot planteó en *Cartrons Concrets* (1968) el conflicto hombre y sociedad^[9]. La secuencia léxica *nen, noi, home* muestra el tránsito de la niñez a la edad adulta. El paso se subraya tipográficamente con el progresivo aumento del tamaño de las letras y la simbolización de la **N** y **O**. La **N** inicial representa la puerta de entrada a la vida, mientras que la **O**, el recinto interior de la persona, su intimidad (Figura 2). Ligadas **N** y **O** forman el adverbio de negación, signo de la existencia humana y preludio del desencanto que produce el choque del yo contra la realidad. Negatividad y lucha fratricida, porque la interjección final *nyac* ‘zas’, leída al revés forma el nombre bíblico de Caín^[10].

La segunda analiza críticamente el lenguaje. Se señala su falsedad e inutilidad y algunos autores reaccionan descartando el significado (Castillejo) o, roto el vínculo con la realidad, entregándose al juego lingüístico (Boso).

Castillejo defiende en la teoría y la práctica la independencia de los signos escritos respecto al lenguaje verbal. Sus obras carecen de contenido a fin de que el lector haga un ejercicio de recepción aséptica y redescubra la materialidad de la escritura^[11].

La obra bosiana se convierte en un ejercicio de autorreferencialidad, en el que el sentido gira sobre sí mismo^[12]. Tras esa búsqueda de lo literal, late una desconfianza en el decir y un rechazo del contenidismo de la poesía social y la verborrea discursiva. El objetivo es claramente dadaísta, decir nada, deshablar: el prólogo a *Los Poemas Concretos* se titula *Nichtssagendes* (Lo que no dice nada)^[13].

Se cuestiona el lenguaje hasta el punto de que en “Canción sin palabras”(Figura 3) las elide y sustituye por signos, guiones dentro de paréntesis, que denotan su marginalidad en el enunciado y su condición cercana a la mudez y el silencio^[14].

La dedicatoria a I. Gómez de Liaño resulta elocuente. Comparte con él la necesidad de abandonar la escritura y ensayar otras formas de creación. La reescritura de expresiones con “palabra” como núcleo produce un mensaje entrecortado y tartamudeante, en el que destacan la precariedad y falsedad del lenguaje: “dos (- -)/ medias (- -)/ dar (-)/ no tener (-)...”

El lenguaje es una atadura de la que pretende liberarse. El poema de cierre “El despegue del avión del terreno baldío” lo dedica a Castillejo, autor de *La caída del avión en el terreno baldío* (1967), libro cuyo título transforma para expresar un deseo adánico de vuelta a los orígenes y refundación del habla: “Lo mejor sería / desdecirse...Y volar”.

Cirlot concibe la poesía experimental como territorio de búsqueda de lo sagrado. El encuentro a mediados de los cuarenta con el musicólogo y maestro de símbolos M. Schneider fue decisivo para la posterior evolución de su obra. A su bagaje surrealista —pasión por lo oculto, imágenes simbólicas, *l'amour fou* de estirpe trovadoresca— Schneider aportó la concepción mística del sonido. Cirlot confesará a Ory la fascinación que siente por los nombres: “Otros necesitan ver una estatua, una imagen; a mí me basta un nombre”^[15]. La imaginación poética cirlotiana se activa con las sugerencias fónicas de Bronwyn, Inger, Helma

El *Ciclo Bronwyn* tiene su origen en el asombro que el personaje de Bronwyn interpretado por Rosemary Forstyth (*El señor de la guerra*, F. Schaffner) causó a nuestro autor. Tras los ocho primeros libros (1967-69), Cirlot exploró una nueva vía en *Bronwyn*, *n, z, x, y*, además de las póstumas *Nueve Variaciones Fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn*. Ideó un metalenguaje de raíz simbólica a partir de las variaciones fónicas del nombre^[16]. Técnicamente se entronca con los modelos constructivos de los músicos Scriabin y Schönberg y la Cábala extática de Abulafia^[17].

Aunque el sentido de estos textos herméticos se escapa, el lector dispone para activarlo de instrumentos como las resonancias fónicas, el ritmo y la simbología gráfica.

