

IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO

Abandonar la escritura

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA





Poema de la destrucción, Pamplona, 1972. Participantes:
Pedro Almodóvar e Ignacio Gómez de Liaño



IGNACIO
GÓMEZ
DE LIAÑO

Abandonar la escritura

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA

Índice

9 Ignacio Gómez de Liaño. La vida como texto poético Lola Hinojosa

Donación Ignacio Gómez de Liaño (selección)

41 Poemas y obras poéticas

64 Escritos

Manifiestos

- 65 Abandonar la escritura (1969)
67 ANTIPRO (1979)

Escritos sobre Poesía experimental

- 69 Alcances y límites
de la artemática (1971)
71 Sobre poesía concreta (1966)
78 Sobre una exposición
de poesía concreta (1966)
82 La nueva poesía y los
problemas de la estética
contemporánea (1967)
89 Situaciones probables (1968)
95 Sentido y sinsentido
del arte tecnológico (1971)
99 La CPAA. Enfermedades
de la cultura española.
Fin de un grupo de combate
sin oponentes (1969)
103 Poesía concreta -
Poesía pública (1970)

Ensayos sobre Escritura

- 105 El escritor en la nueva
situación (1966)
111 Escrituras de culturas
imaginarias (1969)

Pic-Poems o Poemas de acción

- 131 Poema semántico de acción
nº II (1966)
132 *Pic-Poems I* (1971)
137 Sesión de *Pic-Poems* (1971)
139 Asurbanipal tocaba
la flauta (1971)
141 Canto del vaso de agua (1971)
142 Imposible presentación (1971)
144 Tres términos (1973)
146 Acciones para los Encuentros
de Pamplona (1973)
148 SIA P. O. E. UBLIC-A-P (1973)

Poema dedicado a Carlos Oroza

- 151 Elencar (1974)

153 Poemas públicos y de acción

Ignacio Gómez de Liaño. La vida como texto poético¹

Lola Hinojosa

[...] Liberar al arte de las obras de arte, dejar que arte sea energía, acción, liberación, participación, comuna libertaria de la sensorialidad y de la imaginación, avanzada activa de un mundo solidario².

Si hay una palabra que pueda significar la obra de Ignacio Gómez de Liaño, esta es “escritura”. Desde su temprana invitación al abandono, incluso al violento rechazo de cierta versión tradicional de este gesto³, Gómez de Liaño ha *escrito* una larga trayectoria intelectual. El germen de la extensa obra literaria y filosófica que ha reunido a lo largo de más de 40 años tiene sus fundamentos en un periodo de su producción relativamente corto que se extiende desde 1964 a 1972. Menos de una década dedicada a la

¹ Esta investigación parte de la donación del archivo personal de Ignacio Gómez de Liaño al Museo Reina Sofía, inscrito cronológicamente desde mediados de la década de 1960 hasta finales de la de 1970. El archivo está compuesto por un voluminoso conjunto de obras de arte, documentos inéditos de diferente naturaleza y publicaciones. Destacan las obras de artistas nacionales como Elena Asins, Felipe Boso, Julián Gil, Julio Plaza, José Miguel Prada Poole, Manolo Quejido, Herminio Molero, Eusebio Sempere, José-Miguel Ullán, Enrique Uribe o el propio Ignacio Gómez de Liaño; e internacionales como Alain Arias-Misson, Julien Blaine, Henri Chopin, Adriano Spatola o Paul de Vree. El apartado de documentación contiene un gran número de cartas, textos mecanografiados y escritos a mano, notas sobre conferencias y otros materiales de ámbito poético, filosófico y académico.

² Ignacio Gómez de Liaño, “ANTIPRO”, en *Perdura*, nº 15, Madrid, [1970] 1979 (véase pp. 67-68 de este volumen).

³ Ignacio Gómez de Liaño, “Abandonner l’écriture”, en *Revue OU - Cinquième Saison*, nº 34/35, Sceaux, febrero de 1969 (véase pp. 65-66 de este volumen).

La vida como texto poético

experimentación poética, desde una posición singular y heterogénea que, como el propio autor reconoce, “ha sido un elemento vivo cuyas raíces son de bosques muy frondosos”⁴ y que pervive hasta hoy en sus escritos. Una brevedad que aparece marcada por la intensidad del tiempo y del contexto, por las urgencias de una generación embarcada en la búsqueda desesperada por acabar con las fronteras entre arte y vida, azuzada por la juventud de este autor —quien contaba con solo 18 años en 1964— y por el espíritu rupturista de la vanguardia internacional, si es que podemos incluir en ella a la escena madrileña de las décadas de 1960 y 1970.

La figura de Ignacio Gómez de Liaño ocupa una posición céntrica y excéntrica plagada de aristas. Fue poeta, historiador, profesor, cooperativista, programador de seminarios y exposiciones, en definitiva, formó parte destacada de una red solidaria de artistas, nacional e internacional, que puede ser desgranada no solo para dar forma y sentido a la obra de un único autor, sino para “ir más allá”⁵ e intentar realizar una operación complicada hasta la fecha: situar la poesía experimental española dentro de los relatos que conforman la historia del arte, de la que no ha estado ausente por completo, pero siempre ha ocupado un capítulo insular y desdibujado⁶. Es en este punto donde la figura de Ignacio Gómez de Liaño parece clave como caso de estudio, permitiendo pensar la poesía experimental no como isla sino como archipiélago.

De formación lingüística y filosófica, insaciable lector —como ya atestiguan sus primeros escritos—, a pesar de su juventud Gómez de Liaño alcanzó un inusitado grado de erudición, en la que confluían diversos intereses intelectuales. Esta

⁴ Entrevista a Ignacio Gómez de Liaño, realizada por la autora, en mayo de 2019.

⁵ Ignacio Gómez de Liaño, “ANTIPRO”, óp. cit.

⁶ Similar argumento es defendido por Juan Albarrán y Rosa Benítez en su antología *Ensayo/Error. Arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*. Su intención, explican, es “localizar dinámicas y debates que nos permitan repensar las intersecciones entre las artes visuales y escriturales en el seno del experimentalismo español”. *Hispanic Issues On Line*, nº 21, 2018, p. 3.

Lola Hinojosa

erudición le posiciona de manera singular dentro del experimentalismo español de la década de 1960, poco poroso en general a las influencias extranjeras y ajeno a intelectualismos, por lo que más bien nos recuerda al contexto de las primeras vanguardias, como es el caso de Ernesto Giménez Caballero o Ramón Gómez de la Serna. A sus conocimientos de griego y latín sumó la influencia de la Escuela de Frankfurt, sobre todo de Theodor W. Adorno. Estudió en detalle a otros filósofos como Max Bense, Ludwig Wittgenstein o Henri Lefebvre que lo hicieron buen conocedor del marxismo, del idealismo de Hegel y del estructuralismo europeo, e investigó a numerosos poetas experimentales del contexto internacional, en especial a los concretos y espacialistas⁷. La lingüística, en particular la teoría de las gramáticas generativas de Noam Chomsky, también incidió en su trabajo poético.

A pesar de esta voracidad teórica, Gómez de Liaño formó parte activa de la ajetreada vida social madrileña, tomando contacto con diferentes escenas, tanto universitarias como bohemias. Una generación, retratada en sus diarios⁸, en la que se mezclaba a partes iguales aires *beatnik*, *hippies*, psicodélicos, ocultistas y, sobre todo, un vital antifranquismo que, en su entorno más cercano —salvo excepciones— no estuvo emparentado con ningún tipo de militancia política, sino con un espíritu pseudoanarcoide y desprejuiciado con el que ansiaba alcanzar mayores cuotas de libertad⁹. Asiduo del Café Gijón de Madrid, mantuvo contacto

⁷ En su archivo se conservan numerosas anotaciones manuscritas sobre las charlas que dio de poetas concretos y especialistas.

⁸ A partir de 1972 Gómez de Liaño comienza la redacción de diarios, una escritura íntima que caracterizará su producción a partir de esta fecha. Véase *En la red del tiempo 1972-1977. Diario personal*, Madrid, Siruela, 2013.

⁹ El arte *underground* de la España tardofranquista tiene un desarrollo anómalo con respecto a sus países vecinos. El contexto dictatorial lo acerca a lo sucedido en otras latitudes, como el cono sur latinoamericano o los países de Europa del Este, donde también se vivieron escenarios marcados por la censura. La desmaterialización del objeto artístico, el posicionamiento al margen del mercado y de las formas de producción, circulación y exhibición tradicionales, permitió a la experimentación artística en países que sufrían regímenes represivos, esquivar las instituciones oficiales y criticar sus estructuras. Este fue el caso de los “nuevos

La vida como texto poético

y amistad con varios de los escritores en la órbita de los llamados “novísimos”. Sin embargo, en términos estéticos, vagaba por unos márgenes muy alejados del territorio poético de estos autores¹⁰. El círculo más íntimo de Liaño siempre ha estado formado por artistas plásticos, algunos de ellos conocidos desde la adolescencia, caso de Herminio Molero, los hermanos Enrique y Manuel Quejido, Paco Salazar o Fernando López-Vera, con quienes cursó estudios en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid. A ellos se fueron sumando muchos otros a lo largo de los años, formando un mapa imposible de trazar en su totalidad en esta breve cartografía, pero que nos puede servir de brújula para orientarnos en las contaminaciones e intersecciones del heterogéneo panorama del experimentalismo español.

Internacionalismo y socialización de la poesía

El primer contacto de Ignacio Gómez de Liaño con la poesía experimental tiene lugar en otoño de 1964 en la sede de Juventudes Musicales de Madrid, donde se vincula al grupo Problemática 63¹¹.

comportamientos artísticos”, así acuñados en la década de 1970 por el historiador Simón Marchán Fiz y renombrados por la historiografía reciente como “conceptualismos”. Estas prácticas recibieron atención entonces (Valeriano Bozal, Marchán Fiz, etc.) y, sobre todo, en los últimos años. La militancia política cercana al PCE y su vinculación a un “conceptualismo ideológico”, podría ser una de las causas de dicha relevancia crítica. Sin embargo, en el ámbito de la poesía experimental, que arranca en el momento inmediatamente anterior, se dan unas circunstancias, marcadas por el desarrollismo franquista, que la dotarán de unas connotaciones de gran interés, quizá no analizadas desde esta perspectiva, algunas de las cuales serán mencionadas en este texto.

¹⁰ El crítico José María Castellet publicó *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), una antología que reunía los nueve poetas a quienes consideraba como los más renovadores de la década de 1960. Los seleccionados se presentan en dos secciones: «Los seniors», más culturalistas como Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez; y «La coqueluche», más cercanos a la cultura pop y la contracultura: Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix, y Leopoldo María Panero.

¹¹ En 1964 se unieron al grupo Fernando Millán y Enrique Uribe.

Lola Hinojosa

La importancia de Juventudes Musicales en la ruptura del aislamiento de la España de Franco, así como el papel relevante de la música contemporánea en la renovación del panorama cultural madrileño, ha sido enunciada por Javier Maderuelo¹² pero es una cuestión todavía poco estudiada. Problemática 63 se creó con la intención de impulsar un programa de introducción al arte contemporáneo. La iniciativa expandía el marco de estudio de la música hacia la pintura, el cine, el teatro, la poesía y la ciencia, por medio de “aulas”¹³ en las que pequeños grupos disponían de un espacio para organizar reuniones, charlas, visionados de películas o recitales.

El aula literaria estaba dirigida por Julio Campal, poeta de origen uruguayo considerado por la historiografía como piedra angular en la introducción del experimentalismo poético en España. La principal línea de su labor pedagógica consistió inicialmente en la difusión de las primeras vanguardias —en especial, de figuras como Stéphan Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti, Vicente Huidobro o Tristan Tzara—, a partir de 1965, de las experiencias poéticas más recientes. Impulsado por los intereses renovadores de Campal, otros muchos agentes colaboraron con Problemática 63, como el crítico y poeta Ángel Crespo, introductor de las prácticas artísticas brasileñas en España gracias a su amistad con João Cabral de Melo Neto, también poeta y secretario de la Embajada de Brasil en Madrid. Junto a Pilar Gómez Bedate, Crespo editó la *Revista de Cultura Brasileña*,

¹² Javier Maderuelo, *Escritura experimental en España, 1963-1983*, Heras, Ediciones La Bahía, 2014.

¹³ Así se llamó el principal medio de comunicación de Juventudes Musicales, la revista *Aulas: educación y cultura*. Iñaki Estella analizó cómo una revista que dependía del Servicio de Educación y Cultura de la Delegación Nacional de Organizaciones, constituyó, sin embargo, una herramienta de introducción de corrientes vanguardistas —a través de traducciones de Karlheinz Stockhausen o John Cage, entre otros—, y de aperturismo al mercado internacional cuyo destinatario ideal era una masa de estudiantes universitarios descontentos con la autarquía franquista. Véase Iñaki Estella, “Problemática 63 y la revista *Aulas: educación y cultura*. Estrategias del experimentalismo tras el silencio”, en Juan Albarrán y Rosa Benítez, óp. cit., pp. 74-97.

La vida como texto poético

encargada de difundir el concretismo brasileño y los trabajos del grupo Noigandres. Las artes escriturales habían sufrido más que otras la censura franquista, por lo que la llegada de publicaciones brasileñas directamente por vía diplomática supuso un hábil subterfugio. Por otro lado, el poeta vasco Enrique Uribe había entrado en contacto en Francia con el Espacialismo, movimiento teorizado por el matrimonio de poetas Pierre e Ilse Garnier¹⁴, autores del “Manifiesto por una poesía nueva visual y fónica”¹⁵. Uribe tradujo varios extractos de este y otros textos de los Garnier para *Aulas* y organizó con Campal la primera exposición en España de *poesía concreta*, en la Galería Grises de Bilbao (1965).

En esta segunda etapa, Gómez de Liaño ocupó un papel destacado. Organizó junto con Campal y Fernando Millán la *Exposición internacional de poesía de vanguardia* en la Galería Juana Mordó de Madrid (junio de 1966), que se mostró poco después en la Galería Barandiarán de San Sebastián, dirigida por Campal. De las cartas conservadas se desprende que Liaño tuvo un peso especial en esta muestra¹⁶. Uno de los rasgos más relevantes de estas exposiciones fue la inclusión de artistas españoles junto a la larga lista de extranjeros¹⁷, en igualdad de condiciones y sin

¹⁴ En el archivo de Ignacio Gómez de Liaño se conservan cartas a Pierre Garnier, así como traducciones y anotaciones sobre sus escritos.

¹⁵ *Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique* (30 de septiembre de 1962), en *Les Lettres*, nº 29, París, 28 de enero de 1963.

¹⁶ Según su propia narración: “inicié una gran labor de correspondencia internacional, de la cual conservo muchas direcciones y cartas [...] lo cual también me permitió enviar a una revista belga, *Labris*, mis dos primeros poemas visuales, que los hice en el otoño del 64. En el primero de ellos, solo con la letra “i” formaba una especie de tapiz [...] y el otro partía de la palabra “hielo” [...] creando un poema cinético, por su estructura”. Entrevista con la autora, óp. cit.

¹⁷ Obras de Ignacio Gómez de Liaño, Julio Campal, Blanca Calparsoro, Pilar Gómez Bedate, Fernando Millán y Enrique Uribe, compartían espacio con las de Alain Arias-Misson, Max Bense, Julien Blaine, Augusto y Haroldo de Campos, Henri Chopin, John Furnival, Ilse y Pierre Garnier, Mathias Göeritz, Eugen Gomringer, Ferdinand Kriwet, Franz Mon, Décio Pignatari, Adriano Spatola o Paul de Vree, por citar solo los que influyeron de forma más significativa en la escena española y, sobre todo, en Gómez de Liaño.

Lola Hinojosa

ningún complejo de inferioridad. Una actitud que demuestra los deseos de homologarse con la vanguardia internacional, a pesar de la situación periférica y excéntrica de España, cuyo experimentalismo al margen de las artes plásticas canónicas (pintura y escultura) no tenía prácticamente ningún peso fuera, e incluso podía ser entendido con suspicacias de colaboracionismo con el régimen de Franco¹⁸. Según el historiador Iñaki Estella,

[...] en sus orígenes la poesía visual deseaba ocupar un espacio relevante, en absoluto marginal [...]. Fue capaz de representar, aunque solo fuera durante un breve espacio de tiempo, valores vinculados a la modernización: internacionalismo, contemporaneidad, objetividad científica o progreso tecnológico¹⁹.

Por lo tanto, la instrumentalización de la cultura por parte del franquismo, después de la adhesión de España a la Unesco (1952) —organismo del que dependía Juventudes Musicales— y de los Pactos de Madrid (1953), no solo se vinculaba a las manifestaciones pictóricas sino a cualquier experiencia que pudiera abanderar una nueva imagen de progreso y apertura.

Las ansias de independencia de Gómez de Liaño le llevaron a abandonar Problemática 63, aunque aún conservase fuertes vínculos con el grupo, como demuestra el “Seminario de información lírica de vanguardia” presentado por él en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid²⁰, donde estudiaba filosofía y dirigía el aula de poesía. Los textos que acompañaron

¹⁸ Cabe citar, por ejemplo, la negativa de Henri Chopin a la invitación para asistir a los Encuentros de Pamplona de 1972, por razones políticas.

¹⁹ Iñaki Estella, *óp. cit.*

²⁰ Los dípticos publicados con motivo de la actividad presentan una corrección en los que la expresión “dirigido por” aparece tachada y la sustituye “presentado por” Ignacio Gómez de Liaño. A su vez, unas palabras destacadas en negrita firman el contenido con la siguiente leyenda: “agradecemos la participación del poeta Julio Campal como invitado especial a este seminario”, lo que ya parece anunciar un conflicto de autoría entre los participantes que terminaría por significar la separación de Liaño respecto del grupo liderado por el uruguayo.

La vida como texto poético

dichos eventos en los que subyacían postulados de la Bauhaus de Walter Gropius y la Escuela de Ulm de Max Bill, proclamaban la socialización de la nueva poesía y la necesidad de su conversión en un bien social de consumo. Todo ello arropado por el contexto sociopolítico del desarrollismo económico.

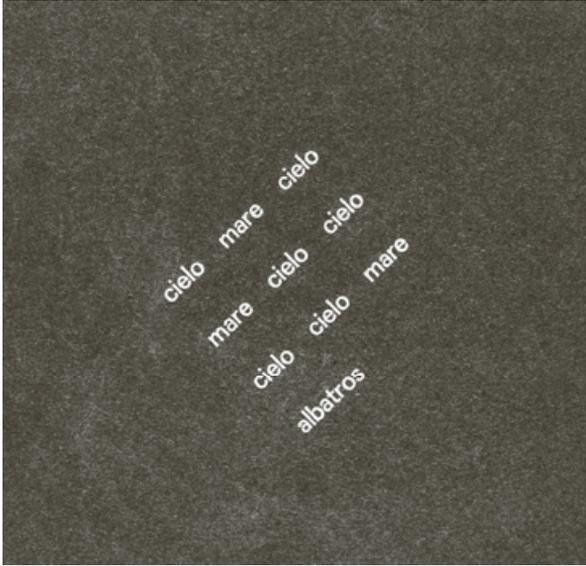
Nueva solidaridad

A mediados de la década de 1960 la red internacional de poetas experimentales era rica y extensa. Las aspiraciones de internacionalismo en Gómez de Liaño le llevaron a integrarse en ella desde muy temprano. En las cartas y agendas de su archivo aparecen direcciones de hasta ochenta poetas, repartidos en más de quince países de Europa, Asia y Latinoamérica. En el verano de 1966, una vez establecidos esos primeros contactos, emprendió un viaje por Francia e Italia con la intención de conocerlos personalmente. En Francia trabajó amistad con Julien Blaine y, Jean-Françoise Bory y Henri Chopin; y en Italia contactó con Arrigo Lora-Totino, Carlo Belloli²¹ y Adriano Spatola, cuyo encuentro en Bolonia significó uno de los momentos fundacionales del viaje, como se puede leer en una carta remitida a Julien Blaine:

[...] Arrigo Lora-Totino muy amable, pero con algunos puntos débiles de los que te informaré; a mi parecer, se para en la poesía concreta, sobre todo en la poesía concreta que trabaja con estructuras y módulos estructurales. Ha conocido la poesía concreta hace dos años, pero actualmente se mueve mucho. Creo que no está en la situación de frente de vanguardia de, por ejemplo, Spatola o tú mismo, pero no hay que perderle de vista. Desgraciadamente, *módulo* y algunas otras publicaciones recientes han perjudicado a los proyectos de Spatola, que son, a mi parecer, los más interesantes en nuestro campo. Y siguiendo con Totino:

²¹ Carlo Belloli fue fundador de la poesía visiva en la década de 1950, antes del “Plano-piloto para poesía concreta” del grupo Noigandres, de 1958.

Lola Hinojosa



Carlo Belloli, *Cielo, mare, albatros*, ca. 1951

se mantiene poeta concreto libre de toda carga semiótica y trascendente al texto. Trabaja mucho y con muchos medios técnicos en la poesía fonética. En Milán he ido con Totino a conocer a Belloli; Belloli vive en Basilea (Suiza) y también en Milán, conoce muchas lenguas y también es profesor, etc. Se dedica sobre todo a la crítica como teórico de las artes plásticas, pero también se interesa mucho en la poesía de vanguardia. Belloli es de la generación y estilo de los grandes maestros de la poesía concreta, conocedor excelente de tipografía y de todos esos elementos tan queridos por los concretos. [...] Belloli es un artista muy interesante a pesar de que yo no coincido con su pensamiento, a mi parecer muy burgués, pero eso no empequeñece su actividad de vanguardia. Y Spatola. ¿Qué decirte de Spatola, si tú ya le conoces? Él está verdaderamente en nuestro mismo frente. ¡Busca, lucha, trabaja!²².

²² Carta Inédita de Ignacio Gómez de Liaño a Julien Blaine, Madrid, 28 de octubre de 1966.

La vida como texto poético

En los años siguientes, Gómez de Liaño colaboró con muchos de los artistas de esta red internacional, de manera directa por medio de obras o publicaciones conjuntas, e indirecta, a través de invitaciones a participar en algún evento de los que organizó en España. De entre todos ellos, destaca Henri Chopin, no solo por su importancia en el relato del experimentalismo europeo, sino por la estrecha amistad que mantuvo con nuestro protagonista hasta el final de sus días, la enorme influencia que ejerció sobre él, y por haberle puesto en contacto con personajes como William S. Burroughs o Brion Gysin²³. Chopin como artista experimental de la década de 1960, trabaja voluntariamente en la precariedad y marginalidad ejerciendo como artista, comisario, editor independiente y profesor a la vez que distribuidor y promotor de su obra. Pionero de la poesía sonora desde la década de 1950, Chopin se centró en las variaciones de la voz humana, entendida como acción y lenguaje del cuerpo. En sus poemas fónicos, la fuerte presencia corporal, a veces materia cruda ininteligible, otras irónica, aparece atravesada por los momentos sociopolíticos claves de la Europa del siglo XX²⁴. En 1958, Chopin fundó *Cinquième Saison* (llamada *OU* a partir de 1964), una revista audiovisual que incluía en cada número diversos materiales como grabaciones sonoras, carteles y obras originales firmadas por sus autores. Allí publicaron miembros del movimiento letrista, Fluxus y poetas contemporáneos como Jiří Kolář o Paul de Vree, pero también incluyó obras de artistas de generaciones anteriores, como Raoul Hausmann, para establecer un nexo genealógico con el grupo Dadá berlinés y las primeras acciones de poesía fonética. Partícipe de esta órbita,

²³ Chopin les presentará en un antifestival en Ingatestone, Essex (Londres), en 1969. A partir de entonces mantendrán amistad y correspondencia. De hecho, el traductor de Burroughs en España, Mariano Antolín Rato, también escritor *underground*, conoció al americano personalmente por intercesión de Gómez de Liaño.

²⁴ En 1943 Chopin fue deportado a Alemania después de haberse escondido durante un año en Houdan. Pasó varios años en prisión y escondido antes de ser repatriado a Francia. Posteriormente se alistó como soldado para luchar contra los nazis. Veinte años después, tras la fallida revolución de Mayo del 68 se instaló en Inglaterra.

La vida como texto poético

A B A N D O N N E R

1. Un essai sur l'homme et sur un de ses produits - l'écriture - ne peut être un essai humaniste.
2. Un essai humaniste suppose que l'homme "est", que ses produits "sont"; en outre suppose que reste vraie l'idée platonique du sacré et de l'immuable, ici substance aristotélique.
3. Mais le sacré et l'immuable ne donnent de sûreté qu'à la race qui détient le Pouvoir dans ses entreprises (et emprises) en lui donnant par mots - et par écrit - tous les moyens. A S S E Z, o u i, A S S E Z !
4. Les solutions (prétendues) humanistes, en tout état de cause trompent - faussent - la culture, en la fixant. Elles sont au service de l'Ordre culturel établi, produit du statut socio-économique, dont on connaît les pouvoirs aveugles.
5. Contre ces pouvoirs, j'aime les mots-valeurs : essayer, chercher, car derrière eux il y a : ne pas accepter l'origine, l'immuable, de la culture. Essayer, chercher, c'est au contraire aller au-delà de la culture, c'est la mettre au cargo, c'est créer des substantifs comme possibilités, c'est supprimer des barrières, c'est imaginer, affranchir, oui, affranchir et CONSCIENCE à vivre.
6. Abandonner l'écriture. Oui ! il faut abandonner l'écriture, telle qu'elle existe, telle que nous la subissons, la nôtre enfin, qui est connue au point qu'elle est utilisable par la bureaucratie !! laquelle est dépositaire du sacré !
7. L'écriture actuelle n'est plus celle qui put répondre à l'homme, au contraire, elle le sépare, elle contraind : l'orthographe, par les années perdues que ses études nous donnent, elle-même détourne l'homme de ses imaginations.
8. L'écriture telle que nous l'avons figée tout, y compris la culture, elle immobilise. Ne voit-on pas qu'au vingtième siècle, surtout, les auteurs en inventant toutes les formes possibles, ne purent se contenter de la seule écriture, telle qu'en elle-même elle se propose ! Pensons à des Joyce, à Pierre Albert-Birot, à Kafka, qui, c'est une constatation, allèrent loin au-delà de l'écriture pour elle-même !
9. C'est urgent, c'est le "faire" des poètes qui inventent les écritures mettant l'accord et l'accent sur la réalité de chaque homme = "ND" !
10. C'est le travail des poètes : inventer des écritures qui ne soient pas répertoires de prétendues connaissances. Oui, les poètes doivent inventer les moyens qui orient le monde, car le monde se fait, il ne se connaît pas.
11. Une remarque : c'est un lieu commun de dire que les hiéroglyphes ou les idéogrammes ont fait une race, celle des scribes, prêtres, mandarins... Je pense tout le contraire. C'est l'homme qui fait paraître la race, c'est lui le maître de l'écriture... En donnant à celle-ci toute priorité, c'est la rendre utilitaire, au sens où elle devient l'Ordre, et bien sûr l'Ordre de l'exploitation.
12. Et sous l'Ordre, les Grands Mots : Religion, Bien, etc., sont les hauts produits de ceux - de la race - qui exploitent, sous couvert du sacré, du formidable, de la marque. Et pendant ce temps, les exploités construisent des pyramides !

IGNACIO G. DE LIAÑO

13. Bref, l'alphabetisme s'est plus désormais qu'une exploitation. C'est de plus une pseudo-culture, avec ses références finalement totalitaires. Et ce sous couvert du sacré, pour lequel il est dépositaire.
14. Contre cela, il y a la réalité de l'imagination. Sans cesse nouvelle, sans cesse contredite, diverse toujours, toujours inassaisable.
15. C'est l'imagination seule, ses ondes, ses mouvements, ses réceptions, ses projections, ses cris, ses refus, ses pensées, ses libertés, qui est le paramètre du temps et de l'espace. C'est l'imagination, qui se charge, se décharge, qui est la culture universelle, et plus jamais l'écriture, en ses sciences contraignantes qui ne furent que codes provisoires.
16. Vouloir des écritures, c'est vouloir se détruire. Créer un texte, c'est se détruire.

(e x t r a i t)

M. 68

L' E C R I T U R E

Lola Hinojosa

Gómez de Liaño publicó en España la carpeta numerada *La sensorialidad excéntrica de Raoul Hausmann 1968-69. Precedida de: Optofonética 1922* (1975), con los últimos poemas visuales realizados por Hausmann, una obra gráfica original de Chopin y un texto de autoría propia.

Fue en *OU* donde Ignacio Gómez de Liaño dio a conocer su primer manifiesto, “Abandonner l’écriture”, escrito en 1968 y publicado en 1969. Al modo de los manifiestos de las primeras vanguardias, en los tres que publicó —además del ya citado, “ANTIPRO” (1970-1971) y “Palabra y terror”²⁵ (1971)— Liaño pretendía sacudir el orden establecido y apuntar nuevas formas de lenguaje que no fantaseasen con otros mundos, sino que permitieran vivir este de otra manera:

Contra todo, la estupidez de todo. Contra el arte, la estupidez del arte. Contra la cultura, la estupidez de la cultura. Contra nosotros mismos, la estupidez de nosotros mismos”. “Es trabajo de poetas: inventar escrituras que no sean repertorios de pretendidos conocimientos. Sí, los poetas deben inventar los medios con que crear el mundo, porque el mundo se hace, no se conoce²⁶.

Cooperativa de Producción Artística y Artesana

A la vuelta de su viaje por Europa a finales de 1966, Gómez de Liaño se alejó de Problemática 63 y de la figura de Julio Campal, considerado demasiado autoritario por unos y un maestro indiscutible por otros. Esta ruptura ha sido interpretada por la historiografía como un cisma en la poesía experimental española, que dio lugar a dos familias: la representada por el Grupo N.O., encargada de velar por la memoria y legado de Campal (fallecido poco después en un accidente doméstico), y el círculo de artistas

²⁵ Publicado en *La comedia del arte* de Javier Ruiz y Fernando Huici, Madrid, Editora Nacional, 1973.

²⁶ Ignacio Gómez de Liaño, “Abandonner l’écriture”, óp. cit. y “ANTIPRO”, óp. cit.

La vida como texto poético

LUGÁN, Elena Asins, Julio Plaza
e Ignacio Gómez de Liaño, Chartres, 1966



en torno a Ignacio Gómez de Liaño. Sin embargo, es necesario romper con esa interpretación de antagonicos, que más allá de enfrentamientos circunstanciales, inscritos en una época de urgencias y agitaciones políticas²⁷, impide cualquier tentativa de lectura lúcida de las prácticas artísticas de unos y otros. Ambos colectivos corrieron caminos estéticos separados; mientras el Grupo N.O. se ceñía a la página y a la articulación de un lenguaje visual y semántico cuyo objeto de articulación teórica radicaba en la grafía y los medios de masas, Gómez de Liaño estaba más interesado en la acción y la intervención artística.

El grupo de amigos vinculados al Instituto Cardenal Cisneros decidió seguir trabajando de manera colaborativa pero mediante una forma de asociación transversal y no jerarquizada: una cooperativa de artistas. Su mentor fue Eusebio Sempere (aunque nunca estuvo vinculado), y a ella se fueron sumando Julio Plaza, Elena Asins, LUGÁN (Luis García Núñez)²⁸ y otros

²⁷ Llegaron a acusarse mutuamente de filofascismo. Véase Juan Albarrán y Rosa Biéitez, *óp. cit.* p. 4.

²⁸ Ignacio ha relatado en muchas ocasiones cómo ese verano de 1966, conoció a estos tres amigos casualmente, al ser recogido por ellos cuando hacía autostop para dirigirse a París. Un viaje en coche que Plaza, Asins y LUGÁN realizaban para visitar la retrospectiva sobre Mondrian en La Haya.

Lola Hinojosa

autores como Julián Gil, Fernando Carbonell o Francisco Pino. Alain Arias-Misson y Lily Greenham, quienes pasaban estancias en Madrid por aquel entonces, también participaron de este cosmos, bautizado como Cooperativa de Producción Artística y Artesana (CPAA).

A pesar de que estudiaron los mecanismos legales para poner en marcha una cooperativa²⁹, las autoridades franquistas nunca llegaron a concederles el permiso, lo cual no impidió que siguieran funcionando como tal durante casi tres años. Gómez de Liaño fue el encargado de redactar la “Declaración de principios. Estética y Sociedad”, que distribuyeron por la comunidad artística nacional e internacional mediante envíos postales, pero que no llegó a publicarse en aquel momento. Analizando su mensaje, no parece extraño comprender la negativa del Régimen a financiar el grupo, si bien tampoco sufrieron excesivamente el peso de la censura. La “Declaración”, especie de manifiesto fundacional, ya no se trata de una especulación individual de Gómez de Liaño, sino que constituye un ideario compartido y consensuado por todos los miembros fundadores. El discurso de Theodor W. Adorno sobre ética y política está presente de muy diferentes maneras, en especial, a través de las nociones de *libertad* y *solidaridad* con las que reflexionar sobre el lugar que ocupa el sujeto en la sociedad moderna³⁰. La conexión entre estética y sociedad se caracterizaría por una nueva ordenación de las condiciones materiales de la vida, reclamando la función social del arte, así como el rechazo a la mercantilización y el fetichismo sobre los objetos. Cansados seguramente de manifestaciones artísticas como el informalismo, defendían la objetividad y lo significativo frente a lo meramente expresivo. Desde la óptica de un arte revolucionario —citando a Vladímir Mayakovsky—, su aspiración era “diseñar estéticamente la sociedad”. Gómez de Liaño desarrolló muchas

²⁹ En el archivo se conservan anotaciones manuscritas sobre esta investigación, de grafía distinta a la del autor. Los hermanos Quejido incluso realizaron un curso de cooperativismo. Entrevista de Manuel Quejido con la autora, 2 de abril de 2019.

³⁰ Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Akal, (1966) 2005.

La vida como texto poético

de estas ideas en los textos escritos durante aquellos años como *La nueva poesía y los problemas de la Estética contemporánea* (1967) y *Situaciones probables* (1968), entre otros.

