



PYRENAICA

A salud
de la aguda
Lumina.

~~El cine~~
eres pura!
cruza, festivamente, cumbres del Pirineo.
le mite, mas nos festejamos con la real presencia.
fueguileando el campo de nuestra piedad.
Los cuevas, volutarios un bivio.
con la usquejada de los celdos.
El estudio: crámen de valor ante el tribuna de la cima
son la usquejada de los celdos.
El estudio: crámen de valor ante el tribuna de la cima
son la usquejada de los celdos.
El estudio: crámen de valor ante el tribuna de la cima
son la usquejada de los celdos.

de nob de corones de vanguardia
No encamus la libro la espectro del arbol,
Medimos el orgullo montano
Nuestro pech se llama como nos
Vamos obrando, más falda
la primer senda de valor ante el tribuna de la cima

Ramón Barón y Tabas
de la F. V. N. de R.

LA NEOVANGUARDIA POÉTICA EN ESPAÑA

FELIPE MURIEL

MAPA Y POÉTICAS

A finales de los sesenta la poesía social había llegado a un callejón sin salida. Se hacía necesario un cambio de rumbo y devolver al lenguaje su protagonismo estético.

La aportación de los *novísimos* para romper con el discurso social fue decisiva, aunque algunos de sus rasgos —intelectualismo, esteticismo, hedonismo, decadentismo— ya se anunciaban en la obra de Gil-Albert y Rosales, autores de la generación del 36; en el grupo *Cántico* (Ricardo Molina, Pablo García Baena), los postistas Ory, Carriedo y en algunos miembros de la promoción de los cincuenta: Claudio Guillén, Francisco Brines, José Ángel Valente y Jaime Gil de Biedma.

Paralelamente a esas iniciativas, surge la comúnmente llamada corriente experimental. En su lugar emplearemos el término *neovanguardista*, ya que la acción de experimentar no es exclusiva de ningún grupo y sus referentes estéticos están en las primeras vanguardias y los movimientos coetáneos del letrismo, la poesía concreta y el arte conceptual. Bajo ese nuevo calificativo se agrupan diversas manifestaciones —la letrista (Castillejo), la fonética (Cirlot), la poesía objetual (Brossa), la música de acción (Hidalgo), los poemas públicos (Gómez de Liaño) y la concreta (Viladot, Pino, Boso)— que tienen en común reclamar, frente a la vieja estética, una nueva escritura:

y uno tenía la edad justa del valor, rompía a escribir, para romper la escritura —palabras en libertad con letras levitando en el espacio, rasgando el tiempo, la revolución antropológica estaba la vuelta de la esquina, abandonar la escritura fue mi lema en el 68, a todo esto se le llamó experimentación, había que apurar la copa hasta el final, il faut changer la vie! (Gómez de Liaño, 1997, pág. 22).

El lenguaje es sometido a una profunda revisión crítica. Se desconfiaba de su poder representativo y transformador («arma cargada de futuro», al decir de Celaya) y se subrayan las carencias y el carácter ficticio. Ese proceso influye en el desarrollo de una línea de reflexión metapoética en la primera mitad de los setenta (Valente, Gimferrer, Valente) y determina que se transforme el concepto de poesía.

Si la realidad es enfocada desde una estructura, la gramatical, que es ajena a la naturaleza de las cosas, el proceso creador se invierte: se va del poema a la emoción y no al contrario, porque el poema, espacio de borradura de todo origen, es una experiencia lingüística en la que se desenmascara su mecanismo interno (Nicolás, 1989; Pérez Parejo, 2002). La crisis del lenguaje desembocará dentro de la neovanguardia en el hermetismo (Prat, Cirlot), el silencio (Pino, Scala) o la incorporación de códigos tradicionalmente apoéticos (Millán). Se defiende que el poema no tiene por qué

escribirse con palabras (Millán, 1970). Otros lenguajes como las fotografías, los objetos, las acciones, los símbolos, los esquemas diagramáticos pueden impregnarse de significado poético.

Sin embargo, el sistema lingüístico seguirá siendo el campo predilecto de exploraciones. Se prescinde del verso y, en su lugar, el poema compone una *constelación* de una o varias voces, reforzadas *ideo-digramáticamente* y distribuidas libremente por la página. Se trata de brevísimos mensajes, de percepción instantánea, que buscan sorprender al lector y cuestionar su horizonte de expectativas estético.

Si los *novísimos* aportaron a nuestra literatura un formidable arsenal de lecturas (Catulo, Góngora, los románticos europeos, los simbolistas y los poetas malditos), los experimentales recuperaron aquellos poetas y movimientos que representaban la vanguardia. Así se vuelve a hablar de Apollinaire, Marinetti, el creacionismo de Huidobro, el surrealista Vallejo y los concretistas Gomringer, Pignatari y los hermanos Augusto y Haroldo de Campos, etc. Sobre esa base se elaborará un discurso que niega la codificación tradicional, acentúa el libre juego de significantes y es-

timula el papel del lector. La corriente neovanguardista aparece, en el contexto de renovación de los sesenta, como una escritura a la contra o contraescritura, que se rebela negando, tachando, borrando...¹

Pero, ¿cómo se gestó? ¿Qué repercusión tuvo?