Bronwyn, mensajera de los celestes cielos extraviados, se sacraliza en las variaciones tres y ocho. En la tercera se identifica con el emblema cristiano de la cruz^[18] y la octava adopta la forma de una cavidad (Figura 4), cuyo vértice es la **B**^[19]. De la **B** parten sendas trayectorias de lectura —de derecha a izquierda y de izquierda a derecha— que desvelan por el intertexto francés *bon vin* la vinculación metafórica de Bronwyn con el Santo Grial. El *Graal* se compara al corazón y el centro, porque contiene sangre o su equivalente, vino. Vaso de abundancia y regeneración, expresa una añoranza de la madre primordial por la similitud con el pecho, el vientre y la cuna^[20].

El grafema **B** cifra el deseo de plenitud. Situada en el eje, la **B** rescata el emblema mercurial del caduceo. Los alquimistas lo consideran símbolo de equilibrio e integración de fuerzas opuestas. Aglutinaría las corrientes antagónicas de lo masculino y lo femenino. El ruego intertextual *ven hoy* (BN OY) refleja un deseo de fusión, de recobrar la perdida esencia de las cosas y regresar a la Magna Mater. El yo poemático se lanza, como los caballeros de la Tabla Redonda, a la búsqueda. Lucha por superar las duras pruebas de la existencia (NI NO) y alcanzar la totalidad representada por la segunda letra del alfabeto^[21].

En la misma órbita hermético-mística hay que encuadrar a F. Pino y a E. Scala, poetas que, por edad, pertenecen a la Generación del cuarenta y la promoción del setenta. Ambos unirán la experimentación verbo-voco-visual con la llamada poética del silencio. Comparten una actitud de desconfianza ante el lenguaje, que desemboca en la concepción de la escritura como experiencia de límites. El discurso se fragmenta y tiende a conformaciones visuales de carácter simbólico y a un estilo lacónico, de corte aforístico.

La segunda etapa de la poesía de Pino se inicia con *Textos Económicos* (1969). Es, como *Solar* (1970), un libro autocrítico que pone en tela de juicio la esencia de la poesía y el estatuto del poeta.

En su obra se dan cita juego y drama. El fracaso del lenguaje para designar lo inefable se traduce en una estética del despojamiento o en el puro vacío^[22]. El verso se desplaza y la indagación lingüística se potencia. Las palabras desatan sus posibilidades expresivas y los textos desbordan el sentido único. La participación del receptor resulta imprescindible para descubrir lecturas latentes.

El poema de F. Pino (Figura 5) se construye en los planos superior e inferior de la página^[23]. El primero contiene una sentencia retocada (“El saber es el cimiento de la admiración irisación”), el otro un comentario e invitación a los lectores.

La zigzagueante trayectoria de lectura y la alusión a la vía mística (el “no saber” como fuente de sabiduría) prueban una voluntad de búsqueda. La lente se aplica al lenguaje. Se atisba la red de reflejos semánticos. La palabra de cierre, IRISACIÓN, despliega su polisemia. El uso de las mayúsculas alerta al lector del hallazgo léxico. A la acepción de ‘vislumbre iridiscente’ se superponen diversos intertextos en calambur *IRIS* y *AC(C)ION*, *I RISA AC(C)ION*, claves para entender la obra experimental de Pino.

Tanto ‘admiración’ como ‘irisación’ nos sitúan en el terreno de la mirada. El material lingüístico sometido a examen depara fulguraciones imprevistas. Como el poema es ante todo una experiencia lingüística, el ofrecimiento final —*ven conmigo* y *admira la Vía Láctea*— anima a contemplar la belleza de las palabras-estrellas y disfrutar de sus ocultos brillos. Mas en la obra de Pino mística y poesía se funden. El éxtasis que los místicos alcanzan durante la contemplación se equipara al placer que el texto genera durante la recepción activa.