El impulso solidario de la CPAA no tenía como fin la realización de obras conjuntas sino que cada uno de sus miembros tenía un proyecto artístico personal. Su actividad se basó en la búsqueda de estructuras y financiación para organizar exposiciones o programas públicos en el ámbito de la experimentación poética. Los espacios que encontró el arte marginal en Madrid para su desarrollo fueron escasos y llenos de particularidades. Los colegios mayores y facultades universitarias constituyeron un ambiente proclive para el asociacionismo dialógico y colaborativo, lugares en los que desarrollar con cierta libertad actitudes vanguardistas. De todos ellos, el Instituto Alemán y el Instituto Francés desempeñaron un papel fundamental. La clave estaba en la libertad diplomática de la que disfrutaban estos espacios, que funcionaban a modo de pequeñas embajadas en las que las instancias oficiales del franquismo dejaban hacer³¹. En el Instituto Alemán de Madrid se dieron varios cómplices necesarios: Hans-Peter Hebel, subdirector y, sobre todo, Helga Drewsen, directora de programación, quien ya había colaborado con Luis de Pablo, presidente de Juventudes Musicales y fundador del laboratorio de música electrónica ALEA. Drewsen se puso en contacto con Gómez de Liaño para solicitar su apoyo en la organización de una exposición de poesía visual alemana. Este ofreció la estructura de la CPAA para organizar la muestra *Letras imágenes texto* (1968). Fruto de esta colaboración surgió también, en diciembre

³¹ El Instituto Alemán de Madrid, en torno a 1965, y el de Barcelona a partir de 1972 aproximadamente, contribuyeron en gran medida a la configuración del experimentalismo poético primero, con Gómez de Liaño como principal mentor, quien siguió colaborando con el Instituto Alemán más allá de la CPAA; y de los “Nuevos comportamientos artísticos”, de la mano de Simón Marchán Fiz, después. Ambos eran profesores en la Universidad de Madrid y compartían amistad e intereses, que los llevó a colaborar en diferentes ocasiones, como en la dirección del encuentro “Impulsos: Arte y computador. Grafismo, música, cine” (1972). Tanto Gómez de Liaño como Simón Marchán Fiz son los responsables de la vinculación programática entre el Instituto Alemán y el conceptualismo.

Lola Hinojosa



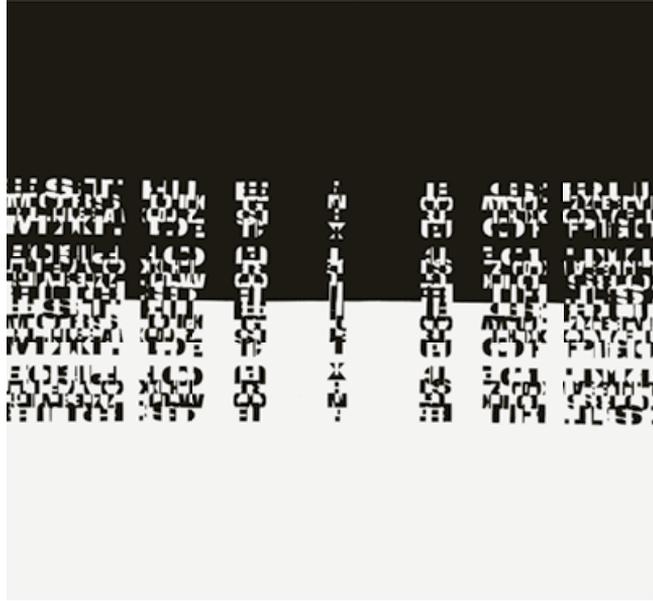
Diseño de Manolo Quejido y Herminio Molero, y texto de Ignacio Gómez de Liaño, díptico con el programa del ciclo *Nuevas tendencias: poesía, música y cine*, Instituto Alemán de Madrid, diciembre de 1967

de 1967, el primer ciclo de *Nuevas Tendencias: poesía, música, cine*³², al que acudieron como conferenciantes Eugen Gomringer y Reinhard Döhl, dos de los principales representantes de la poesía concreta internacional. De este modo se inicia una estrecha colaboración entre el Instituto Alemán y un grupo de estudiantes muy jóvenes, sorprendentemente informados y conocedores de lo que sucedía fuera.

³² Sus charlas fueron publicadas por la CPAA, precedidas por un texto de Gómez de Liaño. El programa de mano fue diseñado por Herminio Molero y Manolo Quejido. La segunda edición de *Nuevas tendencias*, cuyo cartel fue diseñado por Elena Asins y Fernando López-Vera, tuvo lugar en febrero de 1969 y fue dirigido por Gómez de Liaño. Participaron Max Bense, con la conferencia “Arte y computadora” y Gerhard Rühn con “Los fundamentos del nuevo teatro”. Junto a este último Lily Greenham participó en un recital, y en la puesta en escena de su pieza teatral *Rund over odal* [Redondo y oval], dirigida por Francisco Salazar. Ignacio Gómez de Liaño dio la conferencia “Escrituras de culturas imaginarias”, cuyo texto permanece inédito en su archivo.

La vida como texto poético

Ignacio Gómez de Liaño, *Est mors*
[La muerte], 1965-1966



La CPAA organizó otras exposiciones: *Exposición rotor internacional de concordancia de artes* (1967), *Nuevo lenguaje* (1968) o *i* (1969). Gracias a ellas se vieron en España obras de los principales artistas nacionales e internacionales de formación heterogénea que trabajaban con distintos medios y disciplinas un lenguaje poético de experimentación común. La proyección de películas, la escucha de obras fonéticas y las colaboraciones con músicos contemporáneos en todos estos programas, certifican la voluntad de disolución entre medios.

Sin embargo, la Cooperativa terminó por diluirse en 1969 al no verse cumplidas sus expectativas. El acta de defunción fue firmada por Gómez de Liaño, López-Vera y Salazar, en un texto cuyo título ya es una lúcida declaración de intenciones: “La CPAA. Enfermedades de la cultura española. Fin de grupo de combate sin oponentes”³³. Los ideales de revolución social, con resonancias a guerrilla, presentes en el grupo desde su “Declaración de

³³ *Madrid*, 11 de julio de 1969 (véase pp. 99-102 de este volumen).

Lola Hinojosa

principios”, resultaba contradictoria respecto a la búsqueda de apoyo económico en las instituciones, e integración en el sistema del régimen franquista, necesarios para su supervivencia.

Centro de Cálculo

Otro de los espacios para la experimentación, verdadero laboratorio de artistas, fue el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM)³⁴. Gómez de Liaño desembarcó como coordinador del “Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas” en septiembre de 1969 —a la vuelta de una estancia universitaria en Cambridge—, al que imprimió un carácter más teórico del que tenía, pero sin perder el funcionamiento no jerarquizado y estimulante de aplicación a la creatividad artística. En ese momento se acababa de incorporar como profesor a la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), donde simpatiza con los arquitectos José Miguel de Prada Poole y Javier Seguí de la Riva, también profesores y participantes en diferentes seminarios del CCUM. Por tanto, parecía inevitable que terminara por integrarse dentro del proyecto, tanto por sus conocimientos previos en las teorías sobre computación de Max Bense o Abraham Moles, como por los que adquirió tras su regreso:

Me dedicaba mucho a la lingüística, era alumno de Francisco Rodríguez Adrados. Luego tuve la suerte de que en el curso 68-69 me impliqué mucho en Cambridge en el departamento de Lingüística, que llevaba el profesor [J. L. M.] Trim. Con el que más amistad hice fue con el Profesor Pieter A. M. Seuren, que era el principal de los gramáticos generativo-transformacionalistas de Inglaterra, aunque era de origen holandés. De hecho me dedicó en latín su libro *Operators and Nucleus*. Y justamente invitaron a dar una conferencia a Chomsky, que creo fue la primera vez que salía de Estados

³⁴ Por allí pasaron artistas previamente vinculados a la CPAA, como Asins o Quejido, entre muchos otros.

La vida como texto poético

Unidos. Le dije que el precedente de esas gramáticas generativas, que había estudiado esos meses antes, estaba en la *Minerva sive de causis linguae latinae*, del Brocense. Y por qué conocía yo esta obra. Porque mi abuelo había publicado un opúsculo, un librito sobre el Brocense y tenía una edición magnífica de esta obra, que en ese momento no se había traducido aún del latín [...]. Creo recordar que en la siguiente edición de *Lingüística cartesiana* pone una nota con ese precedente. Ese interés mío por las gramáticas dará sus frutos cuando al año siguiente me incorporo a la Escuela de Arquitectura y al mismo tiempo al Centro de Cálculo³⁵.

A esto se añadió el privilegio que supuso para Liaño asistir a la inauguración de la exposición en el Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres, *Cybernetic serendipity*³⁶(1968), hito en la experimentación cibernética de aquellos años, donde se mostraron los entonces asombrosos resultados de la colaboración entre artistas, compositores, poetas, ingenieros y matemáticos, revolucionando ambos campos, el arte y la ciencia. Desde el descubrimiento de la fotografía o el cine, los hallazgos de las nuevas tecnologías siempre han constituido lenguajes inéditos con los que desafiar e interrogar los propios límites del arte. Una actividad perseguida por el CCUM desde el más alto nivel.

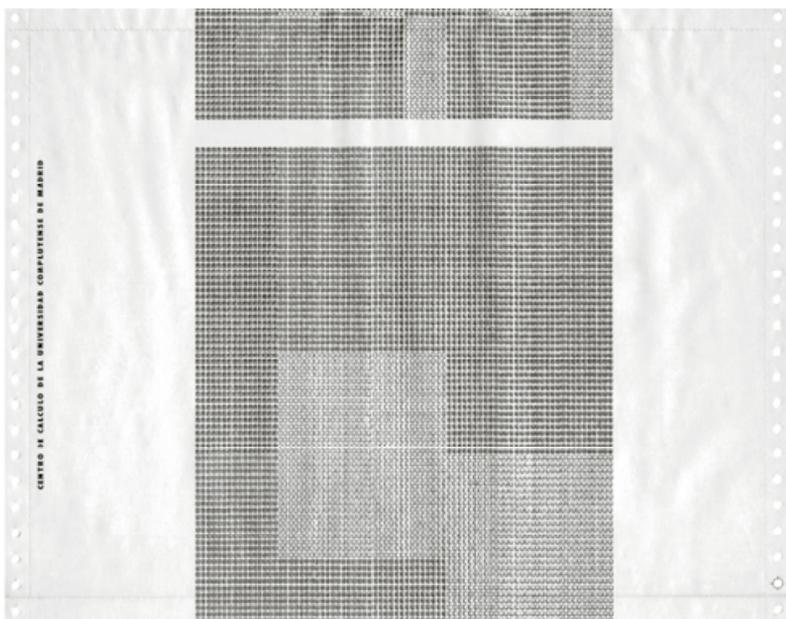
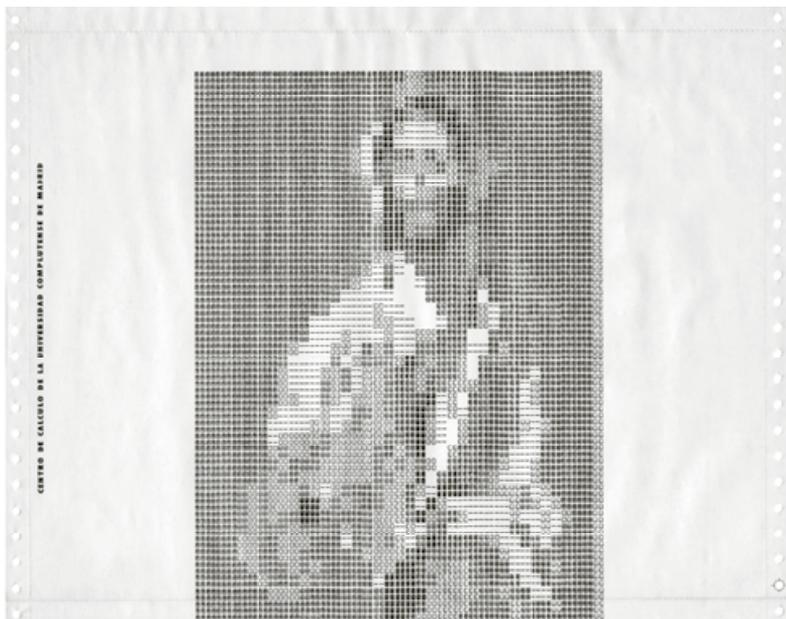
Dichas experiencias marcaron un giro en la práctica artística de Gómez de Liaño. Sustituyó el uso semiótico de la tipografía de sus primeros poemas —en la línea del Espacialismo o la “Poesía de la superficie” de Franz Mon³⁷—, por la investigación sobre el azar, el automatismo como garante de objetividad, la aplicación práctica de las gramáticas generativas transformacionales

³⁵ Entrevista a Ignacio Gómez de Liaño, óp. cit.

³⁶ En aquella muestra, a la que asistió por recomendación de Lily Greenham, coincidió con Max Bense, al que luego visitaría en la Universidad de Stuttgart, y con numerosos artistas y pensadores del arte computacional.

³⁷ Franz Mon forma parte, junto con Eugen Gomringer, Hansjörg Mayer o Max Bense, de la generación de poetas alemanes, que crearon un nuevo lenguaje poético. Todos ellos se reconocían deudores de *Un coup de dés*, de Mallarmé.

Lola Hinojosa



Ignacio Gómez de Liaño, *El Redentor*
del *Apostolado* de El Greco, 1970-1971

La vida como texto poético

y de las ciencias de la información. Gracias a la participación de sus alumnos de arquitectura pudo materializar en dos obras concretas sus investigaciones sobre gramáticas generativas y “perceptrónica”³⁸: el *Apostolado de El Greco* (1970-1971) y la *Investigación acerca del reconocimiento y generación automática de los patios platerescos españoles* (1970-1972). Su entonces alumno en la ETSA, Guillermo Searle, fue el encargado de la materialización informática, mientras que Liaño estuvo dedicado a la definición teórica de los proyectos. Con el primero de ellos buscaban establecer un método analítico, a fin de llegar a fundamentar una gramática generativa de la pintura. Partiendo del *Apostolado* de El Greco en la Catedral de Toledo, realizaron un estudio geométrico-cromático matemáticamente regulado, para someter las figuras a un proceso de abstracción o simplificación “constructivista” — hoy lo llamaríamos pixelización— que llegaba a transformar la información contenida en las figuras de los apóstoles en algo similar a un Mondrian³⁹. La segunda fue su obra más ambiciosa, en la que trabajaron durante dos años. Liaño buscaba diseñar, a partir del estudio del *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, un método lógico-matemático singular que permitiera, mediante el análisis de las formas, texturas y marcas de diferentes edificios platerescos, trazar un modelo generativo que sirviese para cualquier espacio arquitectónico. Este último proyecto no llegó a concluirse, debido a su expulsión como profesor de la ETSAM en 1972, al no impedir que uno de sus alumnos realizara una acción artística durante una de sus clases⁴⁰.

³⁸ Ambos proyectos son analizados con detalle en la tesis doctoral de Enrique Castaños Alés, *Los orígenes del arte cibernético en España El seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)*, Universidad de Málaga, 2000, pp. 180-186.

³⁹ Ignacio Gómez de Liaño y Guillermo Searle, “Pintura y perceptrónica. Estudio de transformaciones en pintura”, en *Boletín*, n.º 22, CCUM, marzo de 1973, pp. 73-93.

⁴⁰ La relación de Gómez de Liaño con las instituciones oficiales del Régimen no estuvo exenta de tensiones y su preocupación por la libertad de expresión en las universidades puede seguirse en numerosos pasquines e informes recolectados durante aquellos años y conservados en su archivo.

Lola Hinojosa

La intención de Gómez de Liaño en el CCUM estuvo más ligada a la especulación, al experimento y a la idea de posibilidad, que a la consecución de resultados materiales definitivos: “la estética científica es una de las búsquedas más apasionantes de la ciencia actual, pero sostengo la convicción de que sus formulaciones no son capaces de agotar el fenómeno artístico”⁴¹.

Poesía pública. La revolución urbana

El interés por la forma arquitectónica se tradujo en una noción de ciudad entendida como espacio público para la intervención y la imaginación. Su amistad con el poeta y artista belga-americano Alain Arias-Misson, desde 1965, instituyó seguramente el lugar de intercambio y pensamiento más importante de toda su producción experimental. Arias-Misson vivió en Estados Unidos y diferentes países europeos, entre ellos, España. Llegó a Barcelona donde conoció a Joan Brossa, y posteriormente se instaló en Madrid junto a su esposa, la pintora Nela Arias-Misson. Su casa funcionó como lugar de encuentro, discusión y creación para Gómez de Liaño y otros miembros de su círculo, en especial, Herminio Molero, los hermanos Quejido y Fernando Carbonell.

Ambos artistas mantuvieron una relación de estrechas sinergias. Liaño aportó a Arias-Misson la dimensión filosófica de sus trabajos⁴², y este contribuyó a introducir en la práctica de Liaño el componente de acción, necesario para alcanzar uno de sus principales anhelos: “llevar la poesía a la vida, transformar la vida en un texto poético”. El momento decisivo fue cuando Arias-Misson invitó a Gómez de Liaño y a otros miembros de su grupo a participar en un proyecto de poesía pública que tituló *A MADRID* (1969-1970). Como activistas poéticos recorrieron diferentes calles del centro de Madrid portando grandes letras que iban permutando

⁴¹ Ignacio Gómez de Liaño, *Madrid*, 15 de enero de 1970, p. 20.

⁴² Se conocieron en 1965 gracias a la exposición en la Galería Juana Mordó, a la que había sido invitado. Según sus palabras: “Empecé a educarme filosóficamente a mí mismo gracias a Ignacio”. AA. VV., *Alain Arias-Misson. Public Poems. 50 años de escritura pública*, Madrid, Ediciones Asimétricas, 2018, p. 96.

La vida como texto poético

Alain Arias-Misson, *A MADRID*, 1969



según la naturaleza de los recorridos. “A MADRID” se transformaba en “DADA” al pasar junto al Café Gijón; en “MARIA” junto a unos urinarios públicos, como declaración de amor clandestina; “DAR”, “RIADA”, etc., hasta llegar a “ARMA” delante del Congreso de los Diputados, donde la policía interrumpió abruptamente la pieza.

En este y en sucesivos poemas públicos que realizó con Arias-Misson o con otros colaboradores —entre los que destaca *PALABRAS FRÁGILES*⁴³—, se encuentra concentrado el fluir de sus interminables conversaciones, visible en la correspondencia que mantuvieron sobre nueva poesía, lingüística o filosofía. El filósofo francés Henri Lefebvre —cuyos libros de las décadas de 1960 y 1970, plagados de esquemas y anotaciones manuscritas, aún conserva Liaño en su archivo—, fue clave en la definición de ciudad que ambos artistas enarbolaron con su poesía de acción. Gómez de Liaño distingue en dichas notas entre “calle” y “monumento”. Los rasgos positivos de la calle son: lugar de encuentro y teatro espontáneo, potenciar las funciones simbólica y lúdica, los procesos de liberación y vida, ser lugar privilegiado para la escritura, la manifestación, la revolución, etc. Entre los

⁴³ El contenido de estos poemas públicos aparece descrito con detalle en AA. VV., *Ibíd.*

negativos, la presencia excesiva de la mercancía, ser un lugar para la opresión, etc. Del monumento señalaba la oposición dialéctica entre poder ético y estético, de carácter transcultural y trascendencia utópica, frente a su papel represivo en cuanto signos del Estado y la Iglesia como instituciones colonizadoras⁴⁴.

Las teorías de Lefebvre sobre la ciudad, la revolución urbana y su noción de cotidianeidad, están en el centro de esta poesía pública⁴⁵. El eslogan de Lefebvre era sencillamente cambiar la ciudad para cambiar el mundo (*changer la ville, changer la vie!*). La vida cotidiana, a veces llamada “nivel del ‘habitar’”, cuando hablaba con el lenguaje de Heidegger, no puede existir sin una revolución urbana. Revolución entendida como la deconstrucción del espacio que separa arte y vida, con el fin de disolver el uno en la otra, transformando ambas esferas. Las intersecciones entre el pensamiento de Lefebvre y la Internacional Situacionista de Guy Debord son básicas para entender este movimiento de vanguardia que, a su vez, surge de la revolución poética que supuso el Letrismo. Un situacionismo de rasgos compartidos con la poesía pública de Gómez de Liaño y Arias-Misson: la idea de “deriva”, espacio de juego y estrategia para provocar situaciones “subversivas” que alterasen la cotidianeidad, los comportamientos, las conductas, que el primero denominó “revolución antropológica”⁴⁶. Cuestiones que en la España de Franco adquirirían una significación política de enorme trascendencia crítica.

Imbuido del espíritu sesentayochista que recorrió el mundo, aunque en España no se dejara sentir con la intensidad de otras latitudes, Ignacio Gómez de Liaño dio forma a una práctica de acción a la que llamó *Pic-Poems*⁴⁷. Bajo esta acepción organizó

⁴⁴ Algunas de estas notas fueron transcritas en AA.VV., *Ibíd.*, p. 29.

⁴⁵ Henri Lefebvre, *Le langage et la société*, París, Presses Universitaires de France, 1966 [Trad. cast., *Lenguaje y sociedad*, Buenos Aires, Proteu, 1967], y *La Révolution urbaine*, París, Gallimard, 1972 [Trad. cast., *La revolución urbana*, Madrid, Alianza, 1972].

⁴⁶ Ignacio Gómez de Liaño, “ANTIPRO”, óp. cit.

⁴⁷ La explicación del término que tiene su origen en la palabra inglesa “pig” y de la palabra “picante”, así como algunos de los guiones de las obras, se incluyen en este volumen, pp. 137-138.

La vida como texto poético

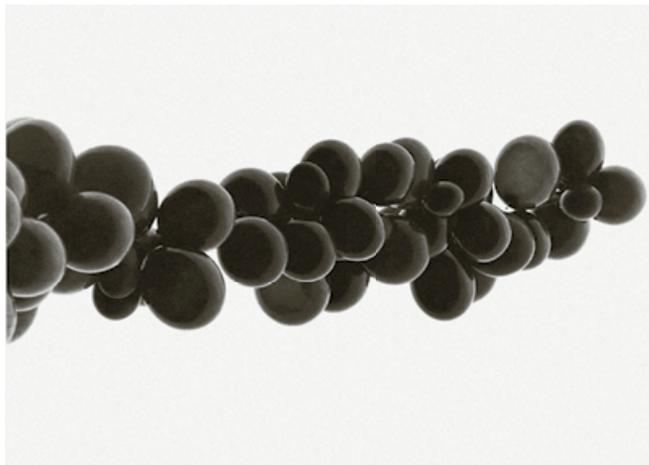
Ignacio Gómez de Liaño, *Laberinto del aire*, 1972.
(Fotografía de Pablo Pérez-Mínguez)



numerosas sesiones *Pic*, en las que también participaron Herminio Molero y Pedro Almodóvar, entre otros. La Galería Seiquer o el Instituto Alemán de Madrid y el de Barcelona fueron los espacios permeables a los poemas de acción de Liaño. Pocos ejemplos de accionismo anteriores a la década de los setenta se pueden revelar en el contexto español, además del grupo ZAJ⁴⁸, un espacio pionero compartido y no reclamado lo suficiente. Con Juan Hidalgo, Liaño participó en el programa *Arte en fiesta* (1972) en el Instituto Alemán. El primero realizó su instalación performática *Lanas* y Gómez de Liaño ideó un *Laberinto de aire*, con planos de Prada Poole. En todos estos poemas, el carácter lúdico, irónico, con

⁴⁸ “Paralelamente a nuestra actividad de poetas experimentales estaba ZAJ, y yo estuve en todos sus conciertos. Coincidíamos en la vanguardia, pero ellos eran músicos y yo poeta [...]. Visto con perspectiva histórica, nos parecíamos mucho, más de lo que en aquel momento creíamos que nos parecíamos”. Entrevista con la autora, óp. cit.

Lola Hinojosa



Ignacio Gómez de Liaño, *Poema aéreo*,
Pamplona, 1972

raíces en el absurdo de Eugène Ionesco, Samuel Beckett o Antonin Artaud, nos habla del contexto carnavalesco y ecléctico del vanguardismo madrileño⁴⁹.

Uno de los momentos más reseñables de esta línea temporal y genealógica fueron los Encuentros de Pamplona de 1972 que, según el historiador José Díaz Cuyás, supusieron al mismo tiempo el cénit y el fin de fiesta del arte experimental español⁵⁰. Ignacio Gómez de Liaño se encargó de la programación de la sección de poesía pública y asistió personalmente con su grupo de “Agitadores”, con los que llevaba algún tiempo colaborando en diferentes acciones callejeras, a veces verdaderos comandos poéticos. Como ejemplos, aquella obra en la que tiñeron con anilina roja el agua de la fuente de la Plaza de España, de manera que parecía manar sangre; o en la que, ataviados con ponchos de

⁴⁹ Más allá de las teorías acerca del carnaval en la cultura popular de la Edad Media de Mijaíl Batjín, aplicables a otro tiempo histórico, en anteriores publicaciones sobre artistas españoles de la década de 1970 he insistido en la carnavalización de la vanguardia española en su trasunto patrio, la verbena, desde Ramón Gómez de la Serna a Maruja Mallo. Esta última consideraba la verbena un espacio “revolucionario y liminal”.

⁵⁰ José Díaz Cuyás (ed.), *Encuentros de Pamplona. Fin de fiesta del arte experimental*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

La vida como texto poético

polietileno, recorrieron el Museo del Prado, en una especie de fusión entre el tropicalismo de los parangolés de Helio Oiticica y el vagabundo anarquista del *Bande à part* de Godard. Javier Ruiz se encargó de introducir a este grupo de estudiantes de la recién creada Universidad Autónoma —melenudos entre los que se encontraban Armando Montesinos, Gumersindo Quevedo y Fernando Huici, entre otros— en el círculo de Liaño, quien también los llamaba “los Autónomos”. Tal y como han narrado varios de ellos, Liaño fue determinante en su tránsito por el experimentalismo. En las reuniones que hacían en su buhardilla, hablaban indistintamente de anarquismo, arquitectura, dadaísmo, arte de acción, William Burroughs, Giordano Bruno, alucinógenos y poesía pública⁵¹. Las obras realizadas en los Encuentros consistieron en varios *Poemas aéreos*: letras blancas suspendidas de globos de colores con mensajes permutables y azarosos —como la palabra MARX, que deshicieron para evitar problemas con la policía secreta— y extrañas serpientes de globos negros cargados de helio.

Ciudad imaginada y poéticas maquínicas

La resaca de Pamplona y la represiva expulsión como profesor de la ETSAM llevó a Gómez de Liaño a un nuevo periodo más íntimo y hermético. Herminio Molero le invita a su casa de Ibiza, e inician diferentes procesos creativos durante su convivencia. Aquellos meses de introspección y sicotropía le sirvieron para configurar una nueva dimensión de la ciudad en sus trabajos, la ciudad mental y especulativa, creando una serie de arquitecturas poéticas imaginarias: *Jardín gramatical*, *Orografía poética*,

⁵¹ La edición de *La reina loca*, por Mariano H. de Ossorno, parece estar en la inicial curiosidad que este grupo despertó en Liaño. Una publicación que tomó, tras los Encuentros de Pamplona, la forma de la revista *Perdura* (1972-1974), para cuya realización contactaron con numerosos artistas nacionales e internacionales. Gómez de Liaño publicó entre sus páginas su manifiesto *ANTIPRO*. Ver Antonio Montesinos, Mariano H. de Ossorno y Antonio Areán Fernández, *Archivo Ossorno 1971-1975 o “Me acuerdo de aquellos revolucionarios que corrieron a abolir los relojes”*, Madrid, Dos Paredes y un Puente Ediciones, 2015.

Lola Hinojosa



Herminio Molero, *Retrato de Ignacio en Ibiza*, 1972

El bosque de las letras, Retina de Madrid. En ese periodo comienza a leer *The Art of Memory*, de Frances A. Yates, centrado en la figura de Giordano Bruno y sus artes de la memoria⁵². En él vio una incorporación de la poesía a la arquitectura, ya que el arte de la memoria se basaría en construir edificios mentales donde ubicar con imágenes aquello que quiere ser recordado. Es en este momento cuando concibe sus máquinas poéticas: *Teatro del olvido*, *Teatro del ojo*, las *Ruedas de la fortuna*, incluso un aparato para componer poesía, y sentó las bases de *El juego de las Salas de Salas*⁵³. En estos artefactos vemos invenciones que podríamos identificar con los hallazgos de Duchamp pero que, en cambio, invocan antepasados muy anteriores: Alberti, Da Vinci y, en especial, el Conde de Villamediana, poeta español barroco y provocador que Gómez de Liaño reclama como el primer creador del *happening*. El carácter lúdico, irónico y transgresor de la poética de

⁵² Gómez de Liaño es uno de los mayores expertos en Giordano Bruno a nivel internacional [*El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2011].

⁵³ Publicado en Madrid, Siruela, 2018.

La vida como texto poético

Ignacio Gómez de Liaño, Sin título, envío poético a José-Miguel Ullán, 1973



nuestro autor, nos remite a Stéphan Mallarmé, a John Cage, al zen asiático, al dadaísmo del cabaret Voltaire, e incluso, a la poética del barroco español en su potente teatralidad. En Gómez de Liaño se da la “paradoja” del anacronismo, la intrusión de una época en otra época, una suerte de paradigma de la interrogación histórica, que como señala Georges Didi-Huberman, se sitúa en el pliegue exacto entre imagen e historia⁵⁴.

Durante este periodo ibicenco, también dedicó su energía a realizar “envíos poéticos” junto al poeta José-Miguel Ullán, exiliado en Francia⁵⁵. Frente al llamado “arte postal”, intercambio masivo de un arte seriado, estos envíos suponen la transformación de la escritura convencional en cuidados collages jeroglíficos. Desde entonces sus intercambios se convirtieron en un proyecto poético común, que hoy vemos en su totalidad a modo de un cadáver exquisito.

A partir de 1973, Liaño se centró en otra forma de escritura. Los muchos artículos que escribió sobre los artistas⁵⁶ que

⁵⁴ Georges Didi-Huberman, “Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes”, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

⁵⁵ Gómez de Liaño conoció a Ullán en un seminario al que ambos habían sido invitados. Liaño no presentó una charla sino un poema de acción, que causó un gran escándalo y supuso el comienzo de una larga amistad entre ambos y la iniciación de Ullán en la poesía visual.

⁵⁶ Una recopilación de los mismo se ha publicado en *Libro de los artistas*, Madrid, Ediciones asimétricas, 2016.

Lola Hinojosa

siguieron formando parte de su red afectiva, no fueron sino la excusa para realizar un nuevo ejercicio de página literaria. Sus escrituras futuras irán desde los Libros plúmbeos del Sacromonte granadino a los diagramas gnósticos y maniqueos. Como él mismo ha señalado, dejó la poesía experimental porque consideraba que el vanguardismo no podía ser sistemático, no podía convertirse en una Academia⁵⁷.

Archivo como deseo de narrar

El corpus de materiales archivado por Gómez de Liaño permite aproximarnos a la poesía experimental en España, aun teniendo en cuenta los huecos y vacíos provocados por el devenir del autor, que ha conservado con celo obras y documentos (de autoría propia y ajena), pero también ha regalado o cedido otros muchos en sintonía con una condición de dualidad: el carácter sistemático, enciclopédico, casi proteico de su personalidad, unido al espíritu antimercantilista, utopista y, en cierta forma, ácrata, propio de la época en que este archivo se construye.

¿Pero de qué hablamos cuando apelamos a la noción de archivo? Sabemos que un conjunto de materiales o documentos no funciona como archivo hasta que alguien lo considera como tal y le es conferido un orden, una sistematización, una interpretación. El gesto archivador es performático y determina el significado de lo archivado. Por tanto, un archivo es una gramática sobre la que operan diferentes lenguajes, convocando infinitas lecturas. Mientras el archivo permanece cerrado, solo existe una lectura posible, el *a priori histórico* definido por Michel Foucault⁵⁸, un conjunto de juicios y elementos formales vinculados a un contexto histórico dado, la lectura hegemónica de lo ya dicho: no

⁵⁷ Entrevista a Ignacio Gómez de Liaño, óp. cit.

⁵⁸ En *La arqueología del saber* (1969), Foucault formula la idea de *a priori histórico* e introduce la definición de archivo en su obra, convocada en el presente texto. El archivo foucaultiano no hace referencia a los documentos en sí mismos, ni al edificio que los contiene, sino al sistema de la formación y la transformación de los enunciados, a la subsistencia del campo discursivo.

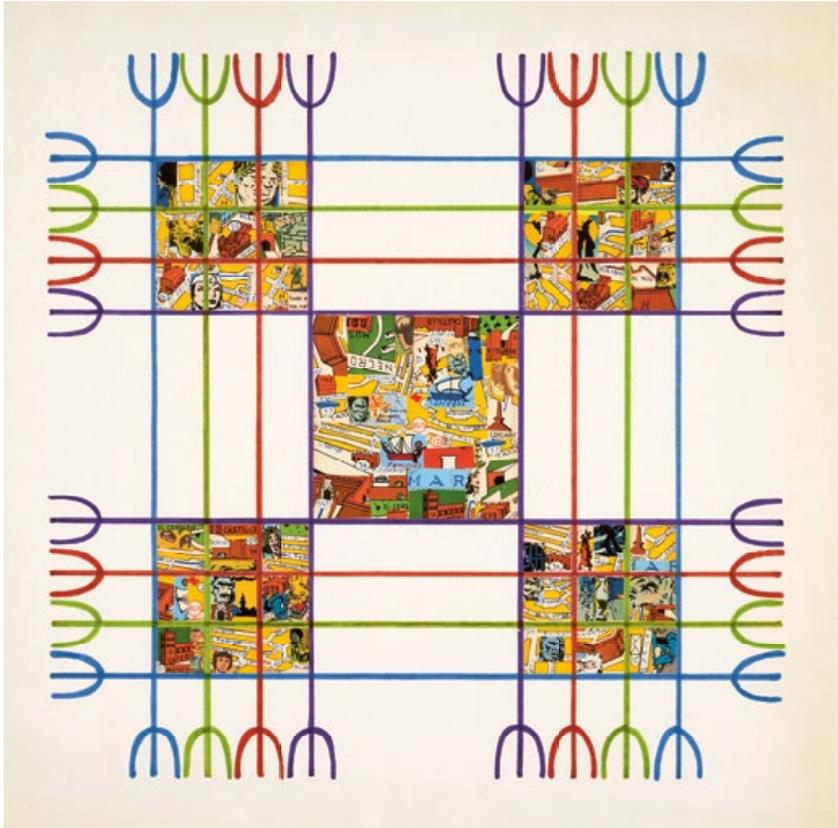
La vida como texto poético

hay espacio para contranarraciones. Abrir un archivo significa permitir la polifonía, asociar los materiales de diferentes formas, garantizar la posibilidad de reconocer el afuera y el nosotros mismos, vislumbrar la historia como un conjunto de discontinuidades y rupturas.

La mayoría de las historias de la poesía experimental española han sido escritas por sus propios protagonistas, de manera similar a la mayoría de los países donde estas manifestaciones tuvieron peso. Las antologías poéticas, revistas, ediciones, historias —fuera de lo estrictamente académico— más relevantes, fueron elaboradas por los mismos autores a medida que creaban las obras⁵⁹, generando presencias y ausencias que, en algunos casos, se han cronificado, algo que no ocurrió en el campo estricto de las artes plásticas. Por ello, cualquier intento de relato en el presente debe remitir al archivo, para escuchar a estos autores, no solo a través de estos escritos sino de la rica complejidad de sus variados registros.