Unido a la estrategia desestructuradora del lenguaje, el intertexto *RISA* pone de manifiesto el recurso de la ironía. El autor hace balance de su producción y se caricaturiza. Se figura como un cadáver en fase de putrefacción: “Estoy/ descomponiéndome; / los gusanos/ me aman/ y yo/ amo/ a/ los/ gusanos...”^[24]. También el poema tradicional es blanco de los ataques en “Lírica que se vuelve económica” (Figura 6). Los signos de puntuación flotando sobre la página parodian una poesía que se ha vuelto caduca^[25]. Denuncia lo hueco del lenguaje literario y contrapone a una literatura con pretensiones la inutilidad del hecho poético: *Repítase indefinidamente hasta que como el cosmos tenga las mismas pausas*. Su rebeldía ante la institución literaria se entronca con el espíritu de ruptura de los místicos, Mallarmé y los vanguardistas. Como en aquellos, la poesía es vacío y silencio.

La reflexión metapoética se transforma en el poema de Scala (Figura 7) en crítica del lenguaje^[26]. Se constata que el hombre no es dueño del habla, sino su víctima. La disposición ondulante de “devorados” sugiere la identificación de la lengua con la serpiente, símbolo de la falsedad y el artificio^[27].

El texto ofrece además una lectura hermética. Tras la primera palabra la línea gráfica inicia un descenso, que representa el proceso de introspección y búsqueda de la intimidad. La forma puntiaguda de “lengua” sugiere el fuego y la práctica alquímica. Los alquimistas conservan el sentido dado por Heráclito al fuego, pues todas las cosas nacen de él y a él vuelven. En los ritos sacrificiales actúa como agente transformador: destruye y regenera. Los alquimistas fijan el fuego en el centro de cada cosa. Es un fuego secreto, que es necesario alimentar para conseguir la Gran Obra^[28].

En las operaciones alquimistas el fuego está directamente relacionado con el acto sexual. El simbolismo nupcial —hombre y hembra abrazados— personifica en los tratados de alquimia la disolución de los elementos. El nosotros del texto designa a los enamorados ardiendo en las llamas de la pasión y, alegóricamente, la boda alquímica^[29]. Con esta imagen se alude al proceso de renovación interior y búsqueda de la luz, el oro filosófico. Unida a la transformación psicológica está la experimentación lingüística. El poema se desprende de la hojarasca verbal y se tensa con pocas palabras, la esencia. El plural remite ahora a los sujetos de la comunicación literaria. Autor y lector caen atrapados por el poder seductor de la palabra iluminada.

El lenguaje está en crisis. Las palabras han dejado de ser el único medio de expresión y los textos son tachados^[30] o albergan signos de diversa procedencia. F. Millán denomina *mitograma* un tipo de escritura sincrética, que empezó a cultivar a finales de los sesenta y reuniría en *Mitogramas* (1978) y *Prosaes* (1980). La última sección de *Prosaes*, “arena”, contiene un relato filmico. Las perforaciones de la izquierda muestran que la página se ha transformado en la fotografía de un desnudo femenino en sombra. La segunda imagen ofrece un cuerpo que lleva inscritos dos términos, *voz* y *claridad*, que, junto a la palabra *velo* al pie, sugieren una preocupación metapoética. La mujer, icono erótico en los *mass media* y símbolo de la poesía en la tradición neorromántica, despierta el deseo de una palabra desnuda y sin adornos. Tras ese deseo, resuenan los célebres versos de J. R. Jiménez: “Y se quitó la túnica...”

M. Labordeta, miembro de la generación del cuarenta, conjuga desde sus primeros libros compromiso y vanguardia. Si en *Sumido* 25 (1948), *Violento idílico* (1949) y *Transeúnte central* (1950) se nota la influencia surrealista, en *Los Soliloquios* (1969) se abre a la poesía visual^[31].

El lenguaje se depura y se potencia la plasticidad de los poemas con la disgregación de la columna gráfica. El blanco de la página deja de ser un espacio neutro para semantizarse con el contenido del texto^[32]. Renovación formal, pero fidelidad a los supuestos básicos de su poética: el desgarrar existencial y la denuncia social y política reaparecen en este libro.

El espejo y el problema de la identidad es uno de los motivos recurrentes de la poesía labordetiana^[33]. Lo trató en “Espejo” de su primer libro y en *Los Soliloquios* lo abordan “Planisferio del alquimista Zósimo”, “Currículum”, “Confidencia”, “Eros” y “Especimen”^[34]. El espejo es símbolo de la autocontemplación y la dualidad. La personalidad del sujeto se escinde y fragmenta en voces, que se alternan a lo largo del poema^[35]. En “Especimen” dialogan la primera, segunda y tercera persona^[36]. En “Planisferio del alquimista Zósimo” se oculta tras una máscara.

El primer poema (Figura 8) se inicia con una declaración del autor implícito, en la que afirma su orfandad existencial y su condición de exiliado de la dicha (“*ido yo de jamás/ en el nunca de la luna sonriente*”). El doble recrimina al tú el tono elegíaco de su queja: “*vete a la lágrima del viento funesto/ olvídate de mí olvídate de mí*”. Su desprecio refleja la distancia entre el mundo de la escritura y la realidad práctica; por eso el tú se despersonaliza y cosifica. Metafóricamente, “*su chaqueta golpeada/ por un dulce atardecer arrepentido*” representa el “*secreto corazón herido*” por la desilusión y la melancolía. Los golpes de la vida determinan que se retorne al conflicto interior (yo-tú) y las preguntas sin respuestas acerca de la identidad, el origen y sentido de la vida.

La organización gráfica se transforma. De la zigzagueante disposición inicial, que mostraba el contraste especular del yo/ tú/ él, se pasa a un escalonamiento descendente, trasunto de la bajada a las profundidades del ser en busca del conocimiento. Frente a la brevedad de los días, las palabras se convierten en refugio contra el tiempo. Se siente vivo creando mundos imaginarios. Las palabras son “*invención de ese abismo/ del alma/ fundida/ hacia/ las cosas*”. Mas la machacona repetición “*las palabras/ las palabras/ las palabras/ las palabras/ las palabras*” y el ritmo descendente transmiten una sensación de desencanto (*envejecer*) y conciencia de la vacuidad de la escritura.

La última palabra, *envejecer*, permanece aislada. Con ella se recupera el yo poético del principio y se cierra un círculo de soledad, muerte y nostalgia de las *horas precipitadas* de la juventud, así como de la belleza y amor simbolizados por las *rosas*.

Como en un permanente juego de espejos, el título nos devuelve deformada la imagen del poeta. Disuelto ya el sujeto, se altera el pacto de lectura. El lector moderno ya no se identifica con el autor, *patético individuo de corazón atardecido*.

Ese progresivo alejamiento del estilo confesional desemboca en la creación de un *alter-ego*, que objetiva las experiencias y emociones personales. El elegido, Zósimo, un oscuro personaje del siglo III, es alquimista. La analogía del autor y su disfraz se explica por la similitud del proceso alquímico y la alquimia de la palabra (Rimbaud)^[37]. Ante el espejo se oye “*eres yo?/ soy tú?*”, preguntas que denotan el difuminado entre el yo y el otro. Es “*nadie/ fantasía/ nada*”.

Además de un espejo, el poema es un mapa espiritual (Figura 9). La conciencia se representa gráficamente como una isla rodeada por cuatro océanos: al norte, el de la soledad y la luz; el de la melancolía y la destrucción del tiempo, al sur; al este, el de las irradiaciones matemáticas y la noche que gime; en el oeste, el océano sin nombre, sin sentido, sin objetivamente^[38]. El hombre se refugia contra el mundo en su intimidad y asume la imagen existencialista del exiliado (*su paraíso/ devorado/ sin fin*) y el naufrago. Le queda, eso sí, el consuelo de la palabra, la “Gran Obra” alquímica^[39].

[1] Cronológicamente, la línea experimental pertenece a la generación del 68. Surge como un movimiento juvenil de repulsa. Las revueltas del Mayo Francés, la Primavera de Praga, Vietnam y la Guerra Fría influirán en su formación. Su espíritu contestatario se traducirá, por ejemplo, en el cuestionamiento del lenguaje poético o la denuncia del uso represivo de la lengua por parte del Poder.

[2] Ignacio Gómez de Liaño, “Abandonar la escritura” (1968), en J. A. Sarmiento (ed.), *La otra escritura*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990, pp. 272-73.

[3] Fernando Millán, “Una progresión negativa: nueve razones entre otras”, en *Textos y antitextos*, Madrid, Parnaso, 1970.