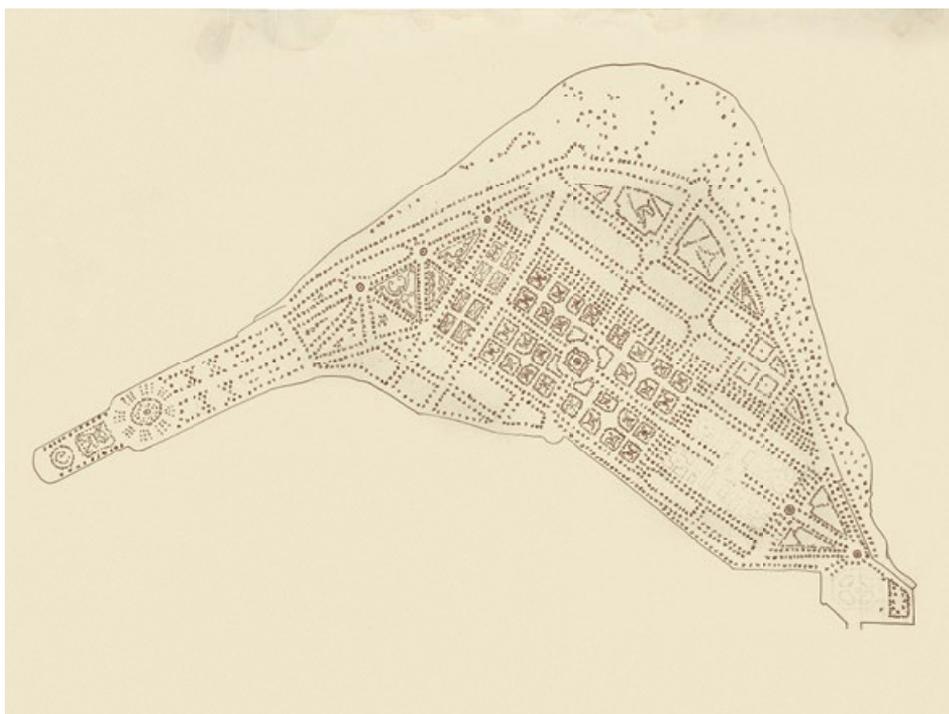
Pero, por encima de todo, el archivo de Gómez de Liaño es un depositario de encuentros, constituido por afectos. A través del agenciamiento de lo colectivo, lo procesual, lo solidario, de la gestión de relaciones interpersonales, lo afectivo permite cuestionar los códigos de la producción artística del periodo histórico en que esta comunidad es definida. Bajo esta lectura, la figura de nuestro protagonista se perfila no solo como un poeta, ni como un artista o un escritor, sino como el conector entre autores y generaciones, así como el agitador de cierta escena vanguardista de la España del desarrollismo, cargada de multiplicidades productivas, resistencias y fugas de lo estético-político.

⁵⁹ Cabe citar las antologías de Emmett Williams o Mary Ellen Solt, revistas como *Labris* y *Tafelronde* en Bélgica; *Futura* en Alemania; *Lotta poética* en Italia; *Les Lettres nouvelles*, *Cinquième Saison* o *OU* en Francia; *Hexágono 77* y *Diagonal Cero* en Argentina, por mencionar algunas de las más destacadas. Sus números solo llegaban mediante envíos puntuales entre los propios artistas.





Juego del correo, 1972

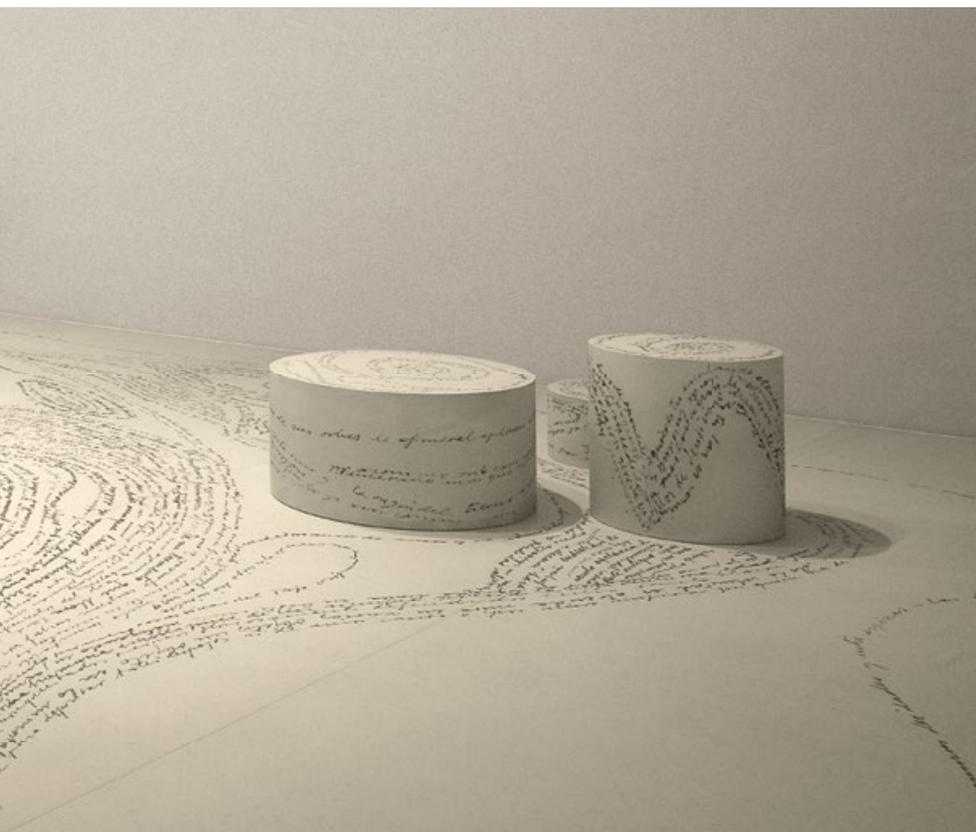




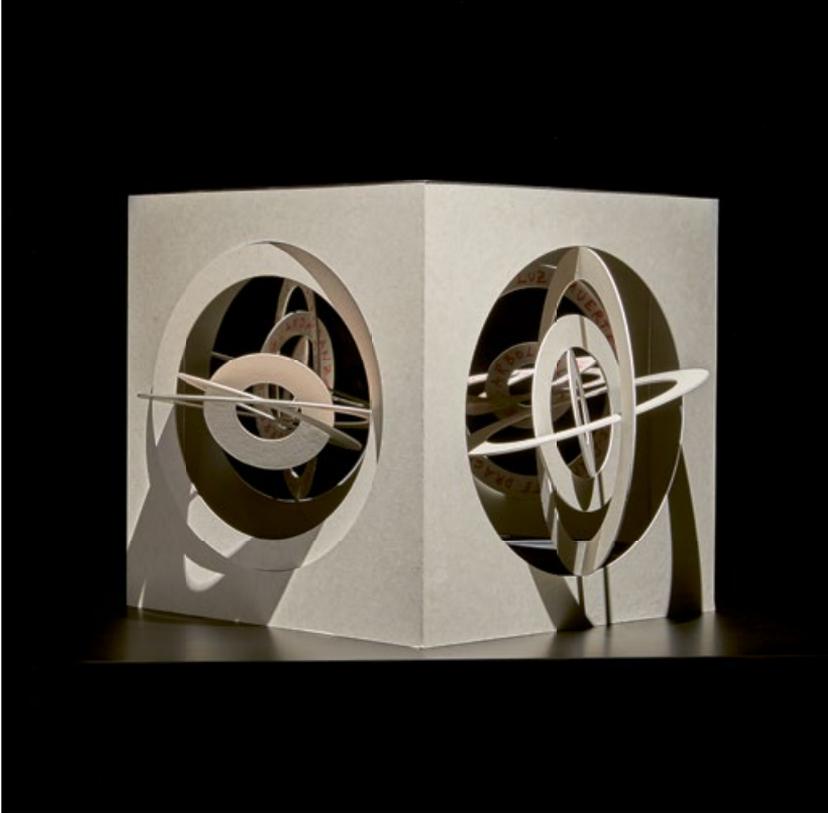
Orografia poética, 1972

Orografía poética, 1972.
Instalación en el Museo Reina Sofía









Teatro del ojo (maqueta), 1972 / 2019







peñaranda...

unos labios que sonrien y unos brazos
DEÑARANDA JUEGOS ARTIFICIALES AEROS
 lo demuestra consiguiendo 2 veces
 el Comocanoto del Mundo



Distintiva Castellana • Publico en Oviedo, Asturias, Galicia, Cantabria, País Vasco, Aragón, Cataluña, Valencia, Murcia, Andalucía, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Extremadura, Aragón, Cataluña, Valencia, Murcia, Andalucía, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Extremadura.

+

caso a semejanza salto araa de Don Quijote lechute de la Man-
 lidades. Interceme en Note que mi es el ideal de sus colores se sentia
 sagracioclous imagenes. Suerte fuera huy se agolpaban elitar a mi lado
 ro Jote. **VENTA** avulnara odgrita de mi sus como al Farad-ito. Era nece-
 ro contar la a mi mente ca cortinas qualmenturista. Que privaban de lizria ver las co-
 s que pasan rocto y dialancon el Mundo, en mi Peñaranda y de un modo op, a quien unos
 ombres acertrar por la que aron a dan una conocida aliena economia peu se de nuestras
 arreas, sin si que lo que me gustaba en mi, como, equitimo, me existio periodo ntras, sancas-
 llas, emision nobly y **PEÑARANDA** en campo de rias traslacion: lousas hierbas,
 notando el pes de **y servicios postventa garantizados**, enque
 juen dno sobe. De repente, miraba **PEÑARANDA** **PEÑARANDA** **PEÑARANDA** **PEÑARANDA** **PEÑARANDA**
 lucidez mecan exacta delntal, y adviemenaje de mi ato una magnitud seño... Una

+

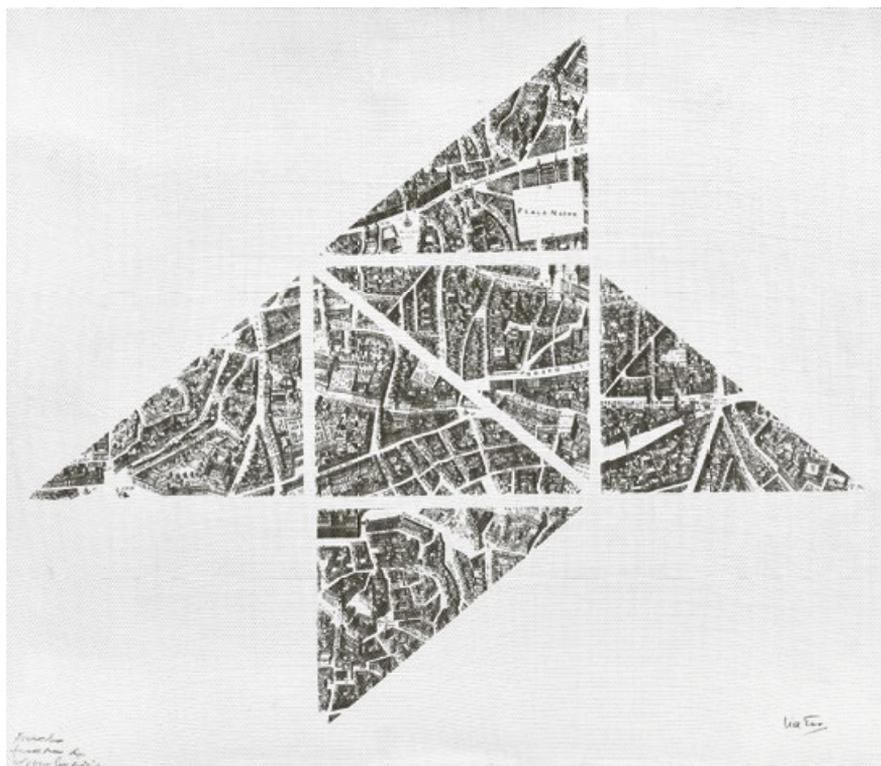


=



5/6 192

león





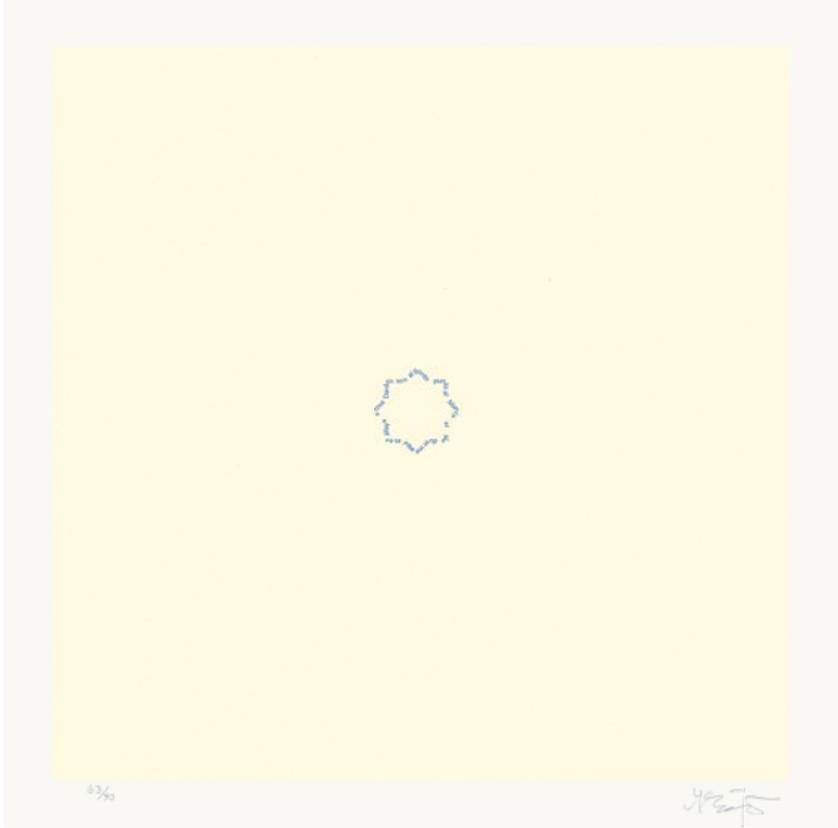
Laberinto de papel (maqueta), 1972 / 2019

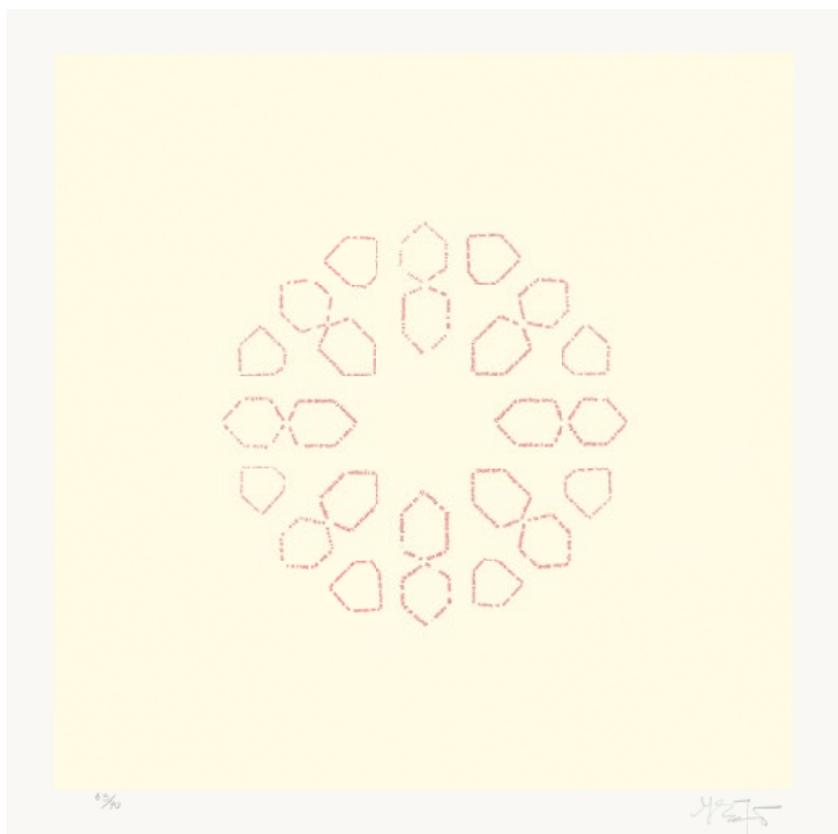
El Juego de las Salas de Salas, 1972 / 2019.
Instalación en el Museo Reina Sofía

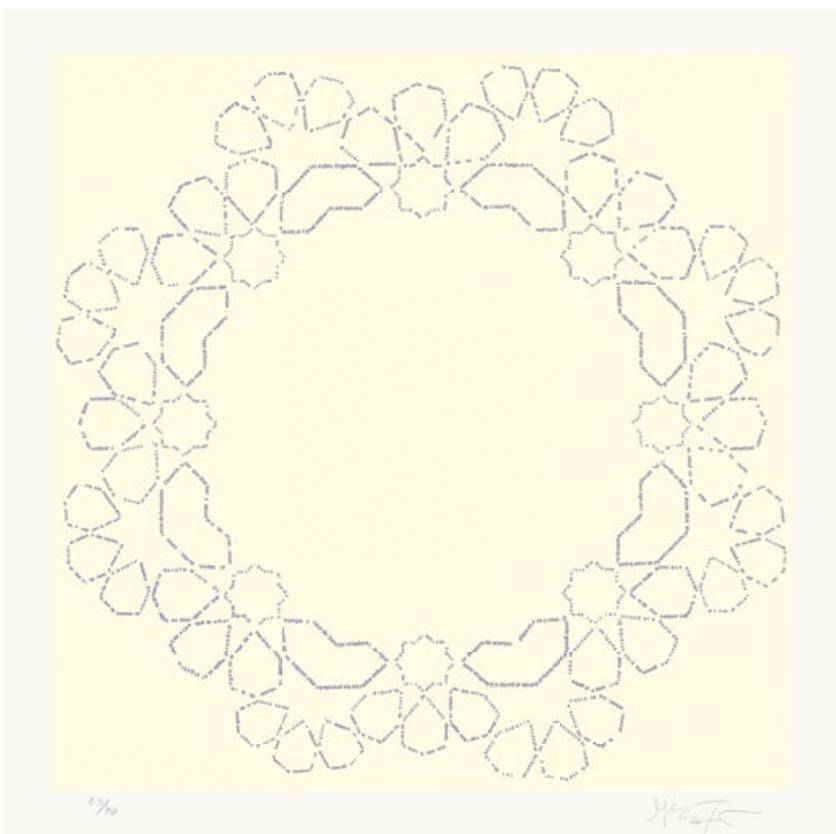


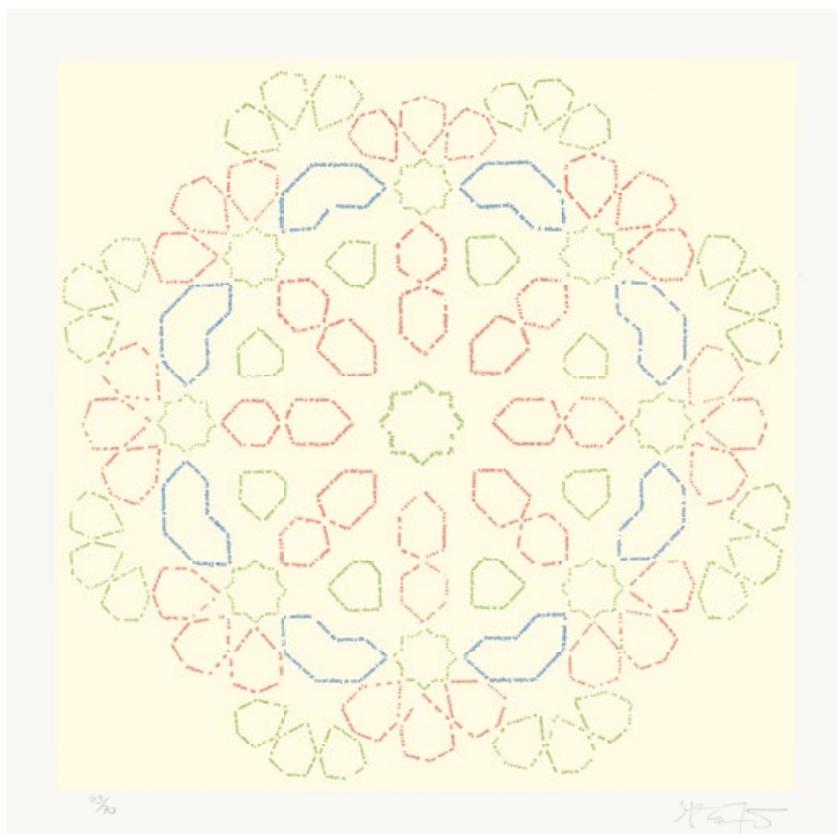


O ROSA. *Poema arábescos* en cuatro fases para *Elencar*, 1973 .
Carpeta de serigrafías, Villalobos Serigrafía Artística, 2015









Abandonar la escritura

1. Un ensayo sobre el hombre y sobre sus productos —la escritura— no puede ser un ensayo humanista.
2. Un ensayo humanista supone que el hombre “es”, que sus productos “son”; en otras palabras, supone que continúa siendo verdadera la idea platónica de lo *sagrado* y de lo *inmutable*; la substancia aristotélica.
3. Pero lo sagrado y lo inmutable solamente sirven para dar seguridad a la casta que detenta el Poder y le entrega todos los medios para la realización de sus empresas y cometidos con la palabra y con la escritura. ¡BASTA, sí, BASTA!
4. Las (pretendidas) soluciones humanísticas en todas las circunstancias falsifican —engañan— la cultura, *fijándola, vegetalizándola*. Están al servicio del orden cultural establecido, producto del estatus socioeconómico; los poderes ciegos.
5. Contra estos poderes, las palabras-valor: *ensayar, buscar*. Porque detrás de ellas está no aceptar lo original, lo inmutable de la cultura. Ensayar, buscar, es, por el contrario, ir más allá de la cultura, es ponerlas al margen, es crear sustantivos como *posibilidades*, es suprimir fronteras, es imaginar, franquear, sí, franquear y COMENZAR a vivir.
6. Abandonar la escritura. ¡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! ¡Y depósito de lo sagrado!
7. La escritura actual no puede ya responder al hombre; por el contrario, lo separa, lo constriñe —la ortografía, años perdidos—; aparta al hombre, lo aleja de sus imaginaciones.
8. La escritura, tal como la tenemos, lo fija todo, incluida la cultura, inmoviliza. ¿Es que no se advierte cómo, sobre todo en el siglo XX, los escritores que se han puesto en el camino de la invención de todas las formas posibles no pudieron contentarse con la escritura en la forma en que ésta se presenta a sí misma? Pensemos en los Joyce, Albert-Birot, Kafka... que emprendieron el camino que aleja de la escritura —es una comprobación— en gracia a ¡la propia escritura!
9. Es urgente. Es el “hacer” de los poetas: inventar escrituras que pongan el acento y acuerdo sobre la realidad de cada hombre: YO.

10. Es trabajo de poetas: inventar escrituras que no sean repertorios de pretendidos conocimientos. Sí, los poetas deben inventar los medios con que crear el mundo, porque el mundo se hace, no se conoce.
11. Nota: es un lugar común decir que los jeroglíficos o los ideogramas han dado lugar a una casta, la de los escribas, sacerdotes, mandarines... Pero es el hombre quien hace aparecer la casta, él es el dueño de la escritura... Darle a esta toda prioridad es hacerla utilitaria, en el sentido de que se vuelve al orden y, ciertamente, al orden de las explotaciones.
12. Y bajo el orden, las grandes palabras: religión, bien, etc. He ahí los altos productos de la casta que explota, bajo la cobertura de lo *sagrado*, del *formalismo*, de la *moral*. Mientras tanto, los explotados levantan las pirámides.
13. Resumiendo, el alfabetismo no es más que una explotación. Es también una pseudocultura, con sus referencias fundamentalmente totalitarias. Y ello bajo la cobertura de lo *sagrado*, de lo que es su depósito.
14. Contra todo esto está la realidad de la imaginación. Nueva sin cesar, sin cesar contradictoria, diversa siempre, siempre inaprehensible.
15. Es solamente la imaginación, sus ondas, sus movimientos, sus recepciones, sus proyecciones, sus gritos, sus rechazos, sus pensamientos, sus libertades, es solo la imaginación, que se carga, se descarga, la cultura universal, y nunca la escritura y sus ciencias auxiliares que no fueron sino códigos provisionales.
16. Querer escrituras es querer destruirse. Crear un texto es destruirse.

ANTIPRO

a ¡Cargamentos de cultura! ¡Cargamentos de arte! Cultura PARA, arte PARA...: el orden, las instituciones, la autoridad, la miseria del poder. He ahí a la nueva policía: ¡el arte y la cultura que todo lo justifican, que todo lo neutralizan! ¡El arte y la cultura convertidas en fetiches de sí mismas! ¡Convertidas en lubricantes y en seductor envase del orden! ¡¡BASTA!!

n Ha llegado el tiempo de actuar con consecuencia. Actuar contra un arte convertido en firme garantía del orden y la miseria existentes. Al igual que el sexo. El erotismo creador y libertario al convertirse en producto mercantil ha pasado a ser la más firme garantía del orden y la miseria sexuales existente. La negación y enajenación de toda autonomía y libertad. ¡Es preciso actuar! ¡El todo social y cultural se ha convertido en urgente material de derribo!

t El arte se retuerce en vano, espasmódicamente. Entre convulsiones cruza extenuado y extenuando por modas e ismos. Y con las nuevas técnicas electrónicas, lejos de acercarnos a la liberación esperada, vemos que la miseria se potencia. ¡El arte forma parte de un mundo autoritario, escolástico y sometido! Contra ello: ¡abandonar las obras, los fetiches, liberar el arte de las obras de arte, dejar que arte sea energía, acción, liberación, participación, comuna libertaria de la sensorialidad y de la imaginación, avanzada activa de un mundo solidario!

i Ya nada es igual a sí mismo. Las viejas ceremonias, las viejas gramáticas, la urbanidad y las preceptivas, en breve: lo cotidiano institucionalizado ha estallado. ESTALLADO, NADA. Ya nada es igual a sí mismo. Y el mundo se ha vuelto radicalmente extraño y ajeno a nosotros. Y el arte es también parte de la muerte. Ya no hay horizontes posibles: el orden así lo establece. Poetas: ¡haced horizontes! Poetas: ¡devolved el hombre, el hombre a sí mismo! ¡Estallad lo estallado! ¡Comenzad a VIVIR! Poesía: ¡liberad los sentidos, liberad las palabras, liberad las conductas, combatid toda forma de dominación y de fetichismo.

p Una larga violencia comienza, más terrible que nunca en el pasado. Es la conciencia en lucha consigo misma para generar la superconciencia

en que los opuestos coincidan. Es la tensión de la historia superándose a sí misma. La revolución antropológica. Ir más allá de la dominación y de la muerte. ¡Es preciso actuar! ¡Atención! ¡No hay que perderse en la obra. NO HAY OBRA. Hay acción-reposo, acción-creación, acción-convivencia. La superconciencia va abriéndose el camino, el que nosotros iluminamos.

r Contra todo, la estupidez de todo. Contra el arte, la estupidez del arte. Contra la cultura, la estupidez de la cultura. Contra nosotros mismos, la estupidez de nosotros mismos. Contra la afirmación generalizada, la estupidez de la afirmación generalizada. IR MÁS ALLÁ. Contra el mundo y lo que aparece, la estupidez del mundo y lo que aparece. IR MÁS ALLÁ.

o Vivir es ir más allá del orden, más allá de los contrarios. Más allá de la razón. Vivir ANTIPRO es ir más allá del arte y de la cultura. El arte también es el orden. Disolver el arte. El orden es parte de la muerte. Solamente por el orden la vida comienza y termina. Disolver el orden. ¡Crear la fusión y la confusión! ¡Inaugurar la revolución antropológica! ¡Destruir la historia, viviendo más allá de sus imperativos, de sus normas, de sus jerarquías, del poder y de la obediencia!

ANTIPRO. ANTIPRO. ANTIPRO. Si es, es entropía. No reconocer principios a la realidad. La realidad es siempre más profunda. La realidad es la realidad y la posibilidad. Es acción. Es sensación y es inteligencia. Es no es. Es la razón viviendo en la imaginación. Es confusión, penetración y extraversion. Es la meditación iluminada y realizada. Orgasmo y luz. Basura y diamante, y todo lo contrario. Es superar los contrarios. No es dinero, ni dinero, ni dinero, ni nada abstracto. Si es, es anarquía. Ni peso, ni medida, ni ábaco, ni ordenador electrónico. Obra libremente. Ni fruto. Ni es arte ni es nada. No es superior ni inferior. Es no es. ANTIPRO. Es la puerta del deseo. Es lo que es el recuerdo cumplido y el deseo no frustrado. Es acuerdo sin nombre. ANTIPRO es mundo-hombre-poema. Es vivir y sentirse vivir. Es libertad, riesgo, audacia y compañía. Mito, caos, cosmos. Cortarse y no sentir daño. Sentir daño sin cortarse. Salto continuo-reposo continuo. Nosotros y los demás. La destrucción completa de lo que está en ruinas. Es no es. Lo que se desespera y lo que se espera. Lo que no puede imaginarse y se imagina. Estar fuera, estando dentro. Vida común y libertaria. Rechazar lo que se produce: el todo tal como existe. El todo es lo falso. El todo es la muerte. El todo es parte de la muerte. ANTIPRO. Es el camino. También utopía.

Alcances y límites de la artemática

[Nota manuscrita: *Llevar fuera de mi contexto estándar los trabajos aquí realizados. Diálogo informal y literario.*]

Será difícil plantear algo sobre los alcances y límites de la artemática si previamente no definimos lo que queremos decir con esta palabra. Se trata como todos ustedes habrán notado de un término nuevo con el que nos proponemos designar un concepto nuevo, un arte producido bajo perspectivas y determinaciones tecnológicas. Artemática, pues, designa a aquellos productos artísticos surgidos de un enfrentamiento más o menos directo con los diferentes aspectos de la tecnología: la cibernética, la electrónica, los nuevos medios de comunicación, etc. No trato naturalmente de imponer este término, ni siquiera sé si es más o menos afortunado. Es cierto que José Miguel de Prada que está aquí con nosotros le auguró un buen éxito pero no sé si fiarme pues él mismo es autor de la estetometría hipotética tema del que esta misma tarde nos va a hablar.

Desde hace unos días se me ha ocurrido una nueva acepción para la artemática que pudiéramos decir que es la más restringida, en ese caso entenderíamos por artemática la ciencia del análisis estético, es decir el estudio de los niveles, articulaciones, etc., en que se puede resolver específicamente la obra de arte. De ambos temas voy a hablar.

Lo primero en llamar mi interés para esta tarde, es sacar de su contexto estándar habitual los trabajos que se han venido realizando en este centro. Creo que esta extrapolación de los trabajos me ayudará a su comprensión total, dialéctica de ellos. Sacarlos de su contexto es sacarlos de módulos, procedimientos, proporciones, vectores, es decir, de todo aquel mundo en el que hasta ahora se han movido. Pero esta extrapolación enfrenta el concepto de artemática en su primer acepción con el concepto de arte en general. Pensad en las contradicciones que los pintores tradicionales buscan a estos trabajos y hallarás el fondo auténtico de las contradicciones del arte en el mundo tecnológico.

[Nota manuscrita: *No se trata de hacer del arte una ciencia, sino de rectificar lo científico dentro del arte. La ciencia es el mundo de lo estoico de la necesidad, el arte por el contrario de la libertad, de lo epicentro.*]

Tecnología: mundo sobredeterminado; arte: mundo poco determinado.
El concepto del arte desde el Renacimiento, Rafael, etc., hasta ahora.

[Nota manuscrita: *Románico, Trecento, Renacimiento.*]

El concepto de máquinas pervertidas, esto nos lleva a la conclusión de que el mundo de las máquinas solo es sostenible desde el mundo libertario del arte. El arte es la garantía de su sentido. Esto está en certera paradoja y contradicción con un arte tecnificado y científico.

Notas sobre las implicaciones del arte y ciencia:

1. Goethe, Flaubert, etc. Interdependencia entre arte y ciencia, pero el arte tiene menos que ver con el mundo real que con el mundo de la creación, la invención, el juego, la imaginación.

Ya en otra época la máquina fue proclamada objeto artístico, cuando Marinetti escribía que un automóvil acelerado era más bello que la Victoria de Samotracia. Lo cierto es que a la vuelta de varias décadas el mundo se ha hecho para que ni la belleza del auto o de la Victoria de Samotracia manifiesten su belleza.

Ahora es el momento de preguntarnos hasta qué punto el arte que aquí se hace, estas muestras de artemática pueden provocar un cambio cualitativo en el concepto de arte. Lo diré francamente, creo que sí, pero lo diré con una condicional, si esto no se queda en el intento de solo un grupo. Es preciso que el artista actual utilice la moderna tecnología si queremos ver a las modernas máquinas ser máquinas de felicidad y no de estandarización, etc.

2. Concepto de entornos artemáticos, artefactos diversos, etc. Pero no se olvide que en última instancia este cambio cualitativo al que en el terreno artístico el artista puede anticiparse, es un cometido fundamentalmente sociopolítico, circunstanciado por un entorno que desborda al artista.

3. El artista como ideador de objetos estético que pueden realizarse como objetos artísticos.

Sobre poesía concreta

—No se esfuerce Ud. Pero si la pintura no tiene nada que “entender”. La pintura no significa nada.

Contestaciones como esta las hemos oído cientos de veces al condescendiente cicerone de turno. Las hemos oído en exposiciones de arte experimental, ante los cuadros abstractos de un museo de arte moderno, o al profesor aquel que preguntaba con toda honestidad, pero un “si es no es” desconfiando de hallar la respuesta anhelada:

—Bien, bien, pero ¿podría Ud. explicarme que significa el cuadro? De veras que no lo entiendo.

Y dejemos que fantasee; escucharíamos frases como para llevarlas al psicoanalista:

—A mí esto me parece una manada de elefantes a la puesta del sol. No, mejor, ya me dirá Ud. si no es más natural, más sencilla esta idea: el cuadro representa un día de otoño; mire, mire las nubes plomizas presagiando... etc., etc.

No se puede minimizar lo paradójico de la situación que con alguna ironía acabamos de describir, porque tanto el señor que acude a la exposición como el artista proceden de un mismo mundo o, al menos, ambos debieran ser aptos para captar e interpretar las mismas impresiones del exterior; y, sin embargo, parece que uno y otro nada tienen en común. ¿Atrofia en la sensibilidad del uno, hermetismo en la expresión del otro?

Deberíamos suponer que, a grandes rasgos, la misma substancia social, técnica e imaginativa pesan sobre la obra de arte y sobre el contemplador. Deberíamos suponer también que los estímulos, las incitaciones de una celebrada pintura abstracta, no tendrían por qué resbalar, por qué perderse con la incompreensión del hombre de la calle.