[4] Aplicar el calificativo de experimental a poetas como Cirlot, Brossa, Pino, Viladot y Labordeta no supone desconocimiento de su trayectoria anterior, sino señalar que el deseo de renovación aglutinó a representantes de la generación del cuarenta (Pino, Cirlot, Brossa, Viladot y Labordeta), cincuenta (Boso, Campal, Castillejo) y setenta (Millán, Ullán, Scala). Julio Campal fue el catalizador de este fenómeno intergeneracional en los sesenta.

[5] Ramón Pérez Parejo, *Metapoesía y Crítica del Lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.

[6] Junto al soporte tradicional del libro, el cartel, las fotografías, los objetos y los *happenings* se convierten en medios de difusión poéticos. Para conocer su desarrollo en España, consúltese el volumen *Poesía visual en España*, Salamanca, Almar, 2000, pp. 169-265.

[7] Joan Brossa, *Poemes per una oda* (1970), en *Poesía visual*, Valencia, IVAM, 1997, pp. 188-94.

[8] Otro ejemplo de cosificación de las letras lo constituye el poema diez: una gran **O** semiocluta una **R**. Icónicamente, la **O** designa las monedas de oro. Se trata de fustigar el poder del dinero (**O**), cuyo brillo intenta acallar los gritos de revolución, sugeridos metonímicamente por la **R**: F. Muriel, "La experimentación poética en España (1960-2000): revisión e informe", *Quimera*, 220, septiembre 2002, p. 46.

[9] Guillem Viladot, *Cartrons Concrets* (1968), en *Poesía Completa (1964-1984)*, Barcelona, Columna, 1991, tomo II, sin paginar.

[10] La lucha dialéctica entre el individuo y el mundo constituye el *leit-motiv* de la obra viladotiana. El sujeto es cercado o encarcelado por fuerzas externas. En el texto seis de *Poemes de la incomunicació* (1970) se escenifica el acoso que sufre el *jo 'yo'*, rodeado de un alud de letras incomprensibles. El yo se resiste a ser anulado por un mundo exterior opresivo: F. Muriel, *Hermetismo y visualidad. La poesía gráfica de Eduardo Scala*, Madrid, Visor, 2004, p.161.

[11] Una selección de sus artículos puede leerse en J. A. Sarmiento, *La otra escritura...*, cit., pp. 246-65.

[12] El poeta concreto absolutiza el lenguaje en la medida en que lo despoja de su carácter ancilar y adviene a la categoría de *ser*: F. Boso, "El proceso de absolutización del lenguaje en España", *Poesía Hispánica*, 240, 1972. El hombre se define por su naturaleza lingüística: véase el comentario de "Hombre de letras" en F. Muriel: "La experimentación poética en España (1960-2000)...", cit., 45.

[13] La vocación reduccionista de la poesía concreta deriva del suprematismo pictórico (Malévích, "Cuadro negro sobre fondo blanco"). Boso es suprematista por su pretensión de escribir "O poema" y "No hablar": José de la Calle, " En el 2000: Raros los inventores, innumerables los sietemesinos (comentarios sobre algunos concretos)", en Salvador Montesa (ed.), *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 2001, pp. 47-75.

[14] F. Boso, *Los Poemas Concretos* (1966-78), al cuidado de F. Millán, Abarca de Campos, La Fábrica, 1994, sin paginar.

[15] C. E. de Ory, "La amistad celeste", en *Mundo de J. E. Cirlot*, al cuidado de E. Granell y E. Guigon, IVAM, 1996, p. 18.

[16] Cirlot, "Bronwyn - Bhowani. Simbolismo fonético", en *Bronwyn*, al cuidado de Victoria Cirlot, Madrid, Siruela, 2001, pp. 635-37.

[17] Jaime D. Parra, *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001, pp. 93-133.

[18] F. Muriel, *Hermetismo y visualidad...*, cit., pp. 170-73.

[19] J. E. Cirlot, *Nueve Variaciones Fonovisuales* (1989), en *Bronwyn*, cit., p. 574.

[20] Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 242-48.

[21] El amor para Cirlot es la búsqueda de la totalidad, el punto absoluto donde la carencia se torna en presencia, donde la existencia se convierte en esencia y donde la temporal se transforma en atemporal: Raquel Medina, *El Surrealismo en la poesía española de la posguerra (1939-1950)*, Madrid, Visor Libros, 1997, p. 163

[22] El divorcio entre poesía y poema — la poesía no cabe en la palabra — es constante en la poesía de Pino: Antonio Piedra, "Francisco Pino, una poesía insatisfecha", en V. de la Concha y otros, *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986, pp. 168-77. Se culminará en *Agujeros para la poesía (1972-77)*. La palabra es desechada y sustituida por lenguajes —el de la geometría, aritmética, simbolismo cromático— con los que se intenta desde la imposibilidad la expresión de lo indecible. La serie lleva a las últimas consecuencias el proyecto mallarmeano de semiotización espacial: excluida la palabra, la obra encarna el silencio visible, la pureza plástica: F. Muriel, "Le livre d'artiste en Espagne", en M. Prudon (ed.), *Peinture et écriture 2. Le livre d'artiste*, Paris, la Différence/Éditions Unesco, 1997, pp. 231-33.

Scala aplicará de modo sistemático los criterios numéricos, geométricos y cromáticos a la construcción de su obra: F. Muriel, *Hermetismo...*, cit., pp. 93-152.

[23] F. Pino, *Textos económicos* (1969), en *Distinto y junto. Poesía Completa*, al cuidado de A. Piedra, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1990, tomo III, p. 110.

[24] Pino sostuvo a lo largo de su obra una actitud de autonegación: "El poeta labora contra sí; ofrece un contra sí, y no puede hacer posible nada más que a través de su incendio...": F. Pino, *Méquina dalicada*, al cuidado de Mario Hernández, Madrid, Hiperión, 1981, p. 9.

[25] F. Pino, *Textos económicos...*, cit., p. 84.

[26] E. Scala, *Geometría del éxtasis*, Toledo, Imprenta Serrano, 1974.

[27] Los novísimos Gimferrer y Carnero también enfatizaron el carácter engañoso del lenguaje: "Primera visión de marzo", en P. Gimferrer, *Arde el mar* (1966) y "Chagrin d'amour...", en G. Carnero, *El Sueño de Escipión* (1971).

[28] Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1994, p. 209 y s.; Durand, *Las estructuras antropológicas...*, cit., p. 315.

[29] La **S** final de *devorados* se equipara a la serpiente alquímica (*Ouroboros*). Símbolo de la *coniunctio*, sintetiza los contrarios: masculino/femenino, sol/luna, cielo/tierra...y sugiere el In significado por el 8: el poema consta de 8 sílabas. Es, además, emblema de su autor, Scala.

La recopilación *Poesía (1974-99)* se cierra con la serie "S de Amor", incluida en el *Libro de La Palabra de Las Palabras*. Todos los poemas desarrollan a partir del vocablo inicial una secuen resonancias léxicas que culmina en la S:

DEVORADOS

ORADOS

DOS

S

La fuerza telúrica que anima a los amantes se sublima y esencializa en la doble espiral o caduceo (DOS/ S). Simbolizan el conocimiento secreto y la unidad.

[30] La tachadura, recurso de origen dadaísta, fue practicada por Millán en "tres una progresión negativa" de *Textos y antitextos* (1970) y *La depresión en España* (1993). Supone un acto de rebeldía contra el sistema de codificación tradicional: F. Muriel, "La escritura plástica en España", en *Espacio/ Espaço escrito*, 1995, 11-12, pp. 101-2. También lo emplearon G. Viladot en *Sons de la Païra* (1974) y J. M. Ullán, *Alarma* (1976). El primero se elaboró a partir de las líneas tachadas por la censura franquista y el segundo selecciona palabras en una serie de textos encontrados. En ambos casos, el tachón se utiliza como arma contra el discurso del Poder.

[31] En uno de sus viajes a Mallorca, conoció a J. Campal en casa de A. Fernández Molina. Atraído por sus conocimientos en poesía visual, Miguel colaboró con él y Millán en la organización de dos exposiciones en Zaragoza: <<Poesía fónica, visual y concreta>> (1965) y <<Exposición internacional de poesía visual. Jornadas de documentación sobre poesía de

vanguardia>> (1969); A. Ibáñez Izquierdo: *Miguel Labordeta. Poeta violento idílico (1921-1969)*, Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura, 2004, pp. 168-69.