La incompreensión. He aquí una de esas palabras que usamos a todas horas sin advertir que a cada momento queremos significar cosas diferentes. ¿Qué es eso de comprender una obra de arte? El caballero del siglo XVII cuando veía las “Meninas” —y es claro que las “veía”

—¿comprendía el cuadro? Podía exclamar: “¡Pero si parece verdad!”. Y desde luego que, a aquel caballero, aunque de pintura ni palabra y de gusto artístico menos, le quedaba el recurso del parecido con el natural, con cierta presunta realidad. Y con esto, ingenuamente satisfecho, se dirigía al “mentidero” a sentenciar gravemente sobre el arte de don Diego de Silva.

Parece indudable que, en última instancia, esta falta de adecuación entre el hombre de la calle y la obra de arte se debe, más que nada, a la limitada imaginación, desorientación a veces, de los que manejan la “cosa” cultural. En una palabra, se trata de deficiencias en la política cultural. No es ahora el caso de entrar en detalles, si se debe al anquilosamiento de estructuras, a la elección del personal, a escasos recursos económicos, etc. Lo que no deberíamos pensar es que los artistas lo que quieren es hacerse inaccesibles —sí, esto pasa, pero no es lo que queda—. A este estado de cosas hay que añadir la confusión que a veces trae el ruidoso tropel de críticos, criticastros y aventureros culturales. Apareciendo como consecuencia esas extrañas palabras con que cada uno bautiza estilos o series artísticas. Se las cuelgan como etiquetas —bien pudieran ser el sambenito— y, si poco valor tienen como definiciones o como apreciaciones, creo que menos aún como *slogans* publicitarios.

En estos trabajos me propongo aclarar algunos conceptos sobre el arte más actual. Me daría por satisfecho si el lector, después de estas lecturas, no se siente ya tan molesto, tan ajeno y desconcertado ante algo tan vivo y educador como es el arte. Un arte que nos sirve para conocer más a fondo el mundo —este mundo modelado por el hombre— en que nos movemos, la sociedad en que hemos nacido, que nos sirve para conocer sus técnicas y sus valores, un arte que nos afina la sensibilidad y la imaginación, que cumple lo que Hegel quería para el arte: “llevar a la conciencia los intereses más elevados del espíritu”.

No me gusta acentuar demasiado las diferencias entre arte figurativo y no figurativo, entre el cuadro que copia del natural y aquel otro al que el paisajito o el señor montado a caballo le traen sin cuidado. A veces, se concluye erróneamente que una y otra forma de expresión artística nada tienen en común. Esta conclusión sería semejante a la de quien creyera que entre una zanahoria y un león no hay nada de común. Las diferencias saltan a la vista, pero el naturalista nos diría que ambos tienen la misma base en la materia orgánica, que pertenecen al vasto dominio de la vida y de las ciencias biológicas.

Introduzcámonos en el arte, acotemos el campo que tenemos delante y estudiemos su funcionamiento. Ya de primeras se nos impone una distinción a hacer dentro de la obra de arte: temática de la realidad y manera de representar esa realidad; es decir, lo representado y la representación. En pintura, la temática es lo extrapictórico o, más exactamente, aquello exterior al cuadro a lo que la pintura hace referencia con su material plástico propio y que puede servir de referencia y de inteligencia para el contemplador. Para ahondar más en esta distinción y en su respectiva relevancia, deberíamos desprendernos de un prejuicio naíf: creer que vemos las cosas. No, lo que aprehendemos de las cosas son signos, señales que la ciencia, el arte y nuestra experiencia interpretan. En un cuadro no vemos el “toro” ni el “jinete”, sino unas manchas que nos recuerdan al toro o al jinete en el caso del arte figurativo, pero que en sí no son relevantes. Lo verdaderamente relevante estará en las relaciones de conjunto, en la disposición de los colores, en la configuración expresiva con que aparece la figura. Esto, veremos, es la tierra madre del arte moderno desde el abstracto, lo que le interesa acentuar por encima de la batalla o del retrato, que en cuanto copia puedan servir de auxiliar nemotécnico para el contemplador o de ejercicio para producir arte, pero nunca de *métro*n, de medida estética.

Lo que ocurre es que por un proceso de asimilación y de pereza nos solemos identificar con la “escena” y no con las “manchas”. En poesía, ya Schiller en su ensayo sobre la poesía ingenua y la sentimental, por el 1790, había distinguido entre aquella más atenta a la ordenación de un mundo platónico exterior al lenguaje, como ocurre en la que él llama poesía clásica o sentimental y aquella otra, la ingenua, la que avanzaban los románticos, interesada en las fuerzas de expresión de la lengua misma. Lo cierto es que el gran artista de todos los tiempos nunca se redujo a copiar del natural, sino en tanto le servía para imaginar, para interpretar, para producir arte. Desde un punto de vista estrictamente artístico podemos afirmar que la familia del rey Carlos IV en el famoso cuadro “La familia de Carlos IV” de Goya es un mero accidente.

La frase de G. Braque “olvidémonos de las cosas, consideremos solo las relaciones” no señalaba meramente un hecho que de manera cada vez más tajante pesaba sobre el arte desde principios de siglo. La frase apuntaba un programa que afectaría en su raíz la tarea del artista contemporáneo. Desde entonces, el artista rompería las cadenas de las cosas, de los modelos, emprendería su camino a través de las relaciones

entre esas cosas, pero prescindiendo de ellas y no entendiéndolas como algo unívoco y absoluto. Continuaría por un mundo en que las cosas, los objetos, no servirían más que para abstracciones, para destilados que prepararía en su imaginación y terminaría empeñado en producir únicamente, no en reproducir.

Los impresionistas franceses iniciaron sistemáticamente la ruptura con la presunta realidad, siendo su consecuencia lógica el “puntillismo”. Ya Cézanne, aún dentro de la figuración, atendería primordialmente a la creación de objetos geométricos de proporciones cristalinas a través de estilizaciones sucesivas del natural. El cubismo se nos aparece como si abordara pictóricamente la nueva imagen del mundo que estaba a punto de traer consigo la teoría física de la relatividad espacial. Y con esto llegamos al arte abstracto, en la segunda década de nuestro siglo. Bien conocida es la anécdota en que W. Kandinsky, uno de sus fundadores, al volver una tarde a su estudio, se detiene maravillado ante un espléndido cuadro que brillaba sobre el caballete en el que había dejado el que él mismo había pintado. Pronto advirtió que la luz del sol poniente, al dar oblicuamente contra el lienzo, le había arrancado este sorprendente efecto de luz y color. Por aquella misma época, en Holanda, el severo ascetismo de Piet Mondrian trabajaría con las dos direcciones fundamentales, la vertical y la horizontal, así como con los colores primarios. Pronto se unirían estos artistas y otros, como Paul Klee, Feininger, etc. Unos años más tarde, de la unión de pintura abstracta y arquitectura surgirá la arquitectura de la “Bauhaus”.

Mi propósito era hablar sobre otro arte más actual, ya de posguerra, el arte concreto; pero lanzarse de bruces en algo tan ajeno como suele ser el arte para el lector corriente era un riesgo que había que evitar. Espero que con lo dicho y con lo que aún me queda por decir hayamos desbrozado el campo, dejando para otro día continuar el tema. Desgraciadamente, en las crónicas periodísticas el cronista suele entregar detalles deshilvanados, irrelevantes y superficiales, o demasiado abstrusos —y también suspectos—.

Quiero insistir, para terminar, que una obra de arte de la época y cultura que sea, no puede comprenderse, aun teniéndola todos los días delante de los ojos, si no advertimos cómo dentro de ella intervienen dos series de variables. La primera se refiere a la estructura o configuración con que está organizado el material; pintura, palabras, etc. La segunda serie hace referencia a ciertas condiciones exteriores: socioeconómicas, históricas, geográficas y, lo que considero muy importante, el

descubrimiento de nuevas técnicas y materiales; ocasión tendremos de hablar sobre la fotografía en su relación con el declive del arte figurativo.

El arte abstracto está incluido dentro de estas dos series de coordenadas y muy lejos de ser una extravagancia o el sueño febril de individuos rayanos en la locura o el esoterismo. Sí es cierto que las funciones de imitación que tanto entretenían al arte tradicional ya no le preocupan primordialmente, pero es que, tengámoslo presente, el mundo es hoy más ancho y más profundo, y hay más compartimentos, a veces en forma de laberintos, y que como intelectuales tenemos por misión buscar el hilo de Ariadna.

* * *

Para abordar esa amplia y joven zona del arte que se ha dado en llamar concreto nos vemos obligados a plantearlo dentro de las perspectivas que nos abrió el arte abstracto en el artículo anterior. El arte es una actividad y, dentro del proceso general, la tarea abstractiva en que se centraba el arte abstracto ha constituido un momento decisivo en el desplazamiento de muchos de los términos que intervenían en la creación artística.

Los límites entre el arte abstracto y el arte concreto no han quedado, a menudo, claramente definidos ni por los teóricos ni, en muchas ocasiones, por las mismas obras de arte. Puede darse el caso de que un cuadro abstracto tenga una presencia típicamente concreta. En principio, podemos afirmar que la diferencia estriba en el enclave donde se sitúa el artista respecto al objeto exterior. En el cuadro abstracto el modelo exterior cuenta todavía en la representación. Aparece estilizado, modificado, aparece abstraído. Aún podemos advertir las formas, los colores y tonos de la vida orgánica sobre el lienzo.

Al artista concreto, por el contrario, este tipo de abstracción no le interesa; opta por idear para, más tarde, plasmar; opta por inventar independientemente de los objetos exteriores, por descubrir nuevas relaciones.

Transcribiré a continuación algunos importantes escritos poco conocidos pero que nos adentrarán en la comprensión del arte concreto. He aquí un texto de Hans Arp (*On my way*, Nueva York, 1948): “Me gusta la naturaleza, pero no sus sucedáneos. El arte naturalista, ilusionista es un sucedáneo de la naturaleza [...] Nosotros no queremos copiar la naturaleza, no queremos reproducirla sino producirla [...] Las obras

de arte concreto no debieran seguir siendo firmadas por sus autores [...] El arte concreto quiere transformar el mundo. Quiere hacer más soportable la existencia. Quiere salvar al hombre de la más peligrosa locura: la vanidad. Quiere simplificar la vida del hombre. Quiere identificarla con la naturaleza. La razón desarraiga al hombre y le hace llevar una existencia trágica. El arte concreto es un arte elemental, natural, sano...”. La cita es, por sí misma, suficientemente, clara y expresiva, y no es ahora cuestión de discutir algunos puntos controvertidos como el de la misión “salvífica” del arte en el que cae Arp. De modo que el arte no sería solo un sucedáneo de la naturaleza, sino también de la religión; otro punto es el de la razón desarraigando al hombre y hundiéndole en la “negra sima de la existencia trágica”. Yo pienso que la razón a la que se refiere Arp es, más bien, una pseudorazón o una sinrazón, la razón positiva de la que hoy es su máximo agente la tecnocracia.

El lector, probablemente, se preguntará si hay algún substrato común entre el arte abstracto y el arte concreto. Creo que sí y que podemos condensarlo en la afirmación siguiente: Tanto en el uno como en el otro, los medios que intervienen en la representación tienen su valor de significar reducido a los propios medios que utiliza; en el caso de la pintura, por ejemplo, al color, al grafismo, a la forma. Sin duda que al pintor figurativo la realidad no se le presenta de una manera unívoca, clausurada, inmutable, sino que la utiliza para producir arte a base de interpretar sus signos. Pero es en el caso de la pintura concreta en el que esa realidad se convierte en la realidad autónoma de la obra misma. Quien conozca la teoría hegeliana del arte como concreción sensible de la idea verá hasta qué punto el concreto asume este postulado adquiriendo una mayor racionalidad. También parece evidente que para llegar al arte concreto hubo de transcurrir previamente el abstracto.

Atinadamente observa S. Langer en “Abstraction in Science and Abstraction in Art” (1951) que “el proceso abstractivo en arte permanecería probablemente siempre inconsciente si no reconociésemos por la lógica del discurso qué es la abstracción”. Pero no se deduzca de esto que la abstracción no se daba ya en el arte figurativo. Mas, como observa Max Bill, uno de los fundadores del arte concreto y jefe del grupo de Zúrich: “las reducciones últimas de un fenómeno natural no podrían por la sola abstracción ser vivas ni constituir una auténtica y real unidad”. De ahí que arte concreto sea “concreción de un pensamiento abstracto”. Este pensamiento —observese la estirpe hegeliana— corresponde quizá al plan general de la obra y es lo que unifica los medios de que se vale el

artista. En “Palabras en torno a la Pintura y la Escultura” (1947) M. Bill afirma que “aun cuando no existe un arte sin objetos, el arte concreto consiste en un proceso de concreción, de realización del objeto”.

Señalábamos al principio la dificultad de delimitar, a menudo, las formas respectivas de una obra abstracta y de otra concreta, pero los postulados específicos de esta última podrán hacérsela diferenciable de la primera. La última se distingue por un mayor rigor en las proporciones, delimitaciones; por la mayor precisión de las formas. En el cuadro abstracto predomina la mancha amorfa, un magma con resonancias orgánicas; los colores, en vez de industriales, se aproximan a los naturales. Nada de esto aparece ya en el arte concreto; es el espíritu platónico del geómetra, del proyectista, de espaldas a lo orgánico, pero con la misma función de producir que la naturaleza. Esta, con estoica imperturbabilidad, todos los años lo mismo; el artista siempre renovado, siempre en la tarea de descubrir al espíritu nuevos mundos —paraísos artificiales— sobre los que arrojar luz.

Sobre una exposición de poesía concreta

Después de hacer un recorrido por la exposición, uno ha podido extraer dos elementos en el material expuesto: el lingüístico —palabras, signos lingüísticos, grafismos— y el artístico-plástico —diseño del lenguaje en el espacio o estructuración del lenguaje en el tiempo, poesía fonética—.

La poesía concreta representa, por lo pronto, un estadio más del lenguaje poético, determinado no caprichosamente, sino conforme a la lógica evolución de las formas lingüísticas en la poesía. Evolución, así mismo, en la relación del sujeto poético con el lenguaje en el que aquel se exterioriza y en las condiciones que impone el desarrollo socio-económico de nuestro tiempo. La poesía concreta trata de superar, y al menos en teoría lo logra, la ruptura o antagonismo que siempre aparece en las formaciones líricas: ruptura entre la subjetividad del poeta y el mundo exterior u objetivo, ruptura cada vez más agudizada desde la revolución industrial con el subsiguiente predominio de la cosa y el falseamiento de la existencia individual y social. El hecho de que el desarrollo capitalista actual haya bloqueado cada vez más la espontaneidad del poeta y de cualquier individuo con el mundo exterior, le obligó a desarraigarse de él en vez de incorporarse y, así, fue replegándose sobre sí mismo, alzándose esa lírica virginal y de torre de marfil tan propia de la segunda revolución industrial, extrañamente desmaterializada, como contrapunto a la creciente materialización —Juan Ramón Jiménez, Rilke, etc.—. Ahora bien, el punto de partida y fundamento de la formación lírica es el lenguaje, con el que aquella consigue no ser más que un cerrado monólogo:

Es la subjetividad del poeta cuando hace sonar el lenguaje el momento de la formación lírica, pero el lenguaje es un material que, como el plástico, arquitectónico y acústico —pintura, arquitectura, escultura, música—, hasta nuestro tiempo ha venido en continua crisis de sus formas, precisamente por estar enajenadas en sí mismas y, con ello, estar en trance continuo de cosificación; la sucesión de estilos o de tratamientos de material con su bancarrota en nuestro siglo —bancarrota para música, plástica y poesía— que iba dada por la insuficiencia objetiva del logro artístico. Una “manzana” nunca podrá ser copiada plásticamente por tratase

de cosas diferentes —la cosa y la copia de la cosa—. Esta crisis de la forma se daba igualmente en el poema que continuamente se veía en trance de estilizar el lenguaje si quería cortar su cosificación, su solidificación, su insuficiencia.

La poesía ha andado con una década de retraso respecto a las demás artes en la construcción de un campo lingüístico-poético objetivo, volcado sobre sí mismo y no sobre la vaguedad de la realidad exterior.

El resultado ha sido la formación de una poesía concreta. La formación lírica en esta poesía ha superado el momento de “ruptura” por entregarse a la cosa sin reservas. Los objetos exteriores ya no se describen, sino que, a lo sumo, se dejan llegar, se atrapan con el lenguaje. Este los cita con sus formaciones objetivas; el poema concreto actúa como la pintura abstracta o la música desde Anton Webern, con objetos concretos o inalienables.

* * *

El plano artístico-plástico viene dado por una exigencia del propio lenguaje, lenguaje que, como hemos visto, es primordial en toda formación lírica. La palabra, el elemento lingüístico tiene precisamente una configuración plástica —visual o fonética— y solo se puede prescindir de ella por abstracción pues, de facto, el elemento lingüístico viene dado en el espacio o en el tiempo. No es lo mismo BLANCO en el centro de la página que en un ángulo o con letras espaciadas, etc., como fonéticamente no es lo mismo murmurar BLANCO que gritar BLANCO o tratar esta palabra con un generador de impulsión y un reverberador. Estas son cualidades objetivas del elemento lingüístico, como en la convención métrica de la lírica occidental no es lo mismo tratar un poema en la forma de “romancillo” que con la forma de “octava real”. Pero la ordenación espacial del elemento lingüístico incluye la posibilidad de su diseño, posibilidad marginada por las “lineares” lenguas indoeuropeas; en contraposición, la china es una sintaxis típicamente lógica que viene dada por la ordenación espacial de los elementos lingüísticos aislados.

Para un chino sería una redundancia y una pedantería la frase latina: *Illi canes albi qui venerunt*; le parecería redundante esa acumulación de nombre plural masculino. Para el chino habría 5 elementos inmodificables cuya relación sintáctica de género y persona viene determinada por su posición en el espacio.

Son estas posibilidades de configuración las que potencia la poesía concreta, como con otros fines potencia o mejor explota el cartel publicitario; de ahí el rápido carácter internacional que esta poesía ha adquirido y su posibilidad de incorporación al mundo de la lingüística, de la ordenación matemática, del afiche, del cartel publicitario, TV, cinema, radio, arquitectura, etc., campos en los que la poesía tradicional no encuentra medida ni acaso cabida, y en los que inevitablemente se mutila. No es por razón de su contenido sino de su estructura y función que la poesía concreta se presenta como socialización de la poesía.

A diez años de su nacimiento, ha proliferado y se ha extendido por todo el globo. No es raro que alguno de sus componentes arrastren aún lastre surrealista y dadaísta que poco tendrán que ver con el futuro de la poesía concreta, pero en su fundamento ciertamente se encuentran el experimento y la aventura como principio estético y mejor alicante de nuevos hallazgos expresivos; los adelantos técnicos en la cinética, el átomo, el cosmos, etc., los incorporará el poeta, no describiéndolos *con* el lenguaje sino citándolos *en* el lenguaje. La frase de Max Bense de que escribir es *fabricar* el lenguaje, no *aplicarlo*, se incorpora plenamente a la formación lírica y, especialmente, a la lírica concreta. De las denominaciones, la mejor y más genérica me parece CONCRETA —dada por el grupo Noigandres de Brasil y Eugen Gomringer—. Otras son —más o menos genéricas— experimental, especialista, constructivista, semiótica, semántica, fónica, fonética, objetiva, cinética, etc. De todas maneras, serán las propias formaciones poéticas las que reclamarán su propio nombre y no el capricho, ni siquiera el del mismo creador.

Breve resumen histórico. Pretextos, es decir *jalones* claros de la evolución poética que culmina en la poesía concreta: Mallarmé (*Un coup de dés*), Apollinaire, Chlebnikov, Zdanevitch, Morgenstern, Marinetti, Balla, Éluard, Tzara, Kassák, Breton, Pierre Albert Birot, R. Hausmann, Van Doesburg, Huidobro; y algunos creacionistas y ultraístas como Venna, Cummings, Lage... —algunos son pintores y Lage músico aleatorio—. Pero Eugen Gomringer con sus constelaciones (1953- 1962) constituye el primer poeta típico concreto: fue secretario de Gropius en la Bauhaus, está unido con el arte y la pintura concretas del grupo de Zúrich, encabezado por Max Bill, secretario del Instituto de diseño de Ulm (Suiza), sucesor de la Bauhaus. Al mismo tiempo que Gomringer, en otros puntos de Europa —Francia y Alemania— y, sobre todo, en Brasil el grupo Noigandres de São Paulo llegaba a parecidos resultados. Estos con

Gomringer son, pues, los hitos iniciales. Hay que resaltar que no se conocían mutuamente. Luego Noigandres y Gomringer fueron los que denominaron poesía concreta a su actividad.

La poesía concreta, desde mediados de 1950, se ha extendido por casi toda Europa, incluidos países socialistas, por puntos de Oriente como Turquía, Japón, etc., y por América. Los centros más importantes son París, São Paulo, Tokio, Praga, Stuttgart, etc., con numerosas revistas: *Vou*, Japón; *Labris*, Bélgica; *Tafel Ronde*, Holanda; *Les lettres nouvelles*, *OU - Cinquième Saison* y *Approches*, Francia; *Tlaloc*, Inglaterra, etc. Los nombres de los principales poetas concretos: Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos, José Lino Grünewald y Ronaldo Azeredo en Brasil; Emmett Williams y Alain Arias-Misson en Estados Unidos; Heinz Gappmayr y Claus Bremer en Alemania Oriental, etc.

La nueva poesía y los problemas de la estética contemporánea

A menudo se pregunta si la revolución estética operada en las artes plásticas y en la música a principios de siglo ha incidido también en la poesía. Diferentes artes, en efecto, han destruido una serie de convenciones y criterios estéticos por no responder a las exigencias de la sociedad actual, por haber llegado al límite de sus posibilidades significativas. Esta ruptura abrió, al punto, un campo más amplio de posibilidades. El desconocimiento de la revolución verificada en la poesía da pie a caracterizarla como una manifestación cultural reaccionaria e inmovilista. A lo largo de este artículo comprenderemos la manifiesta injusticia y la sinrazón al lanzar un dictamen negativo contra la poesía del siglo XX.

Que lo que hemos dado en llamar “revolución estética” haya ocurrido en la poesía nos parece inevitable, si aceptamos la opinión por la que toda manifestación cultural, y naturalmente las vanguardias, responden a una razón estructural. Las vanguardias significarían en el orden estético, la respuesta a las contradicciones de aparición más reciente. La misma complejidad de la vida contemporánea respaldaría su obstinada multiplicidad y continuidad. Las vanguardias justamente se caracterizan por su tajante estar en el tiempo, por su afán de contribuir a la solución de las contradicciones sociales y estéticas últimas. Su cosificación en “ismos”, extendiendo así el acta de defunción junto a la partida de nacimiento, se encuentra en la condena que la estructura de nuestra sociedad extiende contra todo aquello que no se pliega a sus imperativos; más exactamente la muerte, la imposibilidad de una vida normal y no espasmódica en las vanguardias reside en la negativa a dejarlas actuar sobre las situaciones reales, codo con codo a las estructuras materiales.

El producto de vanguardia está muy lejos de ser lo efímero, lo marginal, un tipo de concreción cultural fallido. Afirmaciones como éstas no es preciso resaltar el servicio que prestan al inmovilismo. El arte llamado tradicional se desentiende, por el contrario, de las nuevas condiciones de vida, y su frustración es más patente cuando trata de introducir en formas antiguas nuevos contenidos. La frase ya famosa de Maiakovski de “No hay arte revolucionario sin formas revolucionarias” cobra aquí su más estricto significado. Esto no quiere decir que

en la actualidad solo el arte de vanguardia sea el únicamente justificable y, por tanto, excluyente. Más bien parece que, junto a las determinaciones del arte de vanguardia, contemporizan aquellas otras que justifican la existencia del arte reaccionario.

Al abordar el tema de la nueva poesía se nos impone ganar en extensión y en comprensión los límites de lo poético. Se nos impone, pues, abordar el fenómeno poético y caracterizarlo. Adorno, en su “Discurso sobre lírica y sociedad”, después de acentuar la preeminencia del lenguaje en las formaciones líricas dice: “Las formaciones líricas más altas son... aquellas en las que el sujeto, sin resto de mera materia, suena en el lenguaje hasta que el lenguaje mismo se hace perceptible”. En efecto, el lenguaje es el fundamento de la poesía y vanos serán los esfuerzos para comprender ésta sin aquél.

Pero una distinción hecha en el centro del propio lenguaje nos ayudará a comprender las manifestaciones de la nueva poesía. En el lenguaje podemos acentuar su aspecto trascendente o abstracto, es decir, las referencias exteriores a las palabras o, por el contrario, nos fijamos en su aspecto material y en sus propiedades, cuyo estudio científico corresponde a las disciplinas del lenguaje, como la fonética, la morfología, etc. Esta doble apreciación va íntimamente ligada a las áreas lingüísticas que condicionan, específicamente, el fenómeno poético, según que las lenguas y los sistemas de escritura arrastren hacia una de las dos tendencias.

Es el caso de las lenguas aglutinantes que permiten potenciar los mecanismos de la lengua. Y el caso de las escrituras ideogramáticas, en las que el significante y el significado se interpenetran y complementan. El ideograma no es un signo, sino un objeto con valor filosófico y artístico. El concepto se da no de una manera abstracta, sino concreta. Por otra parte, el sistema lineal de las escrituras indoeuropeas ha dificultado la posibilidad de dar una interpenetración entre contenidos y elementos materiales.

Desde el siglo XIX nos encontramos con un número cada vez más creciente de poetas interesados por el mundo lingüístico, marginando el extratextual. Raoul Hausmann señala cómo los poetas Achim von Arnim, Hölderlin y Novalis emprendieron estudios muy profundos sobre el lenguaje y la semántica, prestando gran atención a la fonética. En *Phantasmus* de Arno Holz encontramos vocablos de nueve, diez y más sílabas, a efectos de jugar con los mecanismos de la lengua. Este mismo poeta aplica una forma gráfica para la empaginación especial. Para

Baudelaire, lo que el poeta ve son símbolos y Hugo Friedrich observa que en la poesía contemporánea “estamos en un mundo cuya realidad solo existe en el lenguaje”.

Mallarmé inaugura estos ensayos de manera genial y con una conciencia sorprendente de lo que emprendía. Con su libro *Un coup de dés* (1897) y otros escritos posteriores, emprende un plan poético revolucionario. Aprovecha de una manera racional las posibilidades tipográficas para articular el conjunto. Sitúa al nuevo poema en el horizonte de lo probable, de manera que el nuevo poeta acomete el control del acaso y emprende un planteamiento crítico del propio poema. Los movimientos futurista —con Marinetti—, y dadaísta —con Hausmann y Schwitters—, contribuyeron a la revolución. Aunque de pasada señalemos también a Apollinaire, P. A. Birot, Huidobro, Theo van Doesbourg, I. Venna, Zdanovich, entre otros, todos ellos sacaron el poema del círculo minoritario de lectores para ponerlo en medio de la calle, para exponerlo a la lectura-mirada de todos. No nos sorprenderá, pues, la mutua influencia de este nuevo arte y la propaganda. Ahora bien, la propaganda, al centrarse en el interés mercantil, relega lo estético a mero estímulo, empobreciéndose la lengua en aras de la mercancía, como apunta Max Bense en su *Estética [de la información]*. El acceso del arte al mundo de los carteles pudo ilusionarnos al principio pero, al momento, con desencanto nos percatamos de las exigencias insostenibles de la mercancía. Lo realmente importante, la alienación del artista.

Otros poetas precursores de la poesía concreta y de la nueva poesía, en general, son: Cummings, que pulveriza las palabras y da al espacio una valoración expresionista; Pound, éste en *The Cantos* emplea una suerte de método ideogramático al que le habían encaminado sus estudios sobre la lengua china.

Un vacío, un paréntesis cultural, se produjo durante la II Guerra Mundial y los años inmediatamente posteriores a ella. Esta trajo junto a un crack económico el correspondiente cultural. Pero en el desarrollo de la poesía de vanguardia no estaban rotos todos los puentes. Ya en los primeros años del cincuenta, surge, en diferentes puntos del globo y con extraordinario ímpetu, un movimiento poético que pronto se extendería a escala mundial. Se trata de la poesía concreta y se caracteriza por una manera racional de comprender y construir su objeto. Se dirige esta nueva poesía al nivel de la percepción, produciéndose a niveles materiales de los que emerge el contenido. Junto a la que podríamos llamar visiva, se trabaja también en la auditiva o fonética.

En el Brasil y en los primeros años del cincuenta nos encontramos con el activísimo equipo Noigandres, al que pertenecen Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, etc. Este grupo trabaja principalmente sobre los mecanismos de la lengua, caracterizando el poema como un “objeto útil”. Se apoya en la tradición brasileña de 1920 y en los trabajos de Oswald de Andrade y João Cabral de Melo Neto. En su plan-piloto de 1958 leemos: “poesía concreta: producto de una evolución crítica de las formas”. Está muy relacionado con los grupos de Stuttgart y Zúrich.

Por este mismo tiempo, en Suiza, Eugen Gomringer realizaba trabajos semejantes a los que denominó “Constelaciones” (1953-1962). En 1955 se encuentran Pignatari y Gomringer, aceptando este último el término de “poesía concreta”, acuñado por los Noigandres, para la nueva poesía. Por el 1953 Gomringer escribe: “el fin de la nueva poesía es devolver a la poesía una función orgánica dentro de la sociedad y, de esta manera, determinar de nuevo el lugar del poeta. Ella agarra por su brevedad y concisión. Sirve al hombre de hoy por su carácter de juego objetivo. El poeta es quien conoce las reglas del juego. Es el inventor de las nuevas formas. Con la constelación se pone en el mundo alguna cosa. La constelación es una realidad en sí y no un poema sobre otra cosa [...]”.

En 1956 escribía: “la actitud del poeta concreto de cara a la vida es positiva, sintéticamente racionalista. Para él su poesía no es una ventilación de sentimientos de todas suertes o de pensamientos, sino que es una zona de formación lingüística, en relación estrecha con los deberes de las comunicaciones modernas fundadas en las ciencias de la naturaleza y en la sociología”.

En los orígenes de la poesía concreta hallamos también al italiano Carlo Belloli. En 1951 publica sus *Corpi di poesia*. En las “instruzioni per l’uso dei corpi di poesia” leemos: “un cuerpo de poesía es un objeto de palabras liberadas en el espacio, no colocadas en el espacio: palabras vivas [...]”.

A partir de este momento las experiencias y realizaciones se multiplican y extienden por todo el mundo. En Francia, la poesía concreta, con Pierre e Ilse Garnier, junto a otros poetas que se les aproximan, recibe la denominación de Espacialismo. Persiguen “desfolklorizar” las lenguas, ponerlas al nivel del cosmos, que el texto, al proyectarse en el espacio, vibre desprendiendo energía. El espacialismo se desglosa en poesía mecánica, semántica, cinética, fónica, etc. Con el espacialismo, la nueva poesía se incorpora a la arquitectura. En Holanda, Frans

Vanderlinde; en Bélgica, Ivo Vroom; en Japón, Seiichi Niikuni; y en España, Enrique Uribe se mueven en bastantes aspectos por los caminos del espacialismo. Este movimiento, en Checoslovaquia, ha ejercido influencia sobre Jiří Kolář, Jiří Valoch, Josef Hiršal y Bohumila Grögerová, estos dos últimos en su libro *Job-Boj* [la lucha de los Jóvenes], crean, en el poema, un distanciamiento crítico por medio del humor, la sátira y lo grotesco. Ladislav Novák participa también de esta tendencia satírica en algún poema fonético.

En Japón, las revistas *Vou* y *Asa* están consagradas a la nueva poesía. Junto a la estricta poesía concreta de Yasuo Fuyitomi y Seiichi Niikuni, otros como Kitasono Katue, Ito Motoyuki y Toschihiko Schimizu ensayan diferentes sistemas de signos junto a los puramente lingüísticos.

En Italia, Franco Verdi y Adriano Spatola trazan, a partir de elementos lingüísticos, una serie de signos y aventuras espaciales con gran poder de sugestión. Lora Totino trabaja activamente en Turín entregado a las búsquedas fonéticas y visivas con un fuerte empeño estructuralista. En torno a la revista *Tool*, Carrega y Accame trabajan en los aspectos plástico-semánticos de la lengua. Citemos también dentro de Italia a C. Parmiggiani y a N. Balestrini.

En Gran Bretaña, Cavan McCarthy sigue en algunos aspectos las búsquedas del espacialismo desde su revista *Tlaloc*. El benedictino Dom Sylvester Pierre Houédard, en Escocia, toca el lado místico de la poesía concreta, atendiendo a la capacidad energética de la palabra. John Furnival, a la vez pintor y poeta, vive en Gloucester. Juega con las posibilidades móviles del objeto poético por medio de plegables y *páginas-diablos*. Ian Hamilton Finlay sigue tendencias parecidas a Furnival, crea juguetes poéticos, incorpora elementos fotográficos al poema concreto y, actualmente, trabaja en la incorporación de la nueva poesía a instalaciones, como piscinas, etc. Participa ampliamente, como muchos de los poetas concretos espacialistas, en las búsquedas cinéticas.

En el alemán Ferdinand Kriwet se unen una gran perfección técnica y un conocimiento espléndido de las posibilidades concretas del alemán. A los dieciocho años se reveló con su libro *Rotor* y, posteriormente, en sus *Hörtex*te y *Sebtex*te encontramos universos constelados de palabras y elementos lingüísticos a diferentes magnitudes.

Franz Mon, desde Frankfurt am Main, nos entrega dos tipos de trabajos muy caracterizados. Por un lado, la programación en diferentes órdenes de unas series lingüísticas y, por otro, poemas reducidos

a fragmentos de palabras inscritas en una estricta programación. Estos trabajos representan la situación límite de la poesía concreta. Agotadas las posibilidades estéticas de la palabra como único elemento estructural, se accede a otros campos significativos —semióticos—, en los que la palabra es otro elemento más del conjunto. A esta nueva poesía podíamos llamarla concreto-semiótica.

Aun dentro de la más estricta poesía concreta encontramos la escuela de Stuttgart dedicada, sobre todo, a los mecanismos de la lengua con Heissenbüttel y el grupo que encabeza Max Bense. El análisis racionalista, el estudio programado y referido a la información textual constituye el centro de sus búsquedas. Ludwig Harig, Reinhard Döhl y Claus Henneberg forman parte también del centro de Stuttgart. Hansjörg Mayer trabaja con una atención primordial a la tipografía. Ernst Jandl, aunque vive en Viena, se encuentra muy cerca del grupo de Stuttgart, así como Claus Bremer, Heinz Gappmayr y algunas realizaciones de Carlfriedrich Claus. Imposible citar a cuantos trabajan repartidos por todo el mundo, bien individualmente, bien en grupos, en la nueva poesía. Bástenos señalar sus nuevos horizontes. Así es que entre los nuevos grupos se inscriben Praxis del Brasil, con gran ánimo revolucionario e innovador. Sin embargo, desde el punto de vista de la estética parecen ser una reacción para ganar, al menos momentáneamente, en extensión y proyección social.