[32] Se inicia con *Los Soliloquios* y *Autopía de una nueva Metalítica* su segundo ciclo poético. Su propósito era alejarse del realismo social y rescatar la palabra de la esclavitud de la frase:

“Hay que ‘rreventar’ los versos tradicionales, discursivos y falaces con el fin de liberar y dar nacimiento enésimo a la maravilla humana: la PALABRA.”

Fue su respuesta a la crisis de la poesía social y el auge del culturalismo y la experimentación: Francisco J. Díaz de Castro, “Alternativas de la vanguardia en Miguel Labordeta”, en Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña (eds.), *Hacia lo alto del Faro. Actas del Congreso Sumido-25. Homenaje a Miguel Labordeta*, Zaragoza, Studium, 1996, p. 101.

[33] Ligado al motivo del espejo, está la visión. El ojo simboliza la introspección y el conocimiento. Es un ojo trágico, porque desvela la precariedad humana: “un ojo/ finito/ desolado/ resplandeciente...adónde vamos/ quiénes somos?” (“Eros”). Cuando el sujeto se autoobserva, el ojo asume la perspectiva crítica del doble. El autor es blanco de sus burlas: “vejstorio común/ secuestrado en provincias/ anhelaba la flor locomotiva del deseo frenético” (“Curriculum”).

[34] En “Curriculum” el motivo del espejo toma cuerpo y se funde con el blanco de la página. Equiparado al agua, el espejo simboliza el tiempo. Un motivo frecuentemente vinculado a este tema es el del movimiento de las alas. Ambos (espejo y alas) confluyen para reflejar el devenir. La referencia a las aves migratorias transforman las aladas siluetas de los fragmentos versiculares en metáfora del *tempus fugit*.

[35] En uno de sus poemarios iniciales *Abisal Cáncer* el sujeto se desdobra en cuatro personajes (Nerón Jiménez, Valdemar Gris, Nabuco y Ángel), proyecciones de otras tantas facetas de la personalidad: R. Senabre, “Ayer y hoy de Miguel Labordeta”, en Pérez Lasheras y Saldaña (eds.), *Hacia lo alto...*, cit., pp. 37-38.

[36] M. Labordeta, *Los Soliloquios* (1969), en *Obra Completa III*, al cuidado de Clemente Alonso Crespo, Barcelona, Libros de la Frontera, col. El Bardo, 1983, p. 189.

[37] V. García de la Concha, “Miguel Labordeta: La palabra imaginaria”, en Pérez Lasheras y Saldaña (eds.), *Hacia lo alto...*, cit., pp. 21-22.

[38] Labordeta se acercó al orfismo y la alquimia a través de la lectura de Jung. Jung dedica un subcapítulo a Zósimo y la teoría del *antrophos* en *Psicología y Alquimia* (Barcelona, Plaza y Janés, 1977, pp. 252-60).

Los cuatro puntos cardinales, además de designar las direcciones en el espacio, retoman la concepción de Zósimo de que el hombre se caracteriza por la cuaternidad. La sigla A.D.A.N. contendría las iniciales de los cuatro elementos. El sujeto poemático también alberga cuatro componentes: soledad, melancolía, noche que gime, ausencia de nombre y sentido.

[39] El discurso alquímico se define por el deslizamiento permanente del sentido. El secreto alquímico puede ser anunciado, pero no enunciado. No hay logros definitivos. La “Gran Obra” se convierte en un proyecto semiótico inacabable. Así la creación poética.

El lenguaje de la alquimia ha ejercido, gracias a los escritos teosóficos de J. Boehme, una profunda influencia en el romanticismo (Blake, Novalis), el idealismo alemán (Hegel, Schelling) y los literatos y pensadores modernos (Yeats, Joyce, Rimbaud, Breton, Rimbaud, Heidegger y Jung): U. Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 2000, pp. 82-98; A. Roob, *El Museo Hermético*, Köln, Taschen, 1997, p. 11 y F. Romo, *Miguel Labordeta, una lectura global*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1988, p. 55.

© Artifara

ISSN: 1594-378X