Julien Blaine, secundado por Jean-François Bory, en Francia, ha ensayado un nuevo concepto de poesía, la semiótica, cuyos límites superan lo concreto para acceder a otras demarcaciones en las que es posible inscribir lo poético, la palabra.

Junto a la revista *Diagonal Cero* trabajan Edgardo A. Vigo, Jorge de Luxán Gutiérrez y Luis Pazos. Se incorporan a las últimas corrientes de poesía proyectando sus búsquedas en la fonética, el afiche y la semiótica.

Muy unida a la poesía concreta “para ver” encontramos las realizaciones fonéticas de Paul de Vree, también poeta concreto visivo, y otros que trabajan también dentro de esta última tendencia: Garnier, Novak, Mon, etc. En el origen de la poesía fonética hallamos a Arthur Pétronio, auténtico pionero, y a Hans Helms. Henri Chopin, fonetista, es también coautor de películas fonéticas; no concibe la nueva poesía dentro de ningún marco, el texto lo considera como absolutamente superado o, a lo sumo, entraría a formar parte de un espectáculo aún inédito, parateatro, ballet...

Últimamente, la nueva poesía ha penetrado en el teatro y el mundo del espectáculo. Se han hecho tentativas de este orden en Francia e Italia, principalmente. En España, Francisco Salazar y Adolfo Hernández de la Fuente han ensayado diferentes montajes en los que mimo, gesto, luces, multiespacialidad, acción rotora y palabra actúan como medios primordiales de comunicación teatral. A los ensayos franceses e italianos parece aún faltarles la conciencia de “espectáculo-público” que necesariamente ha de ir unido al teatro. Es por esto que presentan indudables dificultades para que puedan constituirse en espectáculo teatral de cara al público. Las tentativas españolas se basan, desde luego, en una ordenación constructiva de los elementos teatrales, jugando con todas sus posibilidades concretas de expresión y significación, sin perder por ello de vista un público al que es preciso captar, enseñar, sensibilizar y proponer problemas —sus mismos problemas— de manera exacta.

La nueva poesía, pues, al recuperar y potenciar todo lo que en sí contiene, actúa como el más seguro generador y mediador para una comunicación objetiva, concreta. Incorpora el mundo de las significaciones al de la plástica y al del sonido. La poesía concreta, a semejanza de las demás artes, opera en el espacio y en el tiempo, pero bien entendido que se trata de un espacio y un tiempo semánticos, pues de ellos han de emerger las significaciones y en ellos se ordena la lectura. Como los demás aspectos artísticos que se presentan en la exposición, el problema estético no se reduce a la pura negación de unos criterios o convenciones, antes por el contrario, a la afirmación de que fuera de aquéllos el campo de operaciones es aún más amplio y más de acuerdo con las exigencias sociales de hoy.

La poesía concreta empezó simplificando, pero de ninguna manera empobreciendo la lengua y el objeto poético: antes ampliaba y ponía en marcha todas sus posibilidades. Más aún en estos momentos, la información estética del texto no desdeña la presencia concreta de otras informaciones no estrictamente lingüísticas. Así nos lo ha mostrado la más reciente poesía, la semiótica.

En España, la incorporación de la nueva poesía ha encontrado un decidido apoyo difusor y creador en Enrique Uribe, Fernando López Vera, Herminio Molero e Ignacio Gómez de Liaño. Desde hace unos meses se ha dado un gran paso hacia adelante con la creación de la Cooperativa de Producción Artística, desde la que se mantiene en continuo crecimiento difusor y renovador.

Situaciones probables

En estos últimos años se han realizado, con cierta persistencia, una serie de intentos para lograr la incorporación de España a los movimientos poéticos experimentales que, poniendo deliberadamente como punto de partida la poesía concreta, se desarrollan a ritmo acelerado en numerosos países de Europa, América y Asia. Exposiciones, conferencias, seminarios y publicaciones, circunstanciales por el momento, ponen de manifiesto estos esfuerzos. Después de una mirada retrospectiva, al resumir el balance de estos dos o tres últimos años, salta a los labios la palabra “pesimismo”. Sin embargo, no nos decidimos, a pronunciarla, y no es porque falten motivos para ello, cualquiera puede observar fácilmente que el influjo ejercido solo ha llegado a una minoría dudosamente estimable como amplia, y lo que es más, de esta minoría no podríamos asegurar un interés continuado.

Entre los síntomas pesimistas que nos ocupan, no dudamos en incluir argumentos de “autoridad”, no menos probada por tratarse de la inefable autoridad anónima. En efecto, hay quienes sesudamente opinan que nuestra tan particular, tan especial y tan impar idiosincrasia no es precisamente el terreno más propicio para el arraigo de una cosa foránea; radicalmente foránea, afirman. No creemos, empero, que sea cosa fácil sostener este argumento. De admitirlo, tendríamos que dar la razón a quienes en el siglo XV se impusieron implantar la imprenta en España por tratarse de un invento presumiblemente maléfico, como extranjero y extraño al espíritu español que era. Tendríamos que dar la razón también a quienes se colocaron contra la libertad, igualdad, etc., con el pretexto de ser algo extranjero. Y la verdad es que no andaban errados: las famosas palabras hacían referencia a un estado de cosas completamente extranjero. A este tenor, habría que pensar que España es diferente, como supone el eslogan turístico; no creemos mermar su fuerza de reclamo si afirmamos lo contrario. Porque las razones que España podría alegar para justificar su condición de “ser diferente”, exceptuando una especial gracia de Dios, son las mismas que, en última instancia, se atribuirían recíprocamente todos los países. Y así, como por prodigio y por tan singular razonamiento, nos encontraríamos con que todos somos diferentes, inimitables, misteriosos y otra porción de mitos más.

Lo más grave que, a nuestro juicio, puede decirse sobre las dificultades con que han tropezado los esfuerzos que comentamos es la creciente incapacidad en amplios sectores de nuestro país, en cabeza la intelectualidad pretendida, de reaccionar, de sorprenderse, incluso de irritarse. Del cerrilismo más acendrado se pasa, uno no sabe por qué oscuro resorte de autodefensa, al más absoluto estar de vuelta, fundado quizá en la inevitable constatación económica: el complejo de que en un abrir y cerrar de ojos lo que antes parecía un montoncito de duros se haya metamorfoseado en el correspondiente de pesetas. Pero esta reacción o falta de ella no habrá de tornarnos pesimistas. Después de todo, era algo previsible y, pese a lo de “mal de muchos, consuelo de tontos”, esta situación parece ser el caso de la poesía tradicional, joven o no, que por otro lado cuenta con un apoyo institucional que la sostiene, o que quizá la hunde. Esta poesía no ha logrado, acaso por no entrar dentro de sus posibilidades, romper el estrecho margen de su público; hay que reconocer, como descargo, que el sistema circulatorio de esta poesía es especialmente estoico, sus productos los consumen los mismos productores, proclamando así las excelencias de la autarquía poético-económica. Este estado de cosas desazona a los propios poetas casi tanto como el propio ejercicio poético al que se consagran. Ello nos recuerda el complejo que sentiría el *bricoleur* ante el mundo de los ingenieros y otros profesionales. Si por lo menos nuestros *bricoleurs* literarios blandieran la ironía dirigiéndola al propio bricolaje tendríamos motivos para creer que su complejo llevaba buen camino de desaparecer.

Así y todo, no encontramos razones de tipo estructural que imposibiliten la viabilidad en nuestro panorama cultural de estos movimientos experimentales, a los que solo la ignorancia o la frivolidad puede tachar de esteticistas, snobistas, etc. Los tiros caen ininterrumpidamente, con menos cólera de la deseable, desde todos los ángulos. Entretanto, en esta especie de trinchera nos encontramos con los gestores del antiexperimentalismo. “Ya está bien de experimentalismo”, dicen. Y con gran cortesía, sí, pero con un rigor desfasado y *demodé* pretenden fulminarlo con palabras especiosas. “Ya está bien de experimentalismo”, repiten, y a continuación sensata y gravemente apelan a la necesidad de encontrar soluciones y a no quedarse en meros experimentos. La contradicción que aparece en este apóstrofe es solo comparable a la del inefable sentido común, un sentido común que, empleado como estandarte antiinnovacionista, se erige en defensor de las reglas y patrones establecidos. La contradicción se manifiesta al comprobar que, sin experimentos, es imposible el menor

hallazgo, el menor atisbo de solución. La praxis humana no repite los problemas que plantea ni tiene la gentileza de adjuntar un fascículo con las soluciones. Hasta tanto la solución no llegue, y ésta no hay que entenderla en un sentido de estricta solución aritmética, la experimentación es inevitable. Las ciencias lo testimonian tanto más claramente cuanto que en sus hallazgos se pone en juego la propia vida humana o, lo que ya no es tan loable, la política de “prestigio” de las naciones.

De lo que llevamos dicho no se desprenderá que nuestro panorama cultural es el mejor caldo de cultivo para el arraigo de los movimientos experimentales. Ocurre casi todo lo contrario: el aislacionismo económico y político que ha precedido a estos últimos años, unido a ciertas deficiencias en la información cultural, marcó nuestra inteligencia con cierto espíritu provinciano cuando no medroso. Este cierto espíritu que señalamos es lo opuesto al que alienta una cultura joven. La española terminará siéndolo, pero no sin condiciones. En efecto, uno no puede ya contentarse con proclamar meramente el desfase de nuestras letras, de nuestra cultura, de su pobreza comparativamente a la de otros países de Europa. En vez de llorar el hundimiento, la muerte de nuestra cultura, será más práctico firmar el acta de defunción y apartar bien lejos el efectivo cadáver, tan efectivo que ni siquiera ha olvidado perseguir las sombras de nuestros gloriosos mayores.

Lo que con mayor razón podíamos temer tras una etapa de declarada censura y de declarado paternalismo era que, acto seguido, nos iba a tocar asistir a un espectáculo de nervios desatados y de complejos de inseguridad con sus secuelas de apatías y estancamientos. Reacciones como las apuntadas no han dejado de aparecer y esto es, justamente, lo que primariamente el escritor y el artista han de elevar al nivel de la conciencia, han de plantearse no como casta a extinguir, sino como profesional a madurar. Porque nuestra inteligencia, mientras antaño —eran los dorados tiempos— llegó a ver gigantes donde solo había molinos de viento, ahora parece padecer el defecto óptico contrario cuando toma auténticos gigantes por ilusorios molinos, acaso con la vaga esperanza de espantar al gigante real.

Queremos confesar nuestro recelo al escribir una presentación. La presentación es uno de los tipos de creación literaria en la que el escritor ve con menos diafanidad su carácter de creación, en la que se siente con el complejo de encontrarse gratuito y superfluo, cuando no, y esto ocurre en los ratos de lucidez, se le revela que su cometido es hipóstasis de las convenciones sociales: no acercarse a nadie —en este caso a “nada”— sin

antes haber sido presentados. En circunstancias como esta el presentador, sobre todo si la heterodoxia y el exhibicionismo integran su síndrome de escritor, no puede resistir la atracción de un malabarismo verbal y libertario que le permita esquivar lo que se espera de él. Se prevé que el resultado será al gusto de todos, se confirma el resultado y, a pesar de ello, ha logrado chasquear a todos.

La pretendida aristocracia que se atribuye y la superioridad con la que gusta de presentarse frente a los presentados primero, y frente al lector en segundo término, solo es una máscara con la que oculta la humildad de su origen. Nace con el mercantilismo y, dentro de él, ocupa alternativamente los puestos de agente de ventas y de relaciones públicas en la producción literaria. Más tarde, la experiencia de la cosa le hace acreedor de una confianza en virtud de la cual se invierten los términos de la creación literaria: se crea, pero con los ojos puestos en la ceremonia de la presentación. De aquí a la falsificación de la creación literaria o artística hay solo un paso. Como se ve, esto del presentador tiene todos los visos del mito trágico: a una condición existencial precaria se añade el temor de ser, a la postre, innecesario a lo presentado.

Nosotros —y en el plural “nosotros” diluimos nuestra condición con la idea de sublimarla— no nos sentimos libres de este destino pese a que, en el caso concreto de esta presentación, ha sido elección nuestra; esto presupone que el tema que nos ocupa será abordado porque hacia él se dirige nuestro interés.

El cuestionario, sin duda amplio, que podría extraerse de las conferencias que componen este volumen, lo reducimos a dos preguntas eje. Después de haberlas formulado haremos un desarrollo que no ha de ser repetición de las conferencias, ni tenía porqué serlo, o porqué no serlo.

Las dos preguntas son: ¿Cuál ha de ser el puesto del poeta en la sociedad actual? y ¿qué contestaciones dan a la pregunta anterior las poesías experimentales desde la concreta? Como se puede advertir, la facilidad de ósmosis que comportan ambas cuestiones nos permite darles un desarrollo y tratamiento unitario. Encarar implícitamente poesía y sociedad puede sorprender a más de uno y hasta es posible que la sorpresa se dé por igual en los poetas intimistas y en los subproductos epígonos de la poesía social. La temática de la realidad —esta puede o no ser una situación social— en la poesía no es la determinante de la implicación de la lírica en la sociedad. De hecho, existen poesías, como pinturas, sin temática de la realidad. Sin embargo, sería imposible comprenderlas fuera del contexto social, de la dialéctica histórica. La

poesía, hasta su etimología lo expresa, es una forma de producción con todas las determinaciones económicas que de ello se derivan. Todos nos percatamos de las transformaciones que ha experimentado la sociedad en estos últimos siglos, es algo que aceptamos como natural. No ocurre así cuando lo que admitimos para la sociedad lo negamos para la poesía. Los elementos con los que cuenta el poeta son los mismos, son elementos de lengua, signos de información, pero no son tan idénticos como para que uno pueda confundir la significación de “zapato” hoy con la de hace seiscientos años; el significante es el mismo, en cambio, la constelación económica, estética, psicológica, no. El poeta, como antaño, sigue dando un orden a las palabras, pero sus estatutos formales han variado.

El poeta, al situarse pretenciosamente al margen de las condiciones materiales, se vale de esta pretensión para justificar lo sublime de sus productos: lo incontaminado y lo sagrado, cuando lo más razonable sería pensar que esta pretensión es el rechazo al mundo cada vez más constringente del mercado, el mundo de la cosificación.

Echemos ahora una mirada a las calles de nuestras grandes urbes; al punto, luminosos, anuncios, publicaciones, palabras, un mundo saturado de lenguaje nos asalta en una muchedumbre de guiños, señales, mensajes. El descaro de este desbordamiento de palabras es solo comparable a la hipocresía con la que cada una de ellas se oculta. Las mismas palabras que se emplean para transmitir una orden de guerra servirán, después, para hacer de la guerra el estado ideal de los hombres; con las mismas palabras de los latiguillos y programas electorales se engañará al “ingenuo” y confiado ciudadano.

Si aceptamos que el poeta es el responsable estético del lenguaje con la libertad que no disfruta el teórico del lenguaje, o la especie ya extinguida del escribano de billetes amorosos, tarea será del poeta desmitificar la lengua, librarla de la jerga que le han impuesto los que la detentan. Para conseguir su objetivo, en vano apelará a la retórica como desesperada intentona por galvanizar cadáveres de otras épocas; con ello lo único que lograría es aumentar la confusión. La retórica es el único reducto posible que se le ofrece al poeta, joven o no, empeñado en seguir los fantasmas de la tradición.

Con todo, la poesía sigue siendo un fenómeno de concentración del lenguaje; los estatutos formales de la poesía renacentista: rima, acentos constitutivos, figuras poéticas, etc., patentizan el fenómeno que señalamos, pero la concentración en la poesía va referida al nivel de concentración del lector, a su capacidad de tensión o de atención. Pero el

lector como sujeto de mociones psíquicas es casi tan diferente al de hace seiscientos años como lo es la constelación de objetos y situaciones que condicionan su psicología.

Aquel ritmo, aquellas formas del soneto pudieron cautivar en otro tiempo, cuando el campo visual y acústico era muy limitado. Hoy nos encontramos con que esta capacidad de fascinar la ha heredado espuriamente el anuncio publicitario, el eslogan, el afiche... claudicando ante la mercancía. Sin embargo, el proceso de reducción lingüística que se percibe ocurre igualmente en la poesía experimental desde la concreta, como se notará por la conferencia de Eugen Gomringer.

Pero ni siquiera será necesario establecer comparaciones entre una época y otra. El sistema lírico occidental, procedente del Renacimiento italiano, solo ha podido elevarse a condiciones de absoluto punto de comparación, con injustificado menosprecio para otros sistemas líricos, por el predominio económico de Occidente y no por razones inherentes al sistema. Este predominio ha servido, más ampliamente de lo deseable, para machacar pueblos, verificando las descripciones míticas sobre los pueblos indoeuropeos; pero se han tomado las debidas precauciones fundando en la superestructura cultural un justificante: machacamos porque somos superiores. Por desgracia, a partir de aquí se han bloqueado numerosos accesos para comprender otras culturas. Bástenos por el momento señalar que la poesía occidental no es ni mucho menos el parámetro de toda poesía.

Terminamos. Muchos nos reprocharán no haber contestado realmente a las preguntas eje que más arriba propusimos. Paradójicamente diremos que no ha dependido de nosotros, sino acaso del propio lector cuando dictamina que no han sido contestadas. Aún más, puestos a buscar culpables, tenemos dos bien cerca: el texto de las conferencias y el incómodo carácter de que esto es pura y simplemente una presentación. Lo uno y lo otro se han puesto de acuerdo para que contestar “realmente”, conforme reza el temido reproche, sea algo en este momento imposible.

Dos palabras más. Lamento haberme extendido más de lo que pensaba, lamento aún más el haber razonado. En temas de “vanguardia” uno debería saber de antemano que nuestro público termina en un acto de fe: el estoy de acuerdo o el no estoy de acuerdo. Lo que se razona resulta indiferente. El foso que con ello se cava es difícilmente transitable y apenas navegable. Además, es económicamente discutible, porque al trabajo de desalojar la tierra para abrirlo se ha de añadir el de cegar lo. Y, he aquí una paradoja del lenguaje: hay cegueras que dan luz.

Sentido y sinsentido del arte tecnológico

A.

1. Imaginemos que no nos encontramos en esta sala: estrado, tierra de nadie, público-consumo, etc., sino en uno de planta hexagonal. Seis áreas triangulares con los correspondientes pasillos y, en el centro, el conferenciante. El entorno obliga:

- a. A la movilidad de conferenciante y público.
- b. Al descentramiento

Instalemos un estrado central: ridícula sacralización, engolamiento.

2. Estrado: *no man's land, lecturer's land*; zona elevada, separada, ¡la "distinción de la cultura"!

3. Local alargado ---> ferrobús en movimiento.

4. Local con el público desconsideradamente centrado.

5. Local a base de elementos, módulos móviles con posibilidades de desplazamientos, translaciones. Podemos actuarlos o programarlos aleatoriamente (dispositivos muy propios para el Consejo de Ministros o para la Sede Nacional del Movimiento) ---> Campo.

6. La imaginación no es gratuita porque rompe el carácter de imposición, de afirmación, sin réplica de lo existente. No es el nuestro un ejercicio gratuito sino dialéctico, como autocrítica del medio. No pienso: estamos en el mejor de los medios. Y no hablo, en función de esa presunción, sino que hablo en función de un medio criticable. Un medio —en este caso unas instalaciones— no es un "hecho", no es un pretérito perfecto, concluso; lo hecho es en cuanto que aún obra y hemos de tener cuidado que sus inducciones no nos desvíen. Un hecho, el de mi medio, no tiene "sentido" de una vez por todas, sino que el sentido lo adquiere como colaborador u obstaculizador de intereses sociales.

Esto nos lleva a otra autocrítica, esta vez ejercida sobre un medio más inútil y monedero [¿?], el lenguaje.

B.

7. Presunción del título: cuando lo puse, daba por concluido lo que era solo una aspiración explorativa, inducida por diferentes experiencias, contactos y relaciones anteriores.

El título supone que el conferenciante pueda dictaminar sobre el arte tecnológico algo tan grave como su sentido. Esta actitud es muy típica del crítico idealista de la cultura: aristocraticismo “etiquetas”. El título está de acuerdo con el “estrado” y con lo que en él hay. De la publicidad, se llama “gancho”. Título posible: “Sobre arte y técnica (o tecnología)”.

8. Pero ¿de qué sirve indagar el sentido o el sinsentido del arte tecnológico si no conocemos las condiciones que deben darse en un discurso para que tenga sentido? ¿Tiene sentido hablar de a. t.?

Para Baudelaire, la naturaleza era aún un bosque de vivos símbolos por el que podemos caminar; para el hombre primitivo palabra – expresión – danza. “Degeneración histórica”: escritura.

Recordemos los ritos tántricos, los mantras, el cuerpo físico y el cuerpo escrito, etc.

9. La naturaleza ya no es ese bosque viviente sino el manipulado, instrumental; su razón no está en la posibilidad concreta de una vida más justa, sino que la razón se ha escondido en la pizarra del científico, en vestidura de fórmulas.

C.

10. Parece ir extendiéndose la opinión de que técnica y tecnología tienen un firme carácter instrumental. Con esta afirmación se piensa que la esfera de los fines —felicidad, justicia, etc.— queda salvada, que la técnica es el demonio, inevitable demonio de un mundo perfecto. Sin embargo, el carácter instrumental de la ciencia es un hecho histórico-social que se ha acentuado cuando ha ido avanzando el carácter instrumental de la sociedad, el individuo, etc. Por ejemplo el lenguaje, ¿no es un instrumento?

La técnica es el máximo intento del hombre por verificarse y conciliarse con el mundo. Pero esta opinión es contradicha por la experiencia diaria en que, desde la rueda del coche al televisor, el sacapuntas,

etc., se limitan a “funcionar” y sus funciones, lejos de apoyar la autonomía del hombre, su liberación, la arrumban.

Pero existe desde los griegos una teoría del arte como técnica a la que quiero referirme: *téchnē poietiké*. En este sentido, la técnica era una producción. Lo que producía era racionalidad y esa racionalidad, lejos de estar alienada del hombre, era la aliada del hombre de bien, la belleza.

Es verdad que ya entonces la técnica estaba altamente instrumentalizada, pero técnica e instrumento no se identificaban, como no se identificaba palabra e instrumento, escultura e instrumento.

Si el carácter más pregnante de la técnica es el de ser una actividad humana productora de razón, el arte es la culminación de una razón que, mal que le pese, se cosifica, se reifica.

La poética es la coherente culminación de la técnica y solo una técnica desimplicada de la creatividad de libertad, como es el caso hoy, puede verse como fenómeno represivo.

Técnica y arte actúan, se interaccionan como dos polos dialécticos, como dos momentos de un proceso humanizador. Sin embargo, su carácter de realidad histórica —como actividad humana— la conecta con su función práctica. En este sentido, el discurso de la técnica ha sido unidimensionalizado. La técnica es técnica de destrucción, como en Auschwitz, en Indochina y en Dabia... Pero no solo la técnica sino los medios de comunicación, las palabras, las manos y los ojos de miles de hombres. La irracionalidad universal del orden existente tiene una fiel garantía en la racionalidad de un “producto humano” enajenado, convertido contra sí mismo.

En la sociedad capitalista, el discurso técnico solo sabe una frase, la de la resignación al *statu quo*. El arte tecnológico es el intento de realizar libertariamente los aparatos conceptuales de hoy, de nuevo, [que] lo estético no decline de lo sensual y tampoco de lo conceptual. El arte media entre razón formal, concepto y sensualidad; pero la dimensión en que técnica y arte podrán realmente encontrarse es en una dimensión histórica, y esa dimensión histórica se obra con la cotidianeidad conculcada: las pautas de conducta ---> neurosis, represión, unidimensionalización, etc., deben ser conculcadas.

No es arte convertido en ciencia la solución; sino la ciencia convertida en arte. Pero esto, por igual para lo figurativo que para lo concreto, solo es realizable en el espesor de la historia y el fin de la historia [entendida] como dominación.

La técnica no tiene sentido sino como efectora de la justicia, de la razón, es decir, como [...].

Con todo, la categoría “historicidad” rebasa lo histórico en cuanto que lo histórico supone la negación de la felicidad.

Ser – ser exacto

Ser – ser instrumental

Ser – estético / libre

Como la técnica se ha justificado como procedimiento de conquistar la naturaleza, ¿qué quiere decir conquistar la naturaleza? ¿No sería mejor decir humanizar la naturaleza? ¿No debería la técnica incidir en este proceso humanizador? Conquistar la naturaleza no es la esencia ni del hombre, ni de la técnica, sino un carácter histórico, como el instrumental. La técnica no enajenada, es decir, la técnica poética o el arte tecnológico no está en el campo de lo estoico, de la necesidad, sino de la libertad. Técnica debe diferenciarse de [realización] técnica, como arte de obra de arte. Las diferentes técnicas, como las diferentes artes al tiempo que realizan su arte lo niegan, pues lo detienen, lo fijan. [Dadá, poesía pública, etc., (como contraposición a esas fijaciones)].

La técnica, como el lenguaje, es la realización cabal del hombre sin prescindir de su conciliación con la naturaleza. Más esto ocurre si se es técnica poética, lenguaje artístico.

Demiurgo.

Lo instrumental es la imitación o la abstracción, pero bien entendido que se trata de una instrumentalización que no se agota en sí misma.

La CPAA. Enfermedades de la cultura española. Fin de un grupo de combate sin oponentes

Hace cuatro años el grupo de jóvenes artistas que se dio a conocer con el nombre de la CPAA (Cooperativa de Producción Artística y Artesana) fue fundado pensando en unas posibilidades de acción revulsiva a efectuarse en el panorama cultural español que no se han realizado. Culpa del grupo y culpa de lo que podríamos llamar el “ambiente”. Sus objetivos eran independizar al artista de una serie de figuras sociales, comerciales: galerías, organismos, centros de difusión existentes, etcétera, de los que se pensaba y se sigue pensando que poco bueno podrían aportar a un tipo social, el artista, que si en algo consiste es justamente en ser, como dice Adorno, “portaestandarte de la libertad”.

En la Cooperativa se creía que esas figuras que acabamos de mencionar representaban el elemento neutralizador de una labor que por ser intelectual y artística ha de ser, por lo tanto, crítica y disolvente. De aquí que el artista, lejos de ser tomado como un individuo a integrar dentro de una sociedad homogeneizada y estandarizada hasta la saciedad, debía de tomar una conciencia solidaria ante su trabajo y los otros profesionales, una conciencia sobre todo de avanzada, de vanguardia. Debiendo, pues, conocer más rigurosamente su deber, ser crítico y desintegrador de tanta y tanta gazmoñería artística y cultural, de tanta hipocresía y camelo publicitario que parece ser exigencia de la sociedad de consumo. La Cooperativa quería, en definitiva, artistas independientes, solidarios y en vanguardia. De esta forma la CPAA representaría la “otra” alternativa inexistente antes y ahora, al joven artista español. Lo que tuvo de foco difusor del arte experimental internacional: pintura, diseño, poesía, cine, etcétera, es bastante conocido; lo que habría de discutirse es si efectivamente se llegó a las cotas propuestas en lo que a solidaridad e independencia se refiere.

El nombre de cooperativa y de producción artística no solo era programático, sino que con él se pensó, por algún tiempo, conseguir las imprescindibles subvenciones sindicales para la puesta en marcha. Así es, hicieron, rehicieron y requetehicieron papeles, gestiones y paseos, todo para nada. Hubo, pues, que abandonar ese camino y empezar a trabajar “como se pudiera”. Al hacer este balance es nuestra opinión que

la Cooperativa equivocó su trayectoria cuando decidió seguir adelante sin haber logrado esos fondos económicos.

Lo cierto es que esos objetivos de independizar al artista, de entregarle “profesionalmente” a su trabajo, de hacerle consciente crítica y combativamente de lo que podría ser su actitud social. Iban a todas luces desvaneciéndose, alejándose cada vez más de esos objetivos que quedaron trazados en la Declaración de Principios, en los Estatutos y en tantos otros “quizás demasiados” papeles. Ahora, al iniciar la crítica —autocrítica— de un grupo, sabemos muy bien que lo que ha de ponerse en tela de juicio es algo mucho más amplio, algo que envenena radicalmente lo que constituye el “ambiente”.

Éxitos y fracasos

El primer fracaso de la CPAA fue no lograr lo que dijimos más arriba se propuso. El segundo fue que solo encontrase esa vía de sindicatos para ponerse en marcha. El tercero fue que no se suspendiera su empeño “cooperativo” automáticamente —a la vuelta de cuatro años tenemos razones para pensar esto—. El cuarto fue el éxito fácil —sí, esto entra también en la cuenta de los fracasos— que se otorga a los jóvenes, a los grupos de renovación cuando el escepticismo pasivo ante la cultura, arte e ideas es la tierra madre en la que hemos nacido.

Los éxitos que podrían ponerse a cuenta de inventario son la *Exposición rotor internacional de concordancia de artes*, ciclos de conferencias y artísticos en la Universidad, el Instituto Alemán, por provincias, etcétera. Pero estos éxitos no engañan a nadie; puede decirse de ellos que lo fueron para tal o cual persona, en tal o en cual ocasión, pero nada nos dirán en relación con los objetivos hace cuatro años propuestos y éstos eran los únicos lógicamente satisfactorios.

Otro de sus éxitos, y que habría también de ser puesto en la cuenta de fracasos, fue la inclusión de nuevos miembros y colaboradores. Esta colaboración, en muchos de los casos, no fue más que utilización pensando solo en un fantástico beneficio personal: la exposición, la conferencia, la documentación, las conexiones, el fichero, etcétera.

Paradojas de “ambiente” y “grupos”

El artista, desde el momento en que atiende solo al beneficio personal que acabamos de apuntar, está automáticamente negando y negándose

para una efectiva y crítica combatividad, está negando su condición misma de artista. He aquí la contradicción de los “grupos” por más jóvenes e innovadores que se autoproclamen. El hecho de que lo que, en definitiva, pretenden es ser absorbidos por el “ambiente” en lugar de modificarlo; o mejor, con su mismo afán modificador del ambiente se persigue facilitar la absorción. La Cooperativa, pese a sus buenas intenciones —a la hora de la verdad lo que importan son los hechos, no las intenciones—, cayó probablemente en lo mismo que quería evitar, dentro de un panorama cultural en el que analfabetismo, envidias y fantasía desmandada extirpan de las buenas intenciones su capacidad de efectuarse. Para qué hablar, en resumen, de las falsas nuevas generaciones, de los grupos constructivistas, de los así llamados “críticos”.

Balance de responsabilidades

No sería siquiera necesario indicar lo absurdas y grotescas que fueron las maquinaciones e intrigas contra la Cooperativa de otros artistas que probablemente creían verse marginados por su personalidad en la CPAA, cuando en realidad, de estarlo, era por su mentalidad. Es claro que la Cooperativa no era tanto un grupo de personas como una determinada corriente de opinión, una mentalidad definida. Estos artistas se sirvieron de dos tipos de acusaciones: unas a nivel personal; otras, contra el grupo como tal. En uno y otro caso las mismas manifiestan mala fe. Hablaban de financiaciones ultrapirenaicas, de oportunismos colaboracionistas, de sectarismo, etc. Lo cierto es que aquellos que hablaban en contra, al menos una docena de nombres podríamos anotar, no deberían estar tan seguros de su integridad profesional de no haber caído en lo mismo que acusan o de no haberlo pretendido, pero pasemos por alto todo esto, ya que no es nuestro deseo situarnos en el papel de jueces.

Las responsabilidades son de varios tipos: unas conciernen al artista en cuanto tal, a su manera de asumir su ocupación; otras, a los grupos que aparecen con la idea de “innovar”, para ser “absorbidos” de donde aceptados, de destruir academias para levantar las propias.

Profesionalidad o camelo

¿Hay a la vista alguna alternativa? Podríamos invocar la “seriedad” como vía, pero para qué hablar de seriedad cuando bajo esta palabra se enmascara ese mismo inmovilismo, ese desprecio a la cultura a la que

acabamos de referirnos. El artista actual está, por una parte, desbordado por el técnico al cumplir esta una serie de sus funciones mejor. Por otra parte, está desbordado por la misma técnica, es decir, por técnicas nuevas que desplazan el fundamento mismo de sus actividades. Empecemos porque el artista se plantee su trabajo con profesionalidad, profesionalidad que ante todo es real libertad, libertad crítica, lo que no significa conchabismo de club bajo-fondo picaresco ni cháchara insustancial; esta profesionalidad significa entregarse a la obra, búsqueda o investigación rigurosa, solidaridad con las exigencias sociales y no con las exigencias del “ambiente”. No es que pretendamos una coincidencia homogeneizada de miras, sino un mismo tipo de conciencia y de actitud.

Lo demás es camelo y lo demás es continuar con “falsas nuevas” renovaciones, y camelo es el artista que desatiende la exigencia crítica de su propia condición.

Remediando lo irremediable

Lo que aquí hemos escrito es, ni más ni menos, que el acta de defunción de un grupo combativo que no llegó a tener lugar, que no encontró oponentes desde el momento en que cualquier oposición o innovación es algo ficticio. Es esta misma ausencia de remedios a la vista lo que quizás pudiera obrar como revulsivo, de manera que el artista, de una vez por todas, se resolviera en un claro cometido. Pero no caigamos en la frase de aquel político reaccionario francés cuando decía: “¡Lo imposible!, fácil. ¡Lo difícil!, hecho”. No, ni para el artista ni para el político, el triunfalismo aporta solución alguna.

Ignacio Gómez de Liaño
Fernando López-Vera
Francisco Salazar

Poesía concreta – Poesía pública

¿qué era poesía?: HACER. energía del lenguaje. fabricación de objetos por medio del lenguaje. se nos daban temas (x, y, z...) tópicos (x1, x2, x3...): reglas y preceptos —la metáfora, la retórica— (si x+y, entonces xAy); se nos daba... cada época tenía su cuerpo, una disponibilidad de la energía del lenguaje. ¿qué era poesía?: ARTEFACTOS.

estos objetos, estos artefactos eran unos finos, casi inmateriales, sensibles transistores, emisores-receptores de ondas que reflejaban nuestro existir, nuestro pensar nuestra siempre frustrada IMAGINACIÓN, el “entendimiento que crea naturaleza” (Kant) de nuestras impotencias: nuestras UTOPIÁS: de nuestras utopías: nuestras REBELIONES.

buscar nuevas formas poéticas es buscar nuevas formas de vida, las otras, las formas viejas, son la imaginación y la vida encadenadas

buscar nuevas formas de poesía imaginaria es insertar la imaginación en el mundo. la poesía concreta era materializar en el lenguaje un mundo ideal, ese al que, en el proceso mismo de nuestra creación de él, intentamos siempre aproximarnos; el mundo al que nos lleva la luz de la paradoja, un mundo que tiene sus raíces en la pugna de nuestras imágenes y de nuestras palabras.

la poesía concreta emprendió la construcción de una poesía en la que se mostrase la libertad de entender el lenguaje, y también el orden de ese entender.

pero esta poesía estaba “fija” en la página, negro sobre blanco; estaba atada al libro y sus sucedáneos; no estaba-era en los propios objetos, la calle, la carnicería, el autobús, el parque, etc.

AHORA: por encima – por debajo – en contra – a favor – detrás – delante de la poesía concreta, en las cosas, desde, sobre, con las cosas y la vida.

la poesía PÚBLICA

la poesía pública es el mundo, un mundo que solo logra realizarse, abrirse en realidad, no cuando nos afecta o nos mueve, sino cuando nosotros lo afectamos, cuando lo movemos, cuando revolucionamos sus ondas y sus caminos y sus derrotas, cuando

CUANDO

y es en la medida en que lo movemos utópicamente que hacemos poesía pública. porque por encima de todo la poesía pública es

IMAGINACIÓN EN LA POESÍA

El escritor en la nueva situación

En *La noche* —el film de Antonioni— se nos plantea de una manera inmediata la crisis profesional de un escritor. La crisis del escritor Giovanni Pontano —Marcello Mastroianni— que no es por agotamiento, por falta de material sobre qué escribir; él mismo confiesa a Valentina —Mónica Vitti— que su problema no es “qué escribir, sino cómo escribir”. Pontano no ha perdido la capacidad de sentir; puede ver a su alrededor cómo se mueven otros hombres, cómo se retuercen en sus odios, en sus amores, en su estupidez; puede ver que otra gente pasa hambre y anda tras la justicia y la libertad, y está penetrada por el hastío, etc., pero todo esto le llega como una pelota de señales desprovistas de una significación; es algo confuso, inaprensible, absurdo; todo lo que ve está traspasado por un destino ciego, su propia vista queda eclipsada por un tipo de ceguera más profundo, un vértigo que no responde a nada. Él mismo se siente resbalarse por dentro, él es algo ajeno a sí mismo. En el film se suceden risas falsas, ruidos, movimientos, gestos, prisas, palabras, y todo ello queda como suspendido en el aire, no es la medida de la nada, no se ajusta a nada.

La crisis del escritor G. Pontano es, ante todo, la crisis del hombre G. Pontano; lo que escribe le parece gratuito porque su propia existencia ha perdido un sentido, una significación trascendente —no quiero decir sobrenatural— que la respalde. Las relaciones que tiene con su esposa Lydia —Jeanne Moreau— caen también ante el hastío de una rutina que se apoya en nada: las relaciones humanas han perdido un sentido “verdadero”, a estos personajes de Antonioni lo único que les queda, según él, es una “especie de piedad recíproca”.

Hasta el momento de la crisis habrá una serie de valores más o menos confesados que respaldaba cada uno de los actos de G. Pontano, que daba una razón de ser a lo que escribía: su comportamiento, su profesión estaban justificadas. En última instancia, cada carta iba destapando, aun aumentando su desazón, le reservaba la promesa de otras por destapar. Ahora ya todas las cartas están boca arriba. En el fondo de aquellos valores se descubre su vacío; es un engaño, nada. “Me han engañado, me he dejado engañar. Estoy solo, hay que empezar de nuevo. Es necesario que haya algo. No se ve nada, pero esto mismo, el que pueda decir NO SE VE NADA, ¿no es algo? Yo tengo que moverme,

que hablar, que escribir, que querer y que decir sí o no, pero ¿cómo hablar y escribir y querer...? Todo este comportamiento que se me presenta tan inmediato ¿puede ajustarse a algo? ¿Es meramente absurdo, sin recuperación posible?”

La crisis se ha dado y no es privativa del escritor, del intelectual; en todo hombre que se plantee como existencia, como una conducta, es inevitable este preguntarse desazonado, angustioso por el sentido, la justificación de sus actos, de su existencia. Aquellos burgueses de la espléndida “villa” pueden enajenarse en sus empresas, en sus yates, en sus cruceros o en sus “huérfanos”. Como la aristocrática marquesa, preferirán no plantearse frontalmente la validez de los valores con los que actúan. Podrán escamotearse, en suma, una respuesta, una solución, como hace el mismo Antonioni —por otro lado, confiesa con gran sinceridad “no haber podido encontrar nada nuevo, ni siquiera encontrar una solución a este problema... No tengo la pretensión, ni la posibilidad de encontrar por mí mismo una solución a este problema. No soy un moralista [...]” —.

De todas maneras, la crisis está ante nosotros, la crisis de toda una ética insuficiente, insatisfactoria. Es preciso desmontar la situación, desenmascarar a los hombres; verlos a una nueva luz, solo así podremos “lograr” su verdad, lo que ellos son, de acuerdo a qué han de comportarse, etc. Desde luego, cuando termina *La noche*, uno no sabe cómo se conducirá en lo sucesivo, cómo superará la crisis G. Pontano. Antonioni, por lo demás, no nos da otros elementos, otra pista que la propia situación. La belleza plástica, la estética que advertimos en el film, en la clase social que describe, no puede ser la clave, la respuesta. Quizás sea ésta indefinición de ética y el brillo plástico del film, lo que suprima en él toda la fuerza revulsiva que podría actuar en el espectador burgués. Este espectador, en el fondo, se siente halagado. ¿Cómo no? Una crisis como la que nos muestra Antonioni con todo su espléndido entorno, una crisis así ¿no es la mejor aventura, el mejor indicio de una vida interesante, feliz? Giovanni Pontano no es un ser desgarrado, sino un viviente de lo más afortunado.

Pero Pontano tendrá que afrontar de una u otra manera sus relaciones con Valentina y con Lydia, tendrá que rehusar o no a trabajar con el padre de Valentina, tendrá que escribir o no y, en caso afirmativo, hacerlo de una manera determinada. No queda ninguna carta por descubrir y es preciso jugar. Cualquier gesto será una actitud, la misma ausencia del gesto será, de por sí, un gesto. Haga lo que haga G. Pontano

dejará una constancia, un sentido de existencia, habrá tomado partido. Según “actúe” él hará su existencia, su respuesta. La situación le desborda ¿por qué no abordar la situación?

Hoy, quizá más que nunca, se advierte en las nuevas generaciones la búsqueda de un comportamiento que sea suyo, que les valga para su vida, para su actividad. Estas generaciones jóvenes se han dado soluciones de diferente alcance e indudablemente nuevas. Muchas veces, más que un comportamiento definido es una actitud de cierta elasticidad, pero de características peculiares. Aún se tiene el miedo de sufrir una nueva decepción: lo menos seguro es andar sobre lo más seguro. Quizás ésta sea la razón de la inoperancia positiva en que estos grupos se sumen. “¿Cómo actuar? ¿Para qué actuar?” siguen sin cabal respuesta. Se puede decir que las formas de conducta de estos grupos muestran la falta de otras mejores, son por sí mismas un momento de la crisis. Recordemos la actitud *beat* o la de los Angry Young-Men, típicamente rebeldes; la actitud pánica, resultado de las especulaciones de Arrabal, Brodsky, Jodorowsky, etc., sobre el hombre que legaron ellos y Beckett, Ionesco; la actitud hungryalista hindú; la de los nadaístas colombianos; la de la generación lunfarda argentina, que se abre de una manera muy significativa como un esfuerzo por superar la crisis de la Revolución. En la URSS todo hace pensar que Yevtushenko es insignia de una actitud como A. Ginsberg lo es respecto a lo *beat*. Estos movimientos se esfuerzan por definir sus respectivas posiciones. Son herederos, en mayor o menor grado, del clima que determinó al marxismo y al existencialismo, y de los hallazgos que estos sistemas lograron. Creo que estamos en un momento precioso, por el cuerpo que estos movimientos van armando, para hacer un análisis social, una fenomenología de los mismos. Quiero señalar que en todos ellos —desde el yeyé hasta el pánico— se da una actitud típica de rebeldía, actitud limpia, casi siempre ineficaz o inoperante, por ello diversa de la actitud revolucionaria de objetivos muy concretos. Sartre ha señalado hasta qué punto el rebelde depende de la soberanía contra la que se enfrenta, cómo viene a consistir en un puro gesto de desafío contra lo establecido insatisfactorio, cómo se dan en él buenas dosis de resentimiento y culpabilidad que terminan paralizándolo, haciendo de él un ser parásito; su ser, la pauta de su existencia le viene dada precisamente por la burguesía contra la que se rebela, no “es” por sí mismo. Más pronto o más tarde termina definiéndose, sus actos lo definen inevitablemente, y queda situado en el área derecha o en el área izquierda. La no creencia en una moral

defectuosa no significa la no existencia de “otra” válida. Esta ha de desprenderse de nuestra misma condición humana. “Yo me desgasto, me quemo, me río frenético, nuestra, vuestra, su desilusión, tramo, alcohol, otro whisky, champán, ¿cómo se encuentra mi señora? No, no me da la gana, mamá, mamá, tengo hambre, a la puñeta imbéciles, ¿imbécil yo? No, no, a quemarse, cerdos más cerdos, nuestros alaridos, a quemarse, a agotarse, a consumirse, por nada, vacío, hastío, nada”. Situaciones así se devoran a sí mismas. De todas formas, la experiencia, las situaciones de negación, de vacío, etc., son recuperables para la comprensión de uno mismo, de sus posibilidades, de sus exigencias. El hombre ha iniciado —el existencialismo deja constancia de ello— su liberación y, con ella, su recuperación, libre de enajenaciones. En nuestro mundo de hoy, como en el film de Antonioni, todo hace pensar que una serie precisa, “única” de razones de existencia ha acabado de caer y que en el desconcierto que deja no se encuentran otras de reemplazo. Dios ya no se deja sentir, se ha como evaporado, Dios ya no “vale”, ya no es, está fuera, nosotros estamos dentro, es inservible. Cada uno tiene que acudir a la experiencia personal para darse cuenta de lo que esto significa. Dios era el gran seguro de vida. Exigía algunas renunciaciones: creer lo que no vemos, los misterios, esperar, la divina providencia. Pero a cambio, yo era su hijo, yo “era” sin más, como Él; los azares de la existencia eran una inocentada, no había que hacer caso de “esto” pues estaban dados en un ser. Sin embargo, hoy el hombre ha empezado a asumir su condición humana; Dios está de más, todo está de más, pero yo, cada uno, quiere no estar de más, existimos, asumimos nuestra existencia. Entonces sobreviene la angustia, que no es otra cosa que el temor a pisar en falso cuando tenemos encima el peso de todos los hombres y estamos sin soportes —*to be or not to be*—, somos los singulares, los frágiles, los desorientados advenedizos. Somos el rey Lear desposeído de “su” cetro, de “su” púrpura, de “su” reino. Nada es tuyo, Lear. Andas errante, solo; eso es todo. Job era un afortunado al lado de este “otro” hombre. La tragedia de Shakespeare se repite con su conde de Gloucester, con su Edgardo y sus buenos y malos. La historia no es reversible, solo nos queda plantearnos como existencia. La espera del “ser” que venga a redimirnos de la existencia —para lo que es necesario negarla—, del gran pecado que “es” existir, no puede prolongarse. No podemos continuar interpretando los papeles de Estragón y Vladimiro esperando a Godot. Godot no vendrá nunca. Rilke decía en un poema: “En la llanura había una espera de un huésped que no vino jamás”.

Se van ganando las etapas de la libertad, es nuestra empresa, nuestra liberación. Es esta la condición-base del entendimiento mutuo. Para la hermandad universal no valen soluciones de transacción, nosotros somos nuestros intermediarios. Hoy el explotador, la raza dominadora, etc., cuando mira tiene que soportar la mirada del “otro”, precisamente porque el “otro” está en el juego, cree en sí mismo y no a través de aquel debajo del que está. Aquí, en esta mirada del explotado..., de manera contraria al rebelde se adopta una postura revolucionaria, no es un gesto vacío, un puro desafiar a los que le explotan; es un enfrentamiento “para” unas reivindicaciones concretas, todo un planteo de la existencia, de la dignidad humana. Precisamente porque los otros de una a otra forma se oponen a esta necesidad de ser persona, a este ímpetu de trascender, es por lo que se revuelven contra ellos. El escritor de hoy vive en este mundo, un mundo al que está inevitablemente atado. La frase de Cristo de “quien no está conmigo, está contra mí” podemos hoy repetirla: “quien no está por el logro de la libertad humana está contra ella”. No hay término medio. El escritor lo sabe. Giovanni Pontano lo sabe. Haga lo que haga él habrá elegido un tipo de vida que será la suya. El será lo que haya hecho, lo que haya dejado escrito. Lo escrito “es”, es algo sólido, es en sí mismo, mientras que el hombre, el escritor, ante todo, existe, solo es en sus actos.

En estos términos hay que ver la nueva situación del escritor. Las determinaciones de escritor estético, ético, patético, etc., en este grado de generalidad están de más. Antes, lo mismo para el escritor que para cualquier hombre, lo que hiciera no lo determinaba a “él mismo”, era a lo sumo algo en su existencia, indiferente a lo que él era, pues él “era”, ante todo, “era”, incluso antes de venir a la existencia. Su verdad era el fundamento teológico del que estaba suspendido. Hoy lo que tenemos es “esto” que está próximo a nosotros, que podemos modelar con nuestros dedos, trazar con nuestros ojos. El escritor, ya como profesional, profesa la literatura no prescindiendo de sí mismo, de los demás. Incluso los movimientos que pueden parecer más esteticistas: poesía concreta, espacialismo, están situados en el plano de la realineación, de la actividad personal, de una creación que sirve a los hombres. La literatura como un juego limpio, perfectamente blanco, es un engaño; de ser así sería evadirnos del mismo existir, aunque algunas aristocráticas naricitas no lo soporten.

Es perfectamente claro que quien escribe, escriba lo que escriba, está siempre dentro del juego. Es inevitable, estamos aprisionados por

este mundo que pisamos, gústenos o no; hagamos lo que hagamos siempre habrá una referencia a este mundo. Siempre daremos constancia y testimonio de él. Propiamente no existe literatura de evasión, pero es inevitable que se desprendan dos actitudes: podemos negarnos a pactar con este entorno, preferimos verlo desconectado de nosotros o, por el contrario, optaremos por abarcarlo e ir hacia él, sin miedo a que se nos desgarre la piel, o que se abran heridas y luzca la sangre, a que nos quedemos desnudos, sin máscara. La primera posición prefería ver en cada “ser hombre” un tipo, una máscara estudiada de antemano; esto, decimos, es mala fe, hipocresía: de la mentira no saldrá nunca un mundo deseable, feliz; por ella no vendrá la solidaridad humana, sino la soledad. Perfilamos un hombre, un escritor que le importe pechar con el mundo, con la sociedad, precisamente porque el mundo y la sociedad le importan mucho. Tenemos esta vida, solo está, esta época, estas situaciones, estos elementos, solo estos; es mala fe omitirlos, pasarlas de largo. Y no se puede aducir que escribe para la eternidad, para “todos” los hombres, pues “estos”, ¿cómo van a ser “el hombre”? Los verdaderos son estos hombres que a cada momento se enfrentan y se revuelven ante este mundo: pero es este el mundo que la mala fe de algunos escritores hacen pasar como inexistente. No nos queremos proclamar Dioses sino hombres, hombres que están solos en la historia y el tiempo, porque solo la historia y el tiempo son nuestros.

Esta es la nueva situación del escritor. Solo tiene lo que hace, lo que escribe, para justificarse; ni Dios ni los mitos le asisten. No puede esperar, solo tiene en sus manos hacer, escribir; ya no es un objeto precioso, un bello adorno en los salones, en los cócteles. Está sin bandas ni condecoraciones, es simplemente un hombre que busca su camino, un hombre que emprende. O seguimos la impostura de los que creen que el mundo actual es perfecto, que nada de lo que haga podrá mejorarle, que todo está ya hecho y somos cautivos o, por el contrario, gritamos que hay otros que sufren en su carne que este mundo sea perfecto y son los que padecen hambre y guerra, y sienten sobre su espalda la justicia de la libertad de los otros, y gritamos que por eso su libertad y su justicia son una impostura. La nueva situación la tenemos delante, el escritor tiene que elegir su camino, lo que haga será su acto, y su acto será él mismo. O, si prefiere, que diga: “Mamá, mamá, el coco, pupa; quiero un caramelo, no me da la gana, es malo, mamá, muy malo, uuuuh, fue el otro, fue el otro, etc.”. Pero ¿podemos decir al diablo con todo?

Escrituras de culturas imaginarias

1.1. El trabajo que a continuación voy a leer es un resumen de otros actualmente en curso donde los temas que aquí quedan esbozados en sus conexiones, fundamentos y conclusiones, reciben un tratamiento más riguroso y pormenorizado. A esta circunstancia se debe el empleo que haremos de un lenguaje muy próximo al ensayístico, lenguaje al que, en principio, hay que tener por especialmente elástico para conjugar lo más variado, no sometiéndose a las convenciones o prejuicios de escuela, ni dejando tampoco en olvido volver siempre sobre lo dicho en un empeño de continua revisión crítica. El gran siglo del ensayo, el XVIII, evidencia su capacidad para estudios de investigación y crítica. Lukács, sin embargo, ha mirado con recelo esta forma de lenguaje por la “indiferenciada unidad” en que aparece como “arte, moral y ciencia” Adorno, por el contrario, polemizando contra la ideología de las ciencias positivas, lo ve como la forma crítica por excelencia, como una forma dialéctica de tratar el lenguaje, reasumiéndolo. En este sentido el ensayo cumple aún hoy su misión revulsiva, siempre que no caiga, como suele ocurrir, en el diletantismo y en las frases ingeniosas, en el ensayo de *esprit*.

1.2. En todo caso, por esta ocasión, hemos de lamentar ese tono propio del ensayo, su gesto malabarista e irresponsable ante el lenguaje que utiliza y ante la materia que pretende abarcar; si es que no ocurre que, en realidad, su propia materia es el ensayo mismo, entendido como objeto, como secuencia lingüística autónoma. Comprendiéndolo así, nunca estaría el ensayo más identificado con su nombre, como experimento, como hipótesis, y próximo al plan en que hoy se sitúan las teorías dentro de la ciencia. Pero no concluyamos de esto que el ensayo por tener ese nombre viene a ser un “arte de las genialidades” o una llamada al camelo brillante.

Decimos que hemos de lamentar este tono del ensayo porque las resonancias de palabras como las que encabezan este estudio, “Escrituras de culturas imaginarias”, exigen un esfuerzo de continua acotación, de precisión, la decisión de no extrapolar; exige no olvidar el compromiso formal contraído con los hechos o teorías que sometemos a estudio, con las asunciones de lenguaje, con los supuestos metodológicos.

1.3. Estas instancias son tanto más apremiantes cuanto que observamos cómo se generaliza y agudiza la costumbre de pensar por lo que sueñan las palabras, y, ahora habríamos de temer que más de uno tomase este estudio por un ensayo de ciencia-ficción, o de exégesis cabalística; aunque no oculto que al gratuito ejercicio de fantasear culturas con el refinado objeto de luego inventar sus escrituras, le asistirían razones de peso como justificación solo con volver los ojos hacia el confuso y espasmódico espectáculo que ofrece nuestra cultura, donde todo tiene cabida, picaresca y privilegios, ritos y guerras, tribales o técnicas; donde además se va logrando la insensibilidad de los individuos, extirpándoles cualquier atisbo de conciencia crítica, incluso por los llamados medios de cultura popular. Desgraciadamente ensayos de ciencia-ficción o de esotérica cabalística, aun informándonos sobre las costumbres extraterrestres, o sobre la unidad cósmica, poco nos dicen sobre los problemas más próximos, como no sea por metáforas.

1.4. Quede claro, pues, que nada hablaremos sobre un tipo de escrituras que procediera o tuviera que ver con culturas no-reales, es decir, fantásticas. La objeción de si las culturas son imaginarias, cómo vamos a poder hablar de sus escrituras, o cómo van a ser estas reales, carece de sentido. Desde luego, tampoco tomaremos en consideración esos caracteres mágicos que han creído verse en lo escrito, tema del que aún diremos algunas palabras. En efecto, podríamos dar a este respecto una curiosa, divertida e increíblemente amplia bibliografía. No hay que olvidar que la mayoría de los pueblos, si no todos, que llegaron al estadio de la escritura, veían en ella un carácter y origen divinos. Es bien conocido el respeto que han sentido algunos pueblos semíticos por sus escrituras, y cómo los chinos durante mucho tiempo consideraron grave sacrilegio la destrucción de cualquier escrito, aun haciendo abstracción de su contenido. También habrá que hacer notar que en el panteón chino, Fuxi, el dios inventor de la escritura, cumplía el sagrado ministerio de proteger el comercio.

1.5. Esta mentalidad de ver en la escritura algo sobrenatural está todavía muy arraigada, llegándose a atribuir a la combinación de ciertas letras, propiedades maravillosas, y llegándose a pensar en una correspondencia entre los signos escritos y el cosmos o el alma. Todos hemos observado esa divinización de la letra impresa que se da en ciertos sectores subdesarrollados, sin que haya sido desplazada por la materialidad que

tan al descubierto pone la moderna tecnología de la comunicación. Aquí tengo apuntado un párrafo del libro *la Divination de l'Alphabet latin*, de François Haab, publicado en 1948, dice así, “Queremos mostrar que el alfabeto latino [...] es la representación ideográfica de los grandes mitos griegos, y nos ofrece una ‘significación’ manejable de las verdades fundamentales contenidas en el hombre y dentro del universo, verdades unas, ‘dioses’ que ponen de manifiesto la verdad una, creadora y soberana”. Sin comentarios.

2.1. Este trabajo consiste en una serie de hipótesis de carácter general que convergen en el tema de la escritura, reconociendo al estudio de esta el derecho a ser considerado rama autónoma del saber humano. Estas hipótesis se adecuan a los desarrollos de la antropología cultural, y, en particular, a los de algunas de sus ciencias, como la lingüística, así como a las metodologías respectivas. Estas hipótesis se pondrán como conclusiones del estudio. Este trabajo consiste también en algunos tópicos (imaginario, cultura, escritura) y en sus relaciones, articulaciones y métodos.

2.2. Pese al acelerado crecimiento de la lingüística desde la mitad del siglo pasado, la escritura no ha dispuesto de estudios sistemáticos y profundos como no sea a nivel de erudición. No se han establecido los objetivos, ni contrastado los métodos, ni señalada la situación que le correspondería junto a las demás ciencias. Contamos, sí, con grandes obras de compilación, como las de Marcel Cohen, David Diringer, Ignace Gelb, y en español la de Manuel Aguirre. Estas obras más que sobre el objeto escrito como signo, más que sobre la escritura como sistema semiológico, estudian el marco geográfico, el semántico en relación con el lenguaje, su génesis, su evolución. El carácter de estos estudios es a grandes rasgos semejante al de los lingüísticos hasta el siglo actual. Su metodología corresponde a las evolucionistas, e histórico-comparadas del siglo XIX. De estudios sincrónico-descriptivos debo señalar uno muy breve. Me refiero al capítulo 9 del trabajo *Language Standardization* de Punya Sloka-Ray, publicado en 1963, en la colección *Janua Linguarum*. En ese trabajo se elabora un álgebra para describir los signos escritos.

2.3. Con los temas que componen el título de este estudio hemos procedido en orden de especificación creciente: imaginario, culturas imaginarias, escrituras de culturas imaginarias. Hemos advertido el riesgo

que se corre de hacer imposible tender puentes entre los temas, si los tratamos de una manera particularizada o excesivamente independiente. Cada tema supone el anterior, y solo al final del texto será posible abarcarlos coherentemente y comprender las líneas de fuerza. Sin embargo, por limitaciones de todo orden, este texto ha de parecer un mosaico o un álbum, dejando quizá en algunas ocasiones demasiado marcadas las cesuras entre sus partes.

2.4.1. Algunos hechos de la experiencia diaria, repetidos a todas las horas, servirán de enlace entre el nivel abstracto del estudio y la vida de cada día. Nos referimos a ese desbordamiento, a ese asalto de la escritura, de la letra impresa, en la calle, en los espectáculos, en casa, en los productos del mercado, etc. Lo más relevante es el signo lingüístico, sus elipsis, sus órdenes o insinuaciones, los paraísos que promete o los terrores que conjura. Ahora bien, toda esta información, o, como ocurre en la publicidad, todo este simulacro de información, discurre por un canal que es una forma de escrito bien definible y específicamente distinto de otros tipos imaginables o dados históricamente de escritura.

2.4.2. Otra experiencia es hasta qué punto por la escritura se transmiten órdenes, hasta qué punto estas son fijas, imperativas, prohibitivas, etc., no solo para obligar a hacer o dejar de hacer una cosa, sino también para impedir cualquier variación o transformación susceptible en el manejo de la lengua.

[Nota manuscrita: *De esta experiencia puede salir, por rechazo, la exigencia de lo imaginario.*]

El eslogan ya famoso de “la imaginación en el poder” de los acontecimientos revolucionarios franceses del Mayo pasado, no creo signifique que haya de suprimirse la burocracia, o que haya de prescindirse de las computadoras, sino que estas pertenecen a la esfera de los medios y las condiciones sociales, nunca a la de los fines; mentalidad que se advierte en los países superdesarrollados.

3.1. Nuestro primer tema es lo imaginario. Preguntarse por lo imaginario es, de rechazo, preguntarse por la realidad, por lo que se entiende por real. Se ha señalado, sin embargo, que “el problema de la realidad es probablemente ilusorio”. ¿Pero es que habremos de atenernos a la

jerga de los metafísicos, a sus definiciones y a sus tratamientos de los problemas que se plantean? Porque es cierto que este problema parece de aquellos que son coto cerrado de la metafísica. Así, la realidad sería “lo que” hace que las cosas sean reales, etc., donde el “lo que” o cualquier otra forma lingüística se extrapola fuera de su congruente función de signo dentro del sistema. Burdamente podríamos comparar estas extrapolaciones lingüísticas con las que los pitagóricos hacían con los números. La crítica que de la metafísica hizo Rudolf Carnap me parece definitiva, sin olvidar por ello el precedente kantiano. Carnap señala su inviabilidad como ciencia; dice que “sus pseudoproposiciones” no dan descripciones de comportamientos, ya inexistentes ya efectivas, lo cual, al menos, haría que sus proposiciones fueran falsas o verdaderas. Ellas sirven —añade— para expresar el sentimiento de la vida. A este respecto Wittgenstein apunta que “la mayor parte de las cuestiones y proposiciones que se encuentran en los trabajos filosóficos no son falsos sino sin-sentido [...] surgen de nuestro fracaso para comprender la lógica de nuestro lenguaje”, leemos en el *Tractatus*. Ahora bien, no por fuerza los conceptos con que trabaja la metafísica son inutilizables en un saber científico, lo que es ilícito es su propio método, sus pretensiones de arrancar de determinados esquemas de una lengua una concepción absoluta del mundo y desarraigada de toda comprobación experimental. Russell observaba justamente cómo la metafísica aristotélica de la substancia y la forma es el contrapunto de su lógica del sujeto y el predicado.

[Nota manuscrita: *Ahora bien, nada nos podrá hacer pensar que a las soluciones lógicas les sea permitido: extrapolarse en entitativas.*]

3.2. Nuestra interpretación del concepto de realidad sigue otro camino, tiene una raíz sociológica, descansando en el análisis de las ideologías de los grupos sociales en conflicto, de los intereses puestos en juego que, filtrados a través del lenguaje, actúan como síntesis y ordenaciones del mundo.

[Nota manuscrita: *Por realidad pues entenderemos la realidad de los signos y los hechos sociales.*]

Un análisis sociológico de este tipo sobre la realidad nos lleva a considerar las utopías, es decir, esos intentos de levantar ciudades allí donde no hay espacio; en términos del urbanista Constantino Doxiadis habrá

que decir que, entre la ciudad mala, la distopía, y aquella otra, que, aunque presumiblemente buena, no tiene realidad, la utopía, hay que buscar y construir entopías, ciudades adecuadas y realizables. Porque, observa Karl Mannheim, “un estado de mente es utópico cuando no es consecuente con el estado de realidad dentro del que ocurre”. La ideología vive de la realidad, pero de una realidad tal como es entendida por el grupo.

3.3. Ahora bien, el concepto de realidad requiere un segundo término de investigación, el lingüístico, porque es por medio de los signos, y, más exactamente, de los lingüísticos como toma cuerpo. Los meros hechos, la facticidad, existen para la mente, según observa Mannheim, “siempre dentro de un contacto intelectual y social. El que queden entendidos y formulados implica ya la existencia de un aparato conceptual”. La realidad es, pues, una variable en función de los conflictos sociales conformada por el lenguaje. La realidad entendida como objeto es inaprehensible y esto se patentiza desde la desintegración de la unidad intelectual al principio de la Edad Moderna, operada cuando, en frase de Mannheim, los valores básicos de “los grupos contendientes devienen mundos aparte”.

[Nota manuscrita: *Lo imaginario se conecta con lo real, pues lo real, es decir, las determinaciones sociales y semiológicas, o lingüísticas, vienen a ser las coordenadas dentro de las que lo imaginario ha de moverse.*]

3.4. En los ídolos de Francis Bacon tenemos ya un antecedente de estos compartimientos del saber. Maquiavelo citaba aquel adagio que dice: “Lo que se piensa en palacio es una cosa y otra lo que se piensa en la plaza pública”. Y así asistimos al pasaje desde la objetiva unidad ontológica a la unidad puesta por el sujeto, por su percepción del mundo, que podría resumir la frase de George Berkeley *esse est percipi*, y después, en la Ilustración, a la unidad puesta por la conciencia de sí misma, etc.

[Nota manuscrita: *El mundo habrá pues de tomarse como un conjunto de mensajes, sujetos a categorías diferentes, en relación estrecha con el estadio histórico social alcanzado.*]

3.5. Max Bense, por su parte, señala lo que en el lenguaje de la metafísica sería un creciente abandono de los conceptos de “realidad” substituyéndolos por los de “posibilidad”, y añade que lo que se interpreta no es nunca la realidad sino los signos de esta. Esta expresión se conecta con una de las frases fundamentales de la ciencia actual, aquella de Hans Reichenbach: “Los procesos gnoseológicos se simplifican si en vez de enfocar universos físicos, enfocamos lenguajes físicos”.

3.6. Algunos datos de las ciencias físicas, aquellas en las que parecería cumplirse de manera más perfecta los modelos de la matemática clásica, nos harán ver el cambio de perspectiva operado en la consideración de la realidad, el abandono de los principios regulares fijos, que son substituidos por la Estadística, el cálculo de las probabilidades. El término “imaginario” no ha estado ausente de la física; recordemos los “líquidos imaginarios” de James Maxwell, vistos como síntesis de cualidades imaginarias en el momento en que se comenzaba a utilizar la estadística para analizar los fenómenos físicos. Recordemos también las “imágenes virtuales” de Heinrich Hertz, en su *Mechanik*. Más adelante, Werner Heisenberg en su *Concepto de teoría conclusa* (1948) confirma que el aparato de fórmulas no reproduce un acontecimiento objetivo sino que se limita a establecer matemáticamente una pequeña parte del “hecho objetivo”, y en gran medida una visión de conjunto de las posibilidades. La crisis que a principios de siglo cayó sobre la Física newtoniana, en la que todo ocurría de acuerdo con la ley, ha formado en el estudio del mundo físico esa nueva perspectiva que ha motivado un empleo más amplio de la estadística, como se ve en Maxwell, Ludwig Boltzmann, Josiah W. Gibbs, etc.

3.7. Aun no pudiendo extendernos más sobre estas cuestiones queremos señalar esa cesura abierta entre lo que comúnmente se entiende por hecho físico y lo que en realidad podemos llegar a saber de él.

Lo imaginario no solo se sitúa dentro del marco de los hechos sociales sino en la misma raíz del lenguaje. Todo empleo de signos tiene un carácter recursivo, variable, y el hallazgo de las reglas que gobiernan las unidades significativas no nos las muestran como constructivamente unívocas sino como estando siempre a punto de revisión, y esto es una constante en todas las teorías de todas las ciencias. El concepto estoico de naturaleza, el concepto de necesidad cede el puesto a concepciones quizá excesivamente relativistas, pero mucho más sensibles a esos mismos hechos objetivos de los que se parte para su estudio; cede el puesto a una

imaginación del signo que no es irracionalidad, sino una apertura de lo que se ha de entender por razón o lógica.

3.8. Los estudios de antropólogos en torno al lenguaje han sido a este respecto aún mucho más expresivos, sobre todo los que derivan de la escuela estructuralista norteamericana de Edward Sapir y Leonard Bloomfield, por haber tenido como campo de trabajo lenguas no indoeuropeas, ni siquiera semíticas, lenguas muy diferentes a las que hasta entonces se habían estudiado. Apuntemos solo algunas de sus conclusiones. Sapir, después de decir que es ilusorio pensar la realidad sin contar con el lenguaje, añade que “el mundo real está en alto grado construido inconscientemente sobre los hábitos lingüísticos del grupo. Dos lenguas no pueden ser nunca lo suficientemente semejantes para que podamos considerarlas representando la misma realidad social. Los mundos en que diferentes sociedades viven son distintos, no ya el mismo mundo con diferentes niveles acoplados”.

Los estudios de Harry Hoijer y los de Benjamin L. Whorf sobre las lenguas navajo y la vecina hopi ratifican estos puntos de vista en consideraciones sobre conceptos como tiempo, espacio, materia, substancia, el espectro de los colores. El hecho de que la lengua hopi tenga una sola voz para los colores verde y azul no nos hará suponer un defecto físico en el grupo, pero sí determina variaciones semiológicas dentro del sistema y aunque no repercute en la realidad física sí tiene que ver con la realidad social. Paso por alto las extravagancias en que cayó Whorf, como acertadamente señala C. F. Voegelin, por no tener relevancia en este estudio.

3.9. Avancemos algunas hipótesis como conclusiones: Lo imaginario presenta dos niveles fundamentales, uno social imprescindible para ser tenido en cuenta en cualquier estudio de antropología cultural, y otro de carácter lingüístico, o semiótico, que tiene que ver con los lenguajes naturales o artificiales. Resumamos:

1°. Lo imaginario deriva sociológicamente de los mundos aparte —mundos lingüísticos— en que aparecen las concepciones de los grupos sociales; la diversidad de estos mundos depende del grado conflictivo en que se encuentren.

2°. La zona de formación de las variables que juegan a nivel imaginario está en el lenguaje.

3°. Lo imaginario es un carácter de todo saber, de toda teoría, tiene un soporte lógico, sistemático, una coherencia en cada una de sus diferentes concreciones; se opone a la determinación y regulación —necesaria y unívoca— de los fenómenos estudiados, y de las reglas empleadas para su interpretación.

4.1. Surge ahora el problema de cómo encajar las conclusiones a las que hemos llegado tras el breve estudio de lo imaginario, al análisis de la cultura, a la antropología cultural, por un lado, y al hecho mismo de la cultura, a la cultura vivida, por otro. El riesgo que corremos es extrapolar, pues no todo lo dicho sobre lo imaginario convendrá probablemente a la antropología cultural, y como indicamos al principio el hecho de que hayamos seguido en este estudio un movimiento intelectual de especificación creciente, supone que, analíticamente, los trazos de configuración, que se declaraban al examinar lo imaginario, aparezcan también en el estudio de las culturas imaginarias. Esta inferencia es cierta porque como cualquier otra ciencia, la antropología surge o se forma en un plano estrictamente semiótico, lingüístico, por obra de la técnica empleada. En esta condición, la ciencia antropológica es común a cualquier otra ciencia y a toda actividad intelectual. Pero si esto es cierto y, además, es cierto que lo imaginario es solamente pensable por su relación con los signos, con la arbitrariedad, variabilidad, e inconsistencia ontológica de estos, decimos, pues, que suponer un imaginario cultural es no ya no contradictorio, sino necesario para pensar las divergencias y convergencias que se dan entre las escuelas, y el futuro mismo de la ciencia antropológica. Son estos algunos de los puntos que estudiaremos más adelante.

4.2. Otra cuestión muy diferente es la de una cultura imaginaria, a nivel de vivida; o, recíprocamente, una cultura vivida a nivel imaginario. Desde luego, nada podrá hacernos concluir que ello sea posible, porque esa posibilidad dependería en última instancia de una política cultural, cuestión de la que nada diremos. Aquí nos limitaremos a pensar si sería posible.

4.3. Insistamos aún en este carácter ideal o semiótico, es decir, lógico-convencional, de la antropología cultural, tanto más necesario desde el momento en que los hechos objetivos sobre los que trabaja el antropólogo, son solo reflexionados dentro de una teoría por medio de signos,

signos que solo expresan los hechos parcialmente. En el terreno de las ciencias culturales aquella afirmación de Heisenberg antes citada cobra una más hiriente y nueva evidencia.

Claude Levi-Strauss, al tratar el tema de la “estructura social”, señala que “esta nada tiene que ver con la realidad empírica, sino con los modelos que se construyen sobre ella”. Estructura social no equivale siquiera a relación social, aunque resulte de estas, y funde, en última instancia, el concepto de sistema en la antropología cultural.

Se parte, desde luego, de algo que ocurre en el mundo, algo difícilmente determinable; ese “algo” interesa al científico no por “lo que sea”, sino por interesarle su comportamiento, funciones, interdependencias; estas respuestas definen al hecho en cuestión, si bien el hombre de ciencia se ocupa también de la coherencia lógica, de la coherencia del lenguaje empleado para su estudio, es decir, de la técnica metodológica, técnica que al fin será la que sobredetermine al hecho objetivo de manera que nos lo presente de una u otra forma, de acuerdo a tal o a cual aspecto. Las que son ilícitas son las extrapolaciones de ese mismo lenguaje, por obra de las cuales es como se cae en las pseudo-proposiciones y en los sinsentidos de que hablaban Carnap y Wittgenstein al criticar la metafísica.

Al sistema tenemos acceso partiendo de los hechos, pero desde el momento en que construimos el modelo científico nos resulta posible imaginar otros modelos, otros sistemas culturales, otras categorías, perfectamente coherentes.

4.4. Comprender que sea una cultura imaginaria, significa iluminar dos caras, una que, adentrándose en los problemas metodológicos de la antropología cultural contemporánea, comprobara si estos no llevan implícitamente la exigencia de este concepto (o sea, de cultura imaginaria), o del de metacultura. Si este concepto está implícito, hallaremos que establecer la tarea política, apoyada en bases científicas, con el objeto de desarrollar las posibilidades culturales actuales o con el de cambiarlas, es una tarea pensable y teóricamente realizable. La conexión de estos dos aspectos es grande, y parafraseando al Kant del “entendimiento hace naturaleza” podríamos concluir que la comprensión y el tratamiento de estos problemas a un nivel imaginario, vuelve factible su traducción en hechos.

4.5. Pero, ¿son solamente utopías todas estas reflexiones, descansan sobre hechos claros dentro de la antropología cultural? Será necesario

mirar más de cerca estos problemas. Hoijer señala cómo la moderna antropología, desde hace unos treinta o cuarenta años, “se ha movido gradualmente de una definición atomista de la cultura, describiéndola más o menos como una colección de trazos, hacia otra que hace énfasis en el *pattern* y la configuración”.

Señalemos que un proceso semejante ha ocurrido en la mayoría de las ciencias culturales. El más característico y que en general sirve de modelo para las otras ciencias culturales, es el de la lingüística. Señalemos también, que aun siendo la palabra estructura la palabra clave, el rechazo que hacen las más modernas teorías, las generativas o transformacionales de Chomsky, a la pura labor taxonómica; en vez de partir de las unidades mínimas —los fonemas— lo hacen de la oración gramatical clásica, es decir, de la secuencia lingüística que ya está en posesión de un sentido completo. Lo que así se nos manifiesta son las diferentes acepciones de la palabra “estructura”. Esta serie de hechos nos hace pensar que es la estructura, el plano formal en que se sitúan las teorías para su estudio desde un punto de vista sincrónico, pero marca también el empleo diferente que se puede hacer del término.

En lingüística el caballo de batalla está entre taxonomistas y generativos. ¿Llegará a serlo también el de los antropólogos? ¿No parece que sus inventarios nos conducirán a estudiar las reglas que rigen las formaciones culturales? ¿Tendría, en caso de que se profundizara en estas cuestiones, que emplearse tipos lógicos muy complicados como sobre los que ordenan sus estudios los gramáticos generativos, con tipologías que se adaptasen a su objeto?

4.6. En la antropología cultural estamos ya muy lejos de las concepciones genéticas unilineales a lo Lewis Henry Morgan y Edward Burnett Tylor, procedentes del pensamiento evolucionista del XIX. Su insuficiencia se hizo manifiesta al no encontrar cabida dentro de sus moldes los estudios y las conclusiones a las que estos llegaban sobre otras culturas, distantes en condicionamientos, tiempo y espacio, y que si evidenciaban algo era una heterogeneidad no reductible a tan estrecha concepción.

Pero no estamos menos lejos de las concepciones socio-situacionales procedentes de Franz Boas, que ponen el acento sobre el relativismo y particularismo de los trazos culturales, con olvido del *pattern* y la configuración. A esta escuela se deben amplios registros de datos, un eficaz trabajo compilador, basado en estudio de campo, que hace posible

establecer cuadros de comportamiento, inventarios, y de esta manera, aunque esta concepción no lo intente, fundar la posibilidad de encontrar las estructuras que nos mostrasen los caracteres propios de cada sistema cultural. El empeño de emprender estos estudios teniendo puesto el pensamiento en el sistema, ya consciente ya inconscientemente, llama la atención del antropólogo para buscar las categorías universales de cultura.

4. 7. La antropología cultural de estos últimos años ha realizado modelos eficaces, paradigmas de comportamiento, como, por ejemplo, los de George Homans sobre el parentesco; se encuentra así en una situación semejante, en muchos aspectos, a las escuelas de lingüística estructural antes de la II Guerra Mundial. Actualmente, las investigaciones se centran en gran medida en el estudio de las categorías universales, aún, a sabiendas, de su restringida universalidad. Este empeño se ha producido en parte por la atención que se ha prestado a la lingüística, de la que Clyde Kluckhohn dice que “solitaria entre las ramas de la antropología ha descubierto unidades elementales (fonemas, morfemas, etc.) que son universales objetivos y teóricamente significativos”.

Hacia el año 1938, Bronislaw Malinowski comenzó la publicación de sus *Tipos institucionales universales*, como los llamaría más tarde. La búsqueda de universales culturales se ha emprendido en otras zonas de la ciencia, como en estética, con George D. Birkhoff, en lingüística, con George K. Zipf, etc. Estos intentos, aun siendo sus logros muy discutibles, muestran un cambio de perspectiva y suponen la consciencia de una lógica interior, cuyos tipos en las diferentes demarcaciones y niveles dentro de la cultura, señalan el cambio de perspectiva del que hablamos. Este cambio aproximaría a la antropología cultural a una concepción semejante, aunque de orden mucho más complicado y heterogéneo, a la que funda las gramáticas generativas en el campo de la lingüística.

4. 8. Quizás se me reprochen estos intentos de aproximar los problemas y métodos de la lingüística a los de la antropología cultural, dejando en manifiesto olvido sus diferencias. Pero es que considero relevante para el estudio de la cultura tener especialmente presentes los trabajos de los lingüistas. El que nosotros lo consideremos así en este lugar no solo procede de que dentro de la economía de este estudio significaría un avance sobre el tema de la escritura, sino que como observa Levi-Strauss, la lengua es el resultado, parte y condición de una cultura. Estas conclusiones

las exponía en “Resultados del Congreso de Antropólogos y Lingüistas celebrado en la Universidad de Indiana”.

4.9. Eric Voegelin afirma que el lingüista puede discutir problemas culturales por una transferencia de las aportaciones a la lingüística más bien que porque el lenguaje fuese una parte de la cultura; sin que ello supusiera no considerar el lenguaje como parte integrante de la misma. Henry L. Smith, en el congreso de “Antropología y lenguaje de la Universidad de Indiana”, establece, en primer lugar, que la cultura es comportamiento aprendido y compartido (definición en la que coincide con Herbert Landar, *Language and Culture*, 1968), es decir, una parte de la cultura; en segundo lugar, que es un sistema a través del cual pueden ser reflejados en muy alto grado otros sistemas culturales; y, en tercer lugar, que la lingüística ha hecho mayores progresos que ninguna otra ciencia cultural en la descripción, tabulación y presentación de sus datos. Pero estas no son todas las relaciones relevantes entre lenguaje y cultura.

Más aún, diferentes estudios realizados en los últimos años relacionados con la lingüística y la antropología nos dan pie para pensar incluso en otros tipos de relaciones.

Señalamos más arriba los trabajos de Whorf respecto al hopí, siguiendo el pensamiento de Sapir, que exponíamos a través de una cita. Junto a estos trabajos debemos poner los de Lee sobre el wintu y los de Hoijer sobre el navajo, todos ellos, lingüistas y antropólogos. Aunque parcialmente, del estudio de estas lenguas se hace cada vez más clara la posibilidad de descubrir por análisis comparativo tipos lógicos de un orden diferente, llegando a la conclusión de que la cultura occidental ha realizado un análisis provisional de la cultura a través de su propio lenguaje.

4.10. Tanto los análisis mediante contrastación y el descubrimiento subsiguiente de los nuevos tipos lógicos subyacentes, como los resultados en torno a las “categorías universales de cultura” con su supuesto lógico necesario, nos llevan a establecer algunas precisiones sobre lo que entendemos por culturas imaginarias.

Desde el punto de vista científico, un estudio sobre cultura imaginaria consistiría en una síntesis de esos diferentes tipos lógicos, de las reglas que rigen esas culturas. Sería una especie de ciencia meta-cultural. Su derecho a la existencia viene dado de los modelos lógicos

construidos sobre los sistemas culturales. Esta metacultura tendría un carácter especialmente lógico, y si nuestras suposiciones de crear estudios generativos de cultura son factibles, comportaría una posibilidad de corregir el sistema, los “diseños de la vida” como llaman Kluckhohn y W. H. Kekli a las formas de la cultura y también una posibilidad de innovarlos y de cambiarlos.

Este acento puesto sobre las configuraciones, desde las cuales solo podrían constituirse estos modelos, ya taxonómicos ya generativas, se aproximarían a la concepción crítico-cultural de Adorno.

4.II. El estudio de las configuraciones revela los desarreglos existentes dentro del sistema, las ausencias o defectos, las incorrecciones en el funcionamiento, etc. Según eso, el estudio de las configuraciones conduce a la comprensión de los productos culturales ya inoperantes, en otras palabras, cosificados, y que se hallan en estado de suspensión. El estudio de estos procesos de suspensión habrá de dejar entrever la puesta en efecto, al menos teóricamente, de procesos de rehabilitación, de creación. En este sentido, el concepto de culturas imaginarias coincidiría con lo que Adorno entiende por dialéctica: “intransigencia contra toda cosificación”. Imaginar culturas no sería solo una tarea formal como síntesis de sistemas culturales, sino la posibilidad de creación de la cultura, de “nuevos diseños para vivir”.

4.I2. Por lo tanto, ese primer nivel, sintético y formal, de la cultura imaginaria no podría ser inscrito dentro de lo que Adorno llama “fisiognomía social” ni dentro de lo que llama “skepsis”, puesto que en realidad estaríamos tratando con proyectos culturales, por obra o por rechazo de los culturalmente realizados. Una cultura imaginaria no mostraría solo las reglas que rigen un sistema cultural dado, sino aquellas por las cuales podría romperse, reorganizarse o disolverse. De esta manera el lenguaje del objeto de la antropología cultural serían los diferentes sistemas culturales.

A este respecto no existen fórmulas, ni claves, sino, como señalamos al principio, nuestras conclusiones no pasan de hipótesis para la realización de nuevos trabajos.

Terminemos este capítulo recordando la frase de H. Landar “un lenguaje, como ejemplo de una institución social universal, puede ser caracterizado por una tesis formal [...] así en la presente década podemos predecir que los antropólogos construirán tesis formales de culturas [...]”

5.1. En la clasificación decimal de Melvil Dewey se sitúa a la lingüística entre la sociología y las ciencias naturales, dado su carácter de actividad social y de estudio sistemático del lenguaje. Es cierto que numerosos estudios de antropología cultural presentan estos caracteres no de una manera tan coherente como la lingüística. ¿Dónde situaríamos el estudio de las escrituras? Nada nos obliga a apresurar una respuesta. Dentro de la economía de este trabajo es el referido a las escrituras de culturas imaginarias el tópico que se destaca con mayores dificultades.

En el orden de la especificación creciente que hemos seguido en el desarrollo de los diferentes temas expuestos, es ya el de la escritura el que se encuentra en un más alto grado de especificación, sino también el menos estudiado hasta el momento, el que permanece más indiferenciado, a caballo entre lingüística, arqueología, epigrafía, estética, etc., y otras ciencias. Está por estudiar no solo la escritura como rama autónoma del saber humano, con estatutos correlativos a los de otras ciencias culturales, sino que incluso está por determinar si le es debido este reconocimiento, si aparece con razones suficientes para no tenerla como simple apéndice de la lingüística, la antropología, la historia de la invención. Pese a estas prevenciones se ha señalado en la escritura su condición material de canal para la comunicación: tenemos también material para estudios comparativos y son pensables y de hecho existen otros sistemas de escritura dentro de nuestro mundo occidental.

5.2. Nuestro problema inmediato es: ¿cómo articular este último capítulo del trabajo? ¿Podremos hablar de escritura de culturas imaginarias sin llegar a ponernos de acuerdo en los componentes de un estudio sobre la escritura: objeto, definición, niveles, métodos, etc.? Con la brevedad y el rigor que nos sea posible intentaremos apuntar alguna respuesta.

Numerosos autores, Thomas Carlyle, el conde de Mirabeau, Ernst Renan, Kant, etc., veían que con la invención de la escritura se emprendía el comienzo real de la civilización; de manera que si la escritura solo puede existir en una civilización, una civilización no puede existir sin una escritura. Lo que más nos admira en civilizaciones que se encuentran ya en un estadio de complejidad considerable, como las amerindias, es el primitivo estado en que se encontraba su escritura, reducida a rudos pictogramas, o incluso a ese primitivo instrumento a base de cuerdas en el que los registros se anotaban con nudos, o sea, los quipus de los incas, idéntico procedimiento al que empleamos nosotros haciendo un nudo en el pañuelo para acordarnos de algún compromiso.

Definiciones del tono de la de Voltaire y otras semejantes, la “escritura es la pintura del habla” son demasiado restringidas como para que las tomemos en cuenta. En los sistemas pictográficos e ideográficos la relación con el habla era muy débil, ocurriendo de hecho que habla y escritura correspondían a dos sistemas independientes de comunicación. En todo caso, definiciones como esas no distinguen entre habla, lengua, lenguaje, ni tienen en cuenta problemas escriturísticos de otro orden, en lógica, composición musical, etc., a los que solo incidentalmente nos hemos de referir.

5.3. La alfabetización de la escritura, producida a mediados del segundo milenio antes de Cristo, ocurrió en algunos pequeños estados semíticos enclavados en el Sinaí como respuesta, en última instancia, a razones económicas y diplomáticas. Constituía un intento de simplificación de los trazos, de dar mayor movilidad y eficacia a las transacciones, registros, recaudaciones, etc. En uno de los primeros monumentos de esa escritura, una pequeña lápida encontrada junto al templo de Baclat se lee: “interés reembolsable en el templo de la diosa Baclat, 6%” y en el reverso: “este es el interés 6%”.

Esta última instancia económica estaba también en el punto cero de la escritura, o sea, en los pictogramas sumerios del 5º milenio antes de Cristo, creados para registros de operaciones entre el templo, sus dependencias, y los productos del campo, etc. La escritura tiene un origen netamente mercantil, codificador y fijador, cuando surgió la unidad política de la ciudad.

5.4. Ahora bien, como señala Cohen, “en la escritura, al igual que en las demás altas actividades intelectuales, la influencia de la cadena de producción no aparece sino indirectamente y en un segundo plano”, lo que nosotros queremos expresar con los términos “última instancia”. Lo cierto es que, una vez dadas esas instancias, la escritura del tipo que sea “seguía en cierta manera una evolución autónoma, más de acuerdo a los defectos, excesos, irregularidad [...] del sistema escrito que los condicionamientos últimos, y por eso poco determinables, de la producción. No hay que olvidar que cada escritura constituye no solo un sistema de significaciones, sino de formas y depende de muchas circunstancias: del gusto, del empleo al que se la dedica, del material utilizado, de la lengua a que ha de adaptarse [...]” Y la evolución destruye justamente los equilibrios formales.

5.5. Indicamos al principio cómo casi todos los estudios que tienen por objeto la escritura, suelen seguir un método diacrónico, evolucionista, y, solo muy burdamente prestan atención al carácter sistemático y autónomo de la escritura. Nosotros partiremos de una concepción sincrónica, tomando a la escritura como un plan *sui generis* de símbolos sensibles para registrar mensajes, definición que coincidiría a grandes rasgos, con la de Bloomfield, y que se aproxima a la de Gelb, para quien la escritura es un “sistema de intercomunicación humana, por medio de señales convencionales sensibles”. Reduzcamos pues:

Arbitrariedad del signo – sistema
Intercomunicación – fijación (o registro)
Símbolo

Mientras que el lenguaje tiene como función primera, la comunicación social, la función fundamental de la escritura es el registro de las comunicaciones. Con la alfabetización se puso al descubierto el carácter sistemático de la lengua, y dejó abierto el camino para un análisis de sistema de signos ya constituido.

5.6. Las primeras aproximaciones en torno a la escritura nos conducen a varios niveles relevantes para su estudio:

1°. Relación de la escritura con las otras invenciones destinadas a la difusión-comunicación dentro de la cultura, es decir, la escritura dentro de la cultura.

2°. Estudio diacrónico de la escritura para determinar las leyes de la evolución, leyes del menor esfuerzo, etc., con lo que llegar a determinar el carácter conservador que la escritura tiene respecto a la lengua.

3°. Estudios estéticos, de materiales, etc., sobre el signo escrito.

Lo que ahora nos interesa es tratar de sentar las leyes de una ciencia sincrónico-descriptiva, y, especialmente, de relacionar la escritura con las conclusiones respecto a culturas imaginarias.

Evitaremos tratar sobre posibles aplicaciones, en algunos aspectos ya cumplidas, entre la teoría de la información y la escritura, frecuencia de letras, relaciones entre letras y cantidad de información, etc.

Estableceremos los siguientes niveles:

1°. Fonético

2°. Morfo-sintáctico-semántico

3°. A nivel de oración gramatical

Estos niveles se encuentran ya, el 1°, en los sistemas alfabéticos corrientes, el 2° en los sistemas ideogramáticos chinos, y el 3° en los cálculos lógicos.

5.7. Esta conferencia sería excesivamente larga si en este momento, como por otro lado sería justo, emprendiéramos la tarea de tratar con rigor y pormenor las cuestiones que hemos dejado solo apuntadas. Advirtamos que sería casi imposible mencionar estudios generales o trabajos monográficos dedicados a estas cuestiones. Razones obvias nos obligan a concretar lo dicho hasta ahora, aun siendo poco, con el tema de las escrituras de culturas imaginarias. Estas escrituras no solo tendrían que ver con los tipos lógicos de escritura como instrumento para la antropología cultural, o para los que hemos llamado de culturas imaginarias, sino que desde el punto de vista de lo que hemos llamado la cultura vivida o nivel imaginario, estas escrituras tendrían una función contra la cosificación, contra los imperativos arbitrarios que pasan a través del lenguaje por medio de lo que comúnmente se llama equívocos.

5.8. Attendamos a estas escrituras. En principio no tendrían que respetar las convenciones establecidas por el sistema vigente. Tendrían que acentuar la crítica en el plano lingüístico, introducir la posibilidad de crear nuevas relaciones semánticas que se derivarían del grado en que se destruyeran las relaciones convencionales. Estas relaciones habrían de ser trastornadas por medios contrastivos. Desde el arte dadaísta vamos encontrando este proceso de mutaciones partiendo del signo como objeto manejable. Así, en el cine con Eisenstein o Pudovkin; en las artes plásticas con Kandinsky, Mondrian, Schwitters, Klee, Feininger, etc.; en la poesía con dadaístas, futuristas y concretos. El tono místico de muchos de sus manifiestos podría ocultar esta realidad de cambio

objetivo, podría arriesgar sus realizaciones ante la crítica estrecha y pasada. Pero no es la crítica de los criticastros la que tiene la palabra, precisamente por no comprender los hechos. Son esas manifestaciones, ese nuevo concepto sobre una base estrictamente lingüística la que tiene el futuro de una nueva literatura en la que todos participen y creen. Reconozco que todas estas afirmaciones, aun pudiendo advertir en ellas la coherencia con el resto del estudio, y quizá por ello mismo, exigirían que ahora comenzáramos el tema; es decir, nos pusiéramos en contacto con la literatura del siglo XX, para ver sus líneas de fuerza.

Ahora, llegados ya al término de la conferencia se nos pedirá, si este trabajo responde a su carácter ensayístico, una revisión completa; porque si por un lado puede reconocerse como imaginario el ejercicio intelectual operado, no lo es ciertamente desde el punto de vista de su escritura. Repetimos que nos hemos limitado a dejar las cuestiones como un mosaico, y era inevitable. Es cierto que queríamos presentar el nivel imaginario —sin que esto quiera decir fantástico o irracional—, en que se sitúan las teorías científicas, la experimentación, el pensamiento místico; queríamos presentar también en qué se basa ese imaginario, y qué consecuencias tiene para la práctica social e intelectual. Vimos también cómo el concepto de cultura imaginaria no era solo una exigencia a nivel formal, sino también en el concreto campo del movimiento social; como sería una fuerza de choque contra los procesos de estandarización en las conductas, y contra la cosificación de los productos sociales con los que se identifica cada vez más el individuo de la sociedad de consumo. Los canales de registro de comunicación nunca pueden tomarse como absolutos, como intocables reguladores, y uno de ellos es la escritura actual. A través de ellos se logra, en gran parte, que la participación del individuo en la vida social sea la de la víctima, aun en los casos en que la víctima se ponga a los pies del verdugo con gesto agradecido y respetuoso. El tema de la imaginación en el poder nos haría ver la hipocresía de una cultura en la que la libertad, ese simulacro reparador de la imaginación, es solamente formal; en la que, habiendo, cuando y donde hay, libertad de expresión, no puede decirse que la haya de pensamiento. Y esto no es el riesgo de la técnica sino de la tecnocracia como forma cultural o política y su alianza ciega con la mitología, como se puede advertir en un filme que creo se está dando ahora en alguna sala madrileña.

Esa tupida capa de determinación que suponen las redes de información del mundo actual, las redes, a fin de manipulación, son los

más seguros baluartes contra la libertad de pensamiento, siendo más constructivos que los de la época feudal. Y deberíamos hacer como en el *Don Carlos* de Schiller cuando el marqués de Poza llega a pedir al rey Felipe II, libertad para pensar. Este es el justo enclave del imaginario sobre el que hemos hablado.

En resumen, escrituras imaginarias serían aquellas que permitiesen afrontar la arbitrariedad de las mediaciones culturales, a nivel teórico y en el plano concreto de la práctica social.

Poema semántico de acción nº II

- 1) Usted ha entrado a la galería Juana Mordó y está leyendo el Poema semántico de acción nº II. Mete su mano izquierda en el bolsillo, con la derecha acaricia su barbilla y repite en voz baja: “Sí, sí, sí...”.
- 2) Se vuelve un cuarto de círculo a su derecha. Marca cinco pasos bien medidos, la cabeza erguida, el ceño fruncido, la mandíbula tensa. Se detiene y, al contemplar el poema que tiene más cerca, lanza un “¡¡Oh!!” admirativo. Luego, inclinándose como haciendo una reverencia, repite “¡¡Oh!!”, seguidamente pone los brazos en jarras, abre la boca y dice muy serio: “¡Ja, ja!” y se vuelve, cínico, al centro de la sala.
- 3) Mientras con la mano derecha hace círculos, usted piensa en estas proposiciones: “Toda la gente es estúpida, yo excluido. Pero yo soy gente...”. Usted cavila y suelta dos secos y escépticos “Ja, ja” y, con zancadas bien medidas de robot, se coloca en un rincón de la Galería Juana Mordó.
- 4) Desde el rincón en que se ha situado, abre sus piernas, traba sus manos y hace girar un pulgar sobre el otro. Al tiempo, sonríe beatíficamente mirando al cielo. Usted recita: “Volverán las oscuras golondrinas [...] volverán, volverán [...]”, balancea su cabeza, su cuerpo, como si fuera a darle un desmayo; si alguien se quedara mirándole, usted diría: “Los ángeles, los ángeles me dan el biberón, los angelitos”. A continuación, sigue longitudinalmente la pared que tiene a su izquierda con las dos manos en alto, toca pitos y palmas, pensando si es varón “¡Soy la Gioconda!”, y si es hembra “¡Soy el Caballero de la mano en el pecho!”.
- 5) Ha dado unos pasos, se detiene ante un cartel, levanta sus manos al cielo, junta sus pies y volviendo al centro de la sala grita “¡Eureka, eureka!” si alguien queda mirándole o le pregunta. Usted piensa “Este poema es este poema. Este poema no es este poema”. Vuelto a la sala, grita “Yo soy yo. Yo no soy yo. Yo no soy no yo. Eureka”. Si alguien le mira o le pregunta, le responde: “La verdad no es la no-verdad”. He terminado el Poema de acción nº II.
- 6) Pruebe a hacerlo por sí mismo, haya o no alguna sala. Nuestra enhorabuena.

Pic-Poems I

¿Qué es un poema *pic*? ¿Quién podría contestar a la pregunta qué es un poema *pic*? Sin duda, esto pertenece a los secretos de la compañía Telefónica S.A. Hace unas dos semanas podría escucharse, entre otras miles, la siguiente conversación telefónica [entre Ignacio Gómez de Liaño y Herminio Molero]:

—¿Qué te parece si en programa damos un nombre común a los poemas públicos, de acción, de participación? [la sesión de poeta experimental tendría lugar unos días después, el sábado, 3 de abril en la Galería Seiquer].

—Muy bien, pero como sin darle importancia a la cosa: a mi se me ocurre que puede ser algo que tenga que ver con los *sandwiches*. Hay que ver primero qué es un *sandwich*; es jugoso, correoso... no, esto no va. Es sabroso. Picante. Picante.

—Ya está la palabra, joe, pic-ante, pic, pic. Me gusta pic. No está mal. ¿Y a tí qué te parece?

—Estoy pensando que en inglés “pig” significa cerdo, muy apropiado. Y “pick” [usa el diccionario inglés-español]: elegir, coger...

Y los poetas se abrazaron telefónicamente. Habían encontrado su *trademark*. En el programa de mano, que llegó tarde a casi todo el mundo, se leía: *Pic-Poems I*.

I. El poema público

—¿Es ahí el almacén de plásticos? —de nuevo por teléfono— Mire, desearía 24 metros de cinta plástica transparentes de 3 metros de ancho; el nombre es polietileno 005... Sí, 12 pesetas el metro.

Con otras palabras puede decirse que se iniciaba el poema público *PALABRAS FRÁGILES*. Las decía un amigo del poeta, Ignacio Gómez de Liaño. Pues el autor, Alain Arias-Misson, se encontraba en Bruselas, y aún tendría que pasar por Ginebra (¡dos ciudades verdaderamente poéticas!) antes de llegar a Madrid para animar esas “palabras frágiles” que se desplegarían polietilénicamente en la calle de Santa Catalina,

junto a la Galería Seiquer. [Con palabras por teléfono a un almacén de plásticos se iniciaba el poema].

Todos los tratadistas coinciden en que una de las características de los poemas públicos es la de dejar extenuados y exhaustos a los que los practican. Arias-Misson, principal pionero de esta modalidad, escribía recientemente: “La transferencia de la energía poética sobre el público exige un tremendo gasto de esfuerzo físico privado” (*De Tafelronde XV, 3/4*, Amberes, 1970). La poesía, particularmente la pública, es como una ventosa, es absorbente, lo quiere todo de nosotros, para con renovada alquimia obrar la metamorfosis, el gran salto. Veremos.

La noche anterior a la sesión *pic*, el poema público seguía su marcha, nunca más exacto, pues el segundo paso estaba efectuándose en un garaje. Allí, recién llegado Alain Arias-Misson procedente de círculos hiperbóreos, estaban reunidos la pintora Nela Arias-Misson, los poetas H. Molero e I. Gómez de Liaño y con ellos Virginia Careaga. El objetivo que los congregaba era el de pintar con gruesas letra las expresiones mágicas PALABRAS FRÁGILES sobre las dos desmesuradas bandas de polietileno respectivamente, que, una detrás de otra, se extendían sobre el piso del garaje. Alrededor, los automóviles esbozaban muecas fraternas. Lo que nadie sabrá es la sorpresa del sereno que vino a aparecer en el garaje, justo en el momento en el que como conspiradores, entraban en él nuestros amigos. A Nela, como tratando de explicar, en ropa de faena, con pinceles y pintura en ristre, se le ocurrió decir:

—Ya ve usted, vamos a hacer un poema.

A las tres y media de la madrugada, extenuada, la improvisada comunidad poética se retiraba a descansar.

Unas horas después, a las ocho de la tarde del sábado se desplegarían transversalmente las dos cortinas de plástico de un lado al otro de la calle. El viento agitaba las expresiones mágicas, PALABRAS FRÁGILES colgadas al aire. ¿Interrumpir el tráfico? ¿Desalojar el espacio entre las dos cortinas, e invitar a que una pareja penetrando la cinta transparente, rompiendo las frágiles letras se situase en el centro vacío del extraño y público receptáculo, y allí, se abrazasen, o, desnudos, se reconociesen en el coito recordando el “Asno de oro” de Apuleyo? Esto pudo ser el plan. ¡Bello plan! Pero lo real, y aún más realista fue dejar que el poema lo activase el propio tráfico. Los automóviles, especialmente los

taxis, desbarataron los planes con las fuerzas de sus chapas. Sí, dejar que los automóviles fuesen penetrando, horadando las cortinas, no sin vacilaciones, no sin que fuesen requeridos a ello por los circunstantes, no sin que fuesen burlados. Los vehículos se encargaron de sustentar el poema, rompiéndolo. Ellos rompieron el himen.

Entre tanto la energía poética iba desplegándose por la calle, procedía de todos, tomaba la forma de miradas expectantes, de gritos, era energía mecánica tratando de apuntalar el polietileno poético, tras los embates de los coches. El poema se consumía, las cortinas caían definitivamente hechas jirones, las letras estaban convertidas en blancos fragmentos, esparcidas sobre el alquitrán. Media hora antes podíamos leer: PALABRAS FRÁGILES. Media hora antes [¿Qué quiere decir “media hora antes”?] Lo legible, al ser destruido, había realmente generado intemporal y práctica lectura.

2. El poema de Asurbanipal

Era el momento de entrar en la galería para continuar ya entre cuatro paredes la sesión *pic*. Allí esperaba, voluble, un poema de acción [y reposo y palabras y metamorfosis] de Ignacio Gómez de Liaño, titulado “Asurbanipal tocaba la flauta”, con dedicatoria a Hugo Ball en recuerdo del Cabaret Voltaire, según se anunciaba en el programa de mano. Las sombras de Asurbanipal y su flauta no tardaría en proyectarse grotesca y espasmódica sobre los concurrentes.

Paralelos a la pared, sobre la moqueta, se hallaban tendidos boca arriba e inmóviles dos personajes —hombre él y mujer ella—, conectados el uno la otro por las plantas de los pies. Momentos después aparecía I. Gómez de Liaño preguntando a la sala: ¿Qué es un poema de acción? ¿Qué es un poema de acción? Por esta vez, no se extendió hablando de sus experiencias en poesía de acción por correspondencia, nada nos dijo sobre la resistencia pasiva de la mujer frente al poema de acción por correspondencia. Esto pertenece, sin duda, a los prolegómenos. El poema de acción —síntesis en cierto modo del Yin y del Yang—, es un rito, pero téngase en cuenta que un rito lírico, efímero y estético. Asume la vida como rito, no como palabras estándar, sino como acción y como palabras-movimiento. Se desglosa en gestos, fenómenos, palabras, pazos, saltos, etc. Liaño inició la primera frase —poema de la participación— haciendo trizas algunos ejemplares de *La gaceta regional* (números atrasados, diario de Salamanca); entregó generosamente los recortes

a los asistentes y entonó: “RAW ALPINDI, 28: A la luz de los últimos acontecimientos [...]”. Y de todos los labios empezaba a surgir una amplia, efusiva e informativa columna sonora. Minutos después: ¡STOP, STOP! Cesaba la algarabía, y en el silencio aún se desgajaban, individualizados, retozos de irrealidad periodística. Como en un coro, la boda de Laura Valenzuela-Dibildos respondía a los incidentes de Sierra Leona, el anuncio de un jabón contrapuntaba al boletín de información religiosa... En ese momento Ignacio Gómez de Liaño, que estaba de pie juntos a los dos personajes tendidos en el suelo y en medio de ellos, se ajusta a la cabeza una máscara grotesca de goma, con adherencias de papel higiénico, llavecitas mohosas, etc., y operada la metamorfosis, deja caer, estruendoso, el recitativo dadá “Asurbanipal tocaba la flauta – la flauta tocaba Asurbanipal”. Una a las estrofas decía:

Fiebres antropoides bielas vertederos machacan trituran se hunden la calle se quema desempavimiento saltan ampollas de brea y bacilos de Koch avanza entre mallas de junglas perdidas y balas RON RON RON FFFFFFFF ZUZUZI ZEZO TANKA RALAR ZIZARA ZARANKA ASIMO ASAMO KURU y los exitistas y los extintores arañas gigantes de hierro arañas volantes ¡Welcome Mr. Nixon! Barquillos obleas cornflakes y boniatos para Superman y para Mr. Freedom un cielo de nailon y papel de prensa ilustrada exuda licores y eslóganes.

Leído el poema grotesco, el recitador se despoja de su máscara, da la espalda al público, traza un amplio gesto circular con los brazos invitando a los compañeros yacentes para que se levanten. Se yerguen lentamente. Los tres se abrazan. El frenesí fusionista va creciendo, y los tres, confundidos, se desploman. Alguien salta de entre el público y se abalanza con furia participadora. En tanto, “Asurbanipal tocaba la flauta – la flauta tocaba Asurbanipal”.

3. comunicación “&” comunicación

Los dos poemas restantes “comunicación, naturalmente” y “&” de Pedro Almodóvar y Herminio Molero, respectivamente, se iniciaban a la luz de claras constelaciones lúdicas, y estuvieron a punto de terminar en el mejor y más extremo estilo *pic*. “Comunicación, naturalmente” consistía en dos focos [Pedro Almodóvar y Joaquín Lara] emisores-receptores de

mensajes que yendo de mano en mano por toda la sala paraban —y allí eran leídos— en uno de los dos focos. Se oía: “sesenta mil pesetas, veinte mil pesetas” o “Es una fase coyuntural del comercio norteamericano” o “¿De qué color eres tú?”, etc.

A continuación penetró en la sala “&” poema de Herminio Molero que fue activado por el mismo autor y la bella bailarina polaca Krysia Bogdan. Contrapuntados, y como en un collage, alternaban las formas emitidas por Molero, las conexiones musicales y los movimientos del cuerpo de Krysia.

En realidad, esto me los estoy imaginando, no pude asistir a esta última parte de la sesión. Algo en la calle reclamaba mi atención. He ahí que una circunstancia que no dudaba en calificar de extremadamente *pic*, se desplegaba profundamente a las puertas de la galería desde hacía algunos minutos. Teníamos invitados. Vi que Josefa Seiquer e Ignacio Gómez de Liaño salían a hacer los honores. [Yo les acompañaba].

5. Happy end

Un coche-patrulla de la policía armada estaba apostado enfrente de la galería. Sus contingentes —de uniforme y de paisano— merodeaban intentando sorprender pistas en restos del polietileno, la pintura plástica o los recortes de *La Gaceta regional*, tratando de descifrar lo de las “sesenta mil pesetas, cuarenta mil pesetas” o “...el comercio norteamericano” ¡Buenos chicos! Expectación, explicaciones; presencia de ánimo en Josefa Seiquer, elocuencia en Gómez de Liaño. Los reunidos allí dentro, los amontonados allí dentro, ¿no serían una pandilla de excéntricos, de locos fraternos pero inofensivos, de gente *pic*, *pic*... y nada más? El juicio se suspende. [Consejo de Bertrand Russell]. La locura es una actitud política.

Karma DURBIMA

Sesión de *Pic-Poems*

Esta sesión de poemas *pic* comprende diferentes modalidades de la poesía experimental. Se basa en los logros expresivos, estilísticos, etc., que se han desarrollado a partir de 1950 en la Europa occidental con la poesía concreta. De ella se han efectuado en España numerosas exposiciones y audiciones.

Las piezas de Ignacio Gómez de Liaño

1) Objeto sin objeto

Consta este poema de una figura cúbica de 90×70×60 cm, en torno a la cual el personaje A efectuará, durante tres o cuatro minutos, una suerte de sencilla danza. Después, el personaje B, que se halla dentro del cubo, va sacando a la vista del público, para que éste los contemple, diversos objetos, estos son: paraguas, radio-transistor, bombilla, campanilla, tijeras, máscara grotesca y dos carteles con las siguientes leyendas:

pr	I	agua	cesto	gu	sto
	u t				
bris		agua	cesto	gu	sto
	zzzz				
risa		agua	cesto	gu	
sa		agua	cesto	gu	sto

2) El canto del vaso de agua

Este poema es una invitación al silencio y la concentración. Se repartirán vasos de papel en los que se verterá agua que, más tarde, se hará beber a los circunstantes. Todo el poema se realizará a un ritmo especialmente lento y ordenado.

3) Yang

Este poema cuenta, como ambientación sonora, con una cinta de poesía fonética compuesta en base a los sonidos WAU y FAI, que a veces están manipulados electrónicamente.

Una mujer A se halla frente al público de pie y quieta. Otros dos personajes, B y C, sostienen una cortina de polietileno pintado con la palabra YANG; esta cortina se encuentra delante de A. El personaje D, con unas tijeras, recorta el polietileno en tiras, atando los cabos de las cintas resultantes. D se aparta del grupo compuesto por A, B y C. Cesa la música y, de improviso, cogiendo una cámara fotográfica dice: “Por favor, una sonrisa para la revista *Personas*”.

Asurbanipal tocaba la flauta

Asurbanipal tocaba la flauta la flauta tocaba Asurbanipal

Los trenes del metro escalan los huecos de los ascensores – exudan li-
cores y eslóganes – invaden los pasillos de los rascacielos ONU URSS
RAU STOP ISRAEL TARGAKA TARGANKA TAMARA TAMIRA
BOLARMO ASIMUT ZIZARA ZARAKA TANKA KARALANCA
ARKALA MURGU URGU BURURGU ZIZARA TARGATA despojan
despachos – Los ejecutivos se tuestan en los lavaplatos “made in” Kat-
mandú – chorretes de aceite pesado – chispazos orgásmicos ventanas de
aire se arrojan ONU USA RAU STOP ISRAEL el flácido nailon – bar-
quillos y cornflakes para Supermán y para Mr. Freedom

Asurbanipal tocaba la flauta la flauta tocaba Asurbanipal

La estación y la acción del cielo ha llegado 600 y minis 500 300 y fores
[sic] pequeños persiguen la línea sedosa del coupé amarillo eunuco igno-
rante – la virgen revienta se traban sus hierros y en la travesura saltan
los muelles del asiento trasero ¡oh hermosos conciertos! ¡Elizabeth Hall! –
la caja de mandos – ¿será el cono andino? – se abre como una vagina y el tubo
es de escape URSS USA RAU STOP ISRAEL MARDULA Y ADULA
OJUKU AYULA TEPESTO KULUKU OOOOLO OOOOL GARGA
DADANANA KAMPON RONRONRON la estación del cielo la
ración de hielo el temblor del velo el pelo la leche el pus y
la sangre cuajados

Asurbanipal tocaba la flauta la flauta tocaba Asurbanipal

Fiebre antropoides bielas vertederos machacan trituran se
hunden la calle se quema desempavimiento saltan ampollas de
brea y bacilos de Koch avanza entre mallas de junglas perdidas y ba-
las RON RON RON FFFFFFFF ZUZUZI ZEZO TANKA RALANKA
ASIMO ASAMO JURU y los exitistas y los extintores arañas

gigantes de hierro arañas volantes Welcome Mr. Nixon – barquillos obleas cornflakes y boniatos para Supermán y Mr. Freedom – un cielo de nailon y papel de prensa ilustrada exuda licores y eslóganes

Asurbanipal tocaba la flauta
la flauta tocaba Asurbanipal

La estación del cielo ha llegado y están a la venta músculos y penes postizos y el amor y el orgasmo perfecto se hace en camas redondas o trapezoidales ONU URSS USA STOP ISRAEL NUORU SUSUKA ARGOLA MAMANA GULUA KAROKA BLIMBIESTO PAMPON EL NAPALM SE TOMA EN EL DESAYUNO con bacon y cornflakes ¡salud Mr Freedom! – la gente es estúpida no es ANTIPRO – ¡El paraguas se descascarilla se agita y erecto se hunde en la luna del escaparate los vidrios aúllan de gozo! ¡TARZÁN SUPERMÁN! y arrojan chorretes de aceite pesado lo más exquisito de su mercancía

ASURBANIPAL TOCABA LA FLAUTA
LA FLAUTA TOCABA ASURBANIPAL

Canto del vaso de agua

Reúnete con algunos amigos. Llevad cada uno un recipiente transparente para el agua.

Un niño verterá agua en cada recipiente. Contempla fijamente el agua. Que cada uno, aleatoriamente, exprese una frase en la que se diga algo del agua “el agua es ...”, así: “el agua es luz”, “el agua es agua”, etc.

Que cada uno suba por encima de la cabeza el brazo con cuya mano sostiene el recipiente y diga lo que vea, lo que sienta.

Bájalo, súbelo, vuelve a bajarlo y, haciendo un giro de 90 grados acerca tu recipiente al compañero más próximo. Invítale para que diga lo que sienta mientras lo está mirando.

Vuelve a tenerlo junto a ti. Tenlo agarrado con las dos manos y, en silencio, mientras lo miras fijamente, imagina, deja remontar tu fantasía.

Y, mientras ya, ahora, se está produciendo el canto del vaso de agua, aproxima el recipiente transparente a tu boca y la vas bebiendo pausadamente. Y es (posibilidad) el canto del vaso de agua lo que estás bebiendo.

[Nota manuscrita: *Lo más apropiado sería: sobre una página grapar o pegar un sobre de plástico como el que os adjunto y dentro del plástico introducir doblado debidamente el texto completo del CANTO DEL VASO DE AGUA; si no es posible, imprimir el texto y grapar o pegar encima el sobre de plástico. El tamaño del sobre puede ser mayor que el del adjuntado.*]

Imposible presentación

¿Presentación?
Sempretación
¿Presentación?
Tasempreción
¿Presentación?
Siempre-en-acción
¿Pre-Sen-Ta-Ción?

IMPOSIBLE PRESENTACIÓN

por
Ignacio Gómez de Liaño

Sentapreción
Tapesención
Pretasención
Siempre-en-acción
¿Ción-Ta-Sem-Pre?
¿Pre-Sen-Ta-Ción?

IMPOSIBLE PRESENTACIÓN

Señoras y señores

Enviar la lengua a la calle
¿Enviar la lengua de la calle?
Enviar de vacaciones la lengua
¿Enviar a imaginar la lengua?
Enviar la lengua a la imagen
¿Enviar la lengua a la utopía?
¿Enviar la calle a la lengua?
Enviar la calle de la lengua

¿Enviar la lengua vacaciones?
Enviar la lengua imágenes
¿Enviar la utopía de la lengua?

IMPOSIBLE PRESENTACIÓN

Calles y automóviles

¿La palabra apalabra el nombre?
La voz descoyunta el mundo
¿El mundo descoyunta la palabra?
La utopía descoyunta el mundo
¿Pronuncia imagen utopía?
Decir indecible imagen

IMPOSIBLE PRESENTACIÓN

Fieras y submarinos

voz	vía	vez
luz	luna	lid
haz	ría	hez
tú	love	yo
si	i	ma
gi	na	ción
cien	de	tras
la	bra	pa
la	do	el
mum		
ble	im	po
si	sem	pre
ta	ción	

¿IMPOSIBLE PRESENTACIÓN?
LA IMAGINACIÓN EN LA POESÍA

Tres términos

Los tres poemas de acción que componen TRES TÉRMINOS van seguidos, no tienen fondo musical, cinematográfico, etc., y en ellos no se dice ninguna palabra. Solo tienen el ejecutante, que ni siquiera tiene nombre, al que en lo sucesivo llamaremos A.

Término I

A se acerca a una mesa que tiene encima un cubo de basura, un barreño de agua y una palangana. Saca del cubo de basura unas letras de papel y, lentamente, las coloca sobre el suelo hasta que forma la frase ESTO ES LA PALABRA o DON DE LA PALABRA. A continuación, recoge las letras, las mete en el barreño de agua.

Las saca de allí para colgarlas de una cuerda con pinzas de las que se emplean para tender la ropa. Como las letras están mojadas, se sirve de un secador para secarlas. Una vez secas las mete en la palangana. Como la palangana contiene alcohol, al introducir en ella una cerilla encendida se produce una gran luz de fuego. [El local dispone de extintores que se pondrían en funcionamiento en el caso casi improbable, casi imposible, de que se produjera algún percance].

Término II

A saca a escena una gran caja de cartón. La abre y saca otra caja que la primera contiene en su interior. Abre esta segunda y saca una tercera. Abre la tercera y saca una cuarta. Y así hasta siete cajas. Todas las cajas contienen el letrero de FRÁGIL. La última y muy pequeña caja tiene dentro unas bolitas de papel de seda que cuando se desenrollan sobre el suelo permiten leer la palabra FRÁGIL. Una vez extendidas en el suelo las letras susodichas se meten en un frasco de cristal.

Término III

A sale a escena. Se encuentra en un punto determinado en silencio. Cronometra unos segundos y dibuja en el punto sobre el que estaba una crucecita. Hace la misma operación en otros tres puntos. Une los cuatro

puntos resultantes formando la figura de un gran paréntesis (). A continuación hace lo mismo dando lugar a otro paréntesis menor que está incluido dentro del paréntesis mayor (()). Después, coge varios periódicos y, lentamente, los rompe en fragmentos. [Se procurará usar periódicos que no sean de Barcelona o Madrid a fin de evitar herir susceptibilidades y que la gente pueda interpretar equivocadamente el poema]. Una vez convertidos los periódicos en fragmentos, A los entrega a los concurrentes, es decir, al público. Cuando ya todo el público tiene los fragmentos, A se pone una máscara de esas de goma que se encuentran en las tiendas de objetos de diversión. Además de ponerse la máscara, A se cuelga del cuello un cartel en el que se lee la palabra PARÉNTESIS. Una vez hechas estas operaciones hace gesto de invitar al público a leer el papel que tienen en las manos. A tiene el suyo correspondiente. Y, de este modo, toda la concurrencia comienza a leer su texto. El resultado es que se organiza un fuerte murmullo en el que difícilmente se pueden captar claramente los textos particulares, ya que todos los textos que se leen son diferentes; pero es que lo que interesa es el murmullo de la lectura. Cuando la lectura está comenzada, A se adelanta al público y comienza a arrojar grandes cantidades de confeti. Operación que hace también con el escenario. Terminada esta operación y, cansados los lectores de leer, se pone fin a TRES TÉRMINOS.

Acciones para los Encuentros de Pamplona

Es pues, a partir de Dadá, que la acción entra en el proceso artístico. John Cage la introduciría en música, así como algunos letristas la utilizarían en determinados actos.

A partir de 1964, Zaj montó actos públicos que pueden ser considerados como la primera realización en España de estas manifestaciones. Y, asimismo, es este grupo uno de los primeros que de un modo sistemático comienzan a aplicar la acción en el mundo.

Alain Arias-Misson —que en un tiempo trabajaría con Zaj— sería el primer fabricante de poemas públicos: su poema *Palabras frágiles* consistía en la colocación de dos cortinas de plástico, cortando el tráfico de una calle, que finalmente serían destruidas por los coches. En los encuentros, Arias-Misson realizó un paseo por la ciudad cargado de signos con los que iba puntuándola.

Junto a él, Ignacio Gómez de Liaño con Javier Ruiz, Fernando Huici, Francisco Delgado, Lluç Alonso-Martínez, Ramón Melcón, Javier Mamely, Santiago Mercado, Chenchó, Eliseo, Antonio, Manuel Royo, y los músicos Luis Robledo y Ángel Luis Ramírez, con otros amigos y amigas, realizaron una actividad poética pública permanente a lo largo de los encuentros.

La previsión era realizar varios poemas de acción públicos y un rito privado. Hubo los siguientes proyectos:

Ignacio Gómez de Liaño

Procesión de la publicidad: con crespones negros, velas y caperuzas. Se pasearían —insertos en pendones— fragmentos de anuncios publicitarios que, al cumplir un determinado recorrido, serían quemados públicamente.

Procesión de las jaulas: veinte o treinta jaulas conteniendo personas y animales vivos o muertos —algunos de los cuales serían golpeados en diversos momentos del recorrido—, pasearían por la ciudad.

Procesión desemantizada: un grupo de personas pasearía pancartas y cartelones absolutamente en blanco por la ciudad. Arrojarían octavillas en blanco.

La calle-tela de araña: sería construida con cientos de rollos de papel higiénico que serían atados a objetos, casas, árboles, creando una inmensa red espacial.

Árboles semantizados: diversos árboles serían cubiertos, en tronco y ramas, por trozos de periódicos que preservarían su corteza del espacio exterior.

Los globos semánticos: globos de papel —de los que se elevan con alcohol— volarían portando letras que desaparecerían o se quemarían con ellos.

Las constelaciones aéreas: un grupo de globos llenos de hidrógeno arrastrarían una gran letra. Varios grupos de globos arrastrando diversas letras serían paseados por la ciudad y, en un momento dado, estas serían soltadas.

“MANUAL. POESÍA DE ACCION-POESÍA PÚBLICA”, recientemente publicado por Agitadores (Edit. Agit. Madrid, 1982), leemos entre las páginas 32 y 28: “¿Cuántos poemas caben en la plaza del Castillo?”

Si usted lleva a pasear una letra, no se olvide de la dirección cablegráfica: Tralesapa. Kacy Lee sostenía que en una letra caben los límites de acción de la superficie actual, la densidad que limita el interior con el exterior, y un compendio de la “teoría general de la deformación”. La angulación del poema es, después de todo, asunto de utilidad desde las diferentes angulaciones. “¿Cuántos poemas caben en la plaza del Castillo?”

Los castillos que caben en un poema están en tierra o sobre pedestales, poco a poco un magnífico cataclismo, el lazo de la magia, y los horrores y esperanzas de la condición humana. El doctor Tarratt, inventor de la logomicina, se dirigía a los *dramatis personae* en estos términos:

Corpus rico en imagen, carne y secretos. Tres cuerpos y pensamientos. Dejemos lo del dirigismo y la eficacia técnica. Observen ustedes que el cero es la negación del número, el antinúmero. Es por ese no-número por lo que los números funcionan. He ahí el poema. Confieso no haber entendido aún aquello de la unidad y la pluralidad. He ahí el poema. El uno no se explica sin lo múltiple, tampoco lo múltiple sin lo uno. El uno no es sino es lo que no es. El múltiple no es sino es lo que no es; o algo por el estilo. ¿Podría realmente asegurar que en mi vida he hecho un solo poema, o han sido varios? Recorrí las calles, me acerqué a Correos y compré un sello.

“¿Cuántos poemas caben en un virus”? ¡Ojo al virus! ¡Atención con el virus! La casa de sumadoras Burroughs ha comprobado el índice de incidencia. Dice así: la disposición de las pantallas, en las que se proyectan los poemas, ha sido más meditada que intuitiva, y no, por cierto, a causa de los azares de la función clorofílica. Pues, cuando se pasea una letra, que después se empaquetará para enviarla por correo a la Real Academia de la Lengua, la letra en cuestión puede muy fácilmente caer en un albañal. Más penado. En el *Enchiridion inventionis*, y en

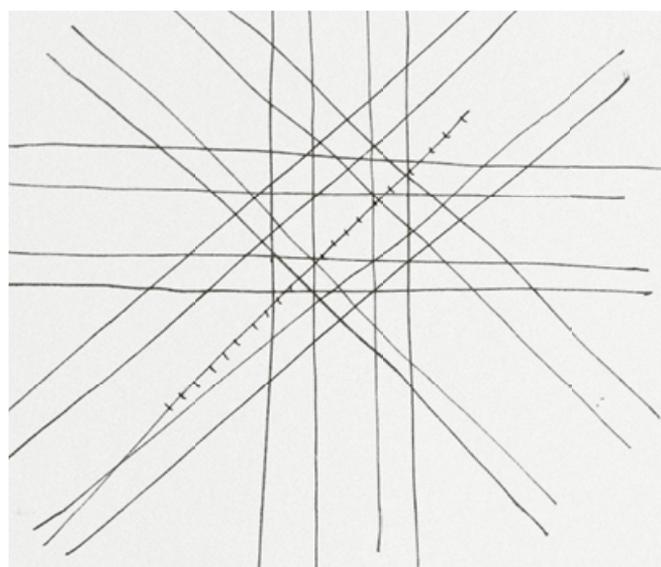
De libero arbitrio, tratado sobre albañales y cloacas, se aclara que ver es encontrar poemas, que en los albañales no se ve y que, sin embargo, en los albañales germinan múltiples y honoríficos poemas. “¿Cuántos poemas caben en una cloaca?”

Reúnete con algunos amigos. Respirad siete veces consecutivas, lentamente. Al inspirar el aire concentraos en una palabra. Al expirar el aire pronunciad la palabra pensada. Lentamente. Tomad después rotuladores de colores y pintad en el cuerpo las palabras que recordéis. Miraos al espejo lentamente. Baños.

Kacy Lee aconsejaba a los poetas silencio después de llamar la atención sobre el antibiótico de acción verbal que recientemente ha preparado el doctor Tarratt. La logomicina —nombre del antibiótico citado— proporciona saludables efectos en los casos de afección logística aguda. Se recomienda a los tecnócratas burocraticistas y a la mayoría de los sometidos a las profesiones reconocidas. El preparado del doctor Tarratt sirve también como emético después de conferencias, coloquios, lecturas poéticas, etc. “¿Cuántos poemas caben en la logomicina?”

El Comité Supranacional para Poesías Públicas (CSPP) reunido recientemente en Ingatestone, Essex, Inglaterra, acordó elevar a la UNESCO para que la ponga en conocimiento de países miembros, una propuesta con la que se acabaría definitivamente con la contaminación semántica del ambiente. La propuesta, extremadamente simple, dice así: “Todos los países miembros se comprometerán a suprimir cada año una letra del alfabeto quitándola de todo texto o escrito público y semipúblico, sin que sea posible su recuperación en años posteriores. De este modo en veinticinco años se habrán suprimido veinticinco letras”. Se confía en que esta medida proporcionará efectos radicales en contra de la creciente contaminación semántica. Parece ser que el Reino Unido —pionero en tareas descontaminadoras— llevará a la práctica esta propuesta en el 1973. En este año se suprimirá la letra “i” y en el 1974 la letra “n”. Algunos comentaristas apuntan que en la tarde de noviembre en que se recuerda la gesta de Guy Fawkes, se incrementará el fuego de las hogueras con la letra correspondiente a ese año. Así pues, sucesivamente irá desapareciendo de los escritos ingleses el “I” (yo), y el United Kingdom se irá transformando en Unted Kngdon, Uted Kgdo, etc...

“¿Cuántos poemas caben en un periódico?” Hoy en día nadie duda de los saludables efectos de la poesía de acción y la poesía pública.



Elencar

Lucen rimas los desiertos verticales
Disertan rimas puntos blancos y horizontes
Vértices de puntos y de vanos
desiertos duermen voces
Aquí el ala es dardo - ex playa es o rosa

* * *

Riman el blanco puntos
Vanas runas de horizontes
Desiertos lucen que disertan
Apuntan a las voces
El aquí duerme alas - playa ex es o rosa

Runas riman horizontes verticales
Dardos son al punto - punto al blanco
Luces son que disertan los desiertos
Vértices de voces de vanos
EL ala duerme aquí - es explaya o rosa.

Dejad que el humo labre las esencias.
Dejad que brillo dáctilo suene en las gemas.
Dejad paladear el palacio del gusto.
Dejad que la piel finja límites al agua.
Dejad que Aroma ahorme lo inane y lo vacío.

Es peregrinación diversa en lacerías.
Excurso que ara bescos en el aire.
Espiral que copula la cúpula del verso.
Lugar y punto al vuelo, alero es de aire.
Roto espacio de ritmos que algebriza fragmentos.
Celeste sombra que estrella las palabras.

* * *

Dardos que runan los desiertos
Horizontes verticales al punto lucen
Diserta el blanco vértices de voces
Rimas de vanos – punto al punto
El ala duerme aquí – ex playa o rosa es

* * *

Verticales rimas dardo son al punto
Disertan vanos y vértices de runas
Punto al ala
Blanco duerme aquí – o rosa es explaya
ex o rosa es playa

La nude, Madrid, 1971. Participantes: Lluç Alonso Martínez, Ignacio Gómez de Liaño, Fernando Huiçí, Armando Montesinos, Ramón Melcón, Gumersindo Quevedo y Javier Ruiz Sierra









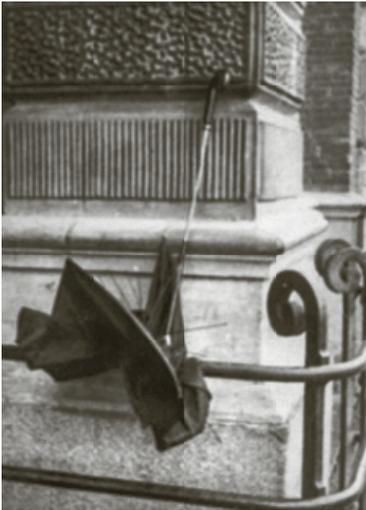
Poema meteorológico, Ibiza, 1972. Participantes:
Ignacio Gómez de Liano y Edison Simons





Los Juegos del Espinario en el Jardín de la isla de Aranjuez, Aranjuez, 1972. Participantes: Ignacio Gómez de Liaño, Sagrario Muñoz Calvo y Edison Simons





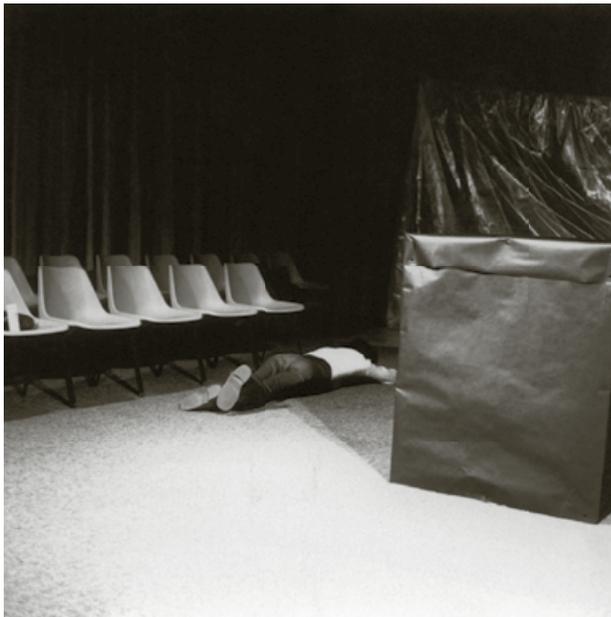
Asurbanipal toca la flauta, Madrid, 1972. Participantes:
Ignacio Gómez de Liaño y el público reunido en la Galería
Seiquer: Juan Navarro Baldeveg, Alain Arias-Misson
y Fernando López-Vera, entre otros

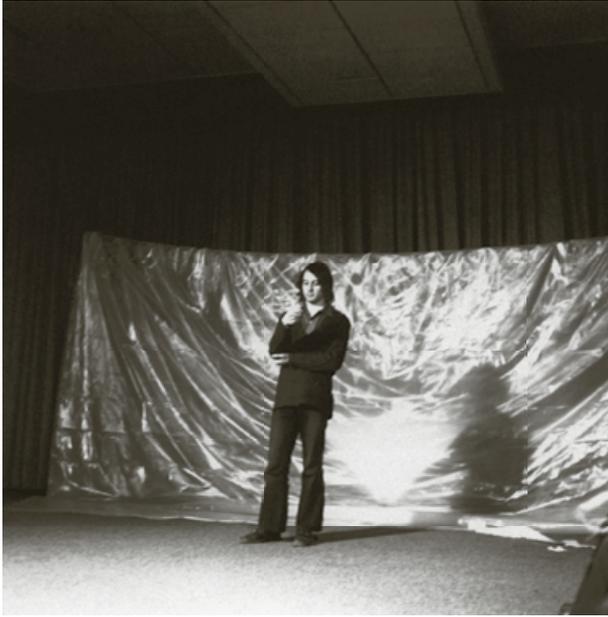




Asurbampal tocaba la flauta, salón de actos del Colegio de Arquitectos de Barcelona, 1973. Participante: Ignacio Gómez de Liaño

La caja mágica, Pamplona, 1972. Participantes:
Pedro Almodóvar e Ignacio Gómez de Liano





El canto del vaso de agua, Pamplona, 1972.
Participantes: Ignacio Gómez de Liaño
y el público reunido en la sala

Laberinto de aire, salón de actos del Instituto Alemán de Madrid, 1972. Participantes: Lluç Alonso Martínez, Ignacio Gómez de Liaño, Eduardo González, Fernando Huici, Ramón Melcón, Armando Montesinos, José-Miguel de Prada Poole, Gumsindo Quevedo, Javier Ruiz Sierra, etc. (Fotografías de Pablo Pérez-Minguez)





Poema aéreo, Pamplona, 1972. Participantes: Lluç Alonso Martínez, Ignacio Gómez de Liaño, Fernando Huiçi, Ramón Melcón, Armando Montesinos, Víctor Mira, Gumersindo Quevedo y Javier Ruiz Sierra

Tres términos, salón de actos del Colegio de Arquitectos de Barcelona, 1973. Participante: Ignacio Gómez de Liaño





Intangibles, Madrid, 1973. Participantes: Ignacio
Gómez de Liaño y Fernando González de Canales





PRESIDENTE DEL MUSEO
NACIONAL CENTRO
DE ARTE REINA SOFÍA

Ministro de Cultura y Deporte
José Manuel Rodríguez Uribe

DIRECTOR DEL MUSEO
Manuel Borja-Villel

REAL PATRONATO

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidenta
Ángeles González-Sinde Reig

Vicepresidenta
Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos
Javier García Fernández
(*Secretario General de Cultura*)
Andrea Gavela Llopis
(*Subsecretaria de Cultura y Deporte*)
María José Gualda Romero
(*Secretaria de Estado de Presupuestos
y Gastos*)
María Dolores Jiménez-Blanco
Carrillo de Albornoz
(*Directora General de Bellas Artes*)
Manuel Borja-Villel
(*Director del Museo*)
Cristina Juarranz de la Fuente
(*Subdirectora Gerente del Museo*)
Luis Cacho Vicente
(*Consejero de Educación y Cultura
de La Rioja*)
María de la Esperanza Moreno
Reventós
(*Consejera de Educación y Cultura
de la Región de Murcia*)
Vicent Marzá Ibáñez
(*Conseller de Educación, Cultura y
Deporte de la Comunidad Valenciana*)
Pilar Lladó Arburúa
(*Presidenta de la Fundación
Amigos del Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía*)

Vocales Designados

Montserrat Aguer Teixidor
Pedro Argüelles Salaverría
Miguel Ángel Cortés Martín
Carlos Lamela de Vargas
Marcelo Mattos Araújo
María Eugenia Rodríguez Palop
Santiago de Torres Sanahuja
Ana María Pilar Vallés Blasco
José María Álvarez-Pallete
(*Telefónica, S.A.*)
Ana Patricia Botín Sanz
de Sautuola O'Shea
(*Banco Santander*)
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
(*Fundación Mutua Madrileña*)
Antonio Huertas Mejías
(*MAPFRE, S.A.*)
Pablo Isla Álvarez de Tejera
(*Inditex*)

Patronos de Honor

Pilar Citoler Carilla
Guillermo de la Dehesa
Óscar Fanjul Martín
Ricardo Martí Fluxá
Claude Ruiz Picasso
Carlos Solchaga Catalán

Secretaria del Real Patronato
Guadalupe Herranz Escudero

COMITÉ ASESOR

Zdenka Badovinac
Selina Blasco
Bernard Blistène
Fernando Castro Flórez
María de Corral
Christophe Chericx
Marta Gili

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA

Director

Manuel Borja-Villel

Subdirectora Artística

Mabel Tapia

Subdirectora Gerente

Cristina Juarraz de la Fuente

GABINETE DE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa

Concha Iglesias

Jefa de Protocolo

Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones

Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefa de Registro de Obras

Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales

y Proyectos digitales

Alicia Pinteño

Responsable de Proyectos digitales

Olga Sevillano

ACTIVIDADES PÚBLICAS

*Directora de Actividades Públicas
y del Centro de Estudios*

Ana Longoni

*Jefe de Actividades Culturales
y Audiovisuales*

Chema González

*Jefa de Biblioteca
y Centro de Documentación*

Isabel Bordes

Jefa del Área de Educación

María Acaso

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirector Adjunto a Gerencia

Ángel Esteve

Consejera Técnica

María Luisa Muñoz Monge

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia

Guadalupe Herranz Escudero

Jefe del Área Económica

Luis Ramón Enseñat Calderón

*Jefa del Área de Desarrollo
Estratégico, Comercial y Públicos*

Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos

María Esperanza Zarauz Palma

*Jefe de Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios Generales*

Rafael Manuel Hernández Martínez

Jefe del Área de Seguridad

Luis Barrios

Jefa del Área de Informática

Sara Horganero

Proyecto del departamento
de Colecciones

Dirección del proyecto
Rosario Peiró

Investigación y concepción editorial
Lola Hinojosa

Asistentes a la investigación
Carolina Bustamante
Carla Giachello

Asesor externo
Aramis López

Exposición celebrada
en el Museo Reina Sofía
del 18 de diciembre de 2019
al 2 de noviembre de 2020

Comisaria
Lola Hinojosa

Coordinación
Carolina Bustamante

Registro
Pureza Villaescuerna

Restauración
Manuela Gómez
Pilar Hernández

Diseño del montaje
Jesús Vicente

Libro publicado por el
departamento de Actividades
Editoriales

Jefa del departamento
Alicia Pinteño

Coordinación editorial
Teresa Ochoa de Zabalegui

Diseño gráfico
Hermanos Berenguer

Edición y corrección de textos
Teresa Ochoa de Zabalegui
Irene Villén

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecánica
La Troupe

Impresión y encuadernación
Brizzolis

© de esta edición, Museo
Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, 2020

Los textos, © BY-NC-ND
4.0 International



© de las obras:
© Herederos de Pablo Pérez-
Mínguez, VEGAP, Madrid, 2020
© Herminio Molero, Manolo
Quejido, VEGAP, Madrid, 2020
Y del resto, sus autores

Créditos fotográficos

Archivo Lafuente: pp. 29, 38
Joaquín Cortés y Román Lores,
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid: pp. 17, 19,
37, 42, 43, 44, 45, 46-47, 48, 49,
50-51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58-59,
60, 61, 62, 63

Se han hecho todas las gestiones
posibles para identificar a los
propietarios de los derechos de
autor. Cualquier error u omisión
accidental, que tendrá que ser
notificado por escrito al editor,
será corregido en ediciones
posteriores.

ISBN: 978-84-8026-619-2
NIPO: 828-19-034-5
DL: M-30004-2020

Catálogo de publicaciones oficiales
<https://cpage.mpr.gob.es>

Distribución y venta
[https://sede.educacion.gob.es/
publiventa/](https://sede.educacion.gob.es/publiventa/)

Este libro se ha impreso en:
Freelife Vellum, 120 y 260 g

Se ha usado la siguiente fuente
tipográfica: Clifford

176 páginas
II. blanco y negro, color
16,5 × 24 cm

Poema de la destrucción, Pamplona, 1972. Participantes:
Pedro Almodóvar e Ignacio Gómez de Liaño



9 788480 266192