GÉNESIS, CURSO Y RECEPCIÓN

Será a comienzos de la década de los sesenta cuando el espíritu de ruptura resurja, gracias a la labor divulgativa del poeta de origen uruguayo Julio Campal. Consiguió despertar entre los jóvenes (*Problemática-63*) como en los *seniors* —Celaya, Labordeta, Pino— el interés hacia las vanguardias históricas y sus formas más recientes: el *letrismo*, *concretismo*, *espacialismo*... Recordemos también a Ángel Crespo y a su mujer, Pilar Gómez Bedate, que, desde las páginas de la *Revista de Cultura Brasileña*, divulgaron la teoría y práctica del grupo concretista *Noigandres*.

Tras la fase inicial de aprendizaje y asimilación del legado vanguardista (1962-1965), los primeros trabajos salen a la luz². No se renuncia al soporte del libro, mas las exposiciones colectivas son el cauce es-



¹ Aunque la retórica del combate y la negación de lo precedente es el denominador común de ésta y todas las vanguardias, en el caso de los más jóvenes, miembros de la generación del 68, esos rasgos se complementan con la influencia de sucesos como el «Mayo Francés», la «Primavera de Praga», la Guerra de Vietnam, el movimiento *hippie*, etc. Su repulsa al *statu quo* y a la cultura franquista refleja como otras manifestaciones artísticas de la época los deseos de libertad de la sociedad española.

² Enrique Uribe publicó en 1964 sendos poemas en la revista *Les Lettres* y en el suplemento literario del diario *The Times*. Al año siguiente, aparecerán las primeras publicaciones: *Nou-plast-poemes* y *Poster poemes*, de Guillem Viladot y *Novel·la* de Joan Brossa & Antoni Tàpies. El último refleja el espíritu interdisciplinar de esos años. Perteneciente a la modalidad del Libro de Artista, redefine los ingredientes formales del libro, desde el soporte, formato, tipo de papel hasta la organización interna (Muriel, 1997, págs. 220-26).

cogido para difundir una actividad artística que trasciende las limitaciones de género y aglutina a pintores, fotógrafos, músicos y poetas. La primera de ellas tuvo lugar en enero de 1965, en la Galería Grises de Bilbao, bajo el título «Poesía Concreta». Después le seguirían «Poesía Fónica, Visual, Espacial y Concreta» en noviembre del mismo año en Zaragoza, la «Exposición Internacional de Poesía de Vanguardia» en junio de 1966 en la Galería Juana Mordó de Madrid, la «Semana de la Poesía Concreta y Espacial» y la «Semana de la Poesía de Vanguardia» en la Galería Barandiarán de San Sebastián en agosto y septiembre de 1966 (Sarmiento, 1990, págs. 11-30). Todas fueron organizadas por Julio Campal, que contó con la colaboración ocasional de Enrique Uribe y Miguel Labordeta. A través de ellas se da noticia de la obra de Isou, Gomringer, Augusto y Haroldo de Campos, Pignatari, Garnier... y saltan a escena los nombres de los principales representantes en España: Brossa, Viladot, Iglesias del Marquet, y los grupos *Zaj* (Hidalgo, Castillejo), *Problemática-63* (Campal, Uribe, Millán) y la *Cooperativa de Producción Artística y Artesana* (Gómez de Liaño). Ese tender puentes y conocer de primera mano lo que se estaba haciendo fuera redundó en su maduración y facilitó su presencia en las antologías internacionales de Emmet Williams (1967) y Mary Ellen Solt (1968).

El año 1972 fue un año clave para este tipo de poesía en España, ya que se produjeron dos sucesos que

colaboraron en su proyección más allá de nuestras fronteras: los Encuentros de Pamplona y la selección de *Akzente*. Los Encuentros de Pamplona se planificaron como un foro internacional de intercambio entre artistas de diferentes disciplinas (Ruiz y Huici, 1974). La revista alemana *Akzente* incluyó en su número de agosto una antología de veintinueve autores españoles, coordinada por Felipe Boso e Ignacio Gómez de Liaño. Esos ecos en el exterior le abrieron las puertas de algunas revistas literarias en España. *Poesía Hispánica* publicará un adelanto de la antología en junio de 1972 y un artículo de Boso, en diciembre. Al año siguiente, *El Urogallo* dedicará un monográfico al tema con artículos de F. Millán, J. García Sánchez y J. M. Díez Borque; y Arturo del Villar y Julio E. Miranda publicarán sendos trabajos en *Arbor* y *Cuadernos Hispanoamericanos*, respectivamente.

Al mismo tiempo, en 1972 se fija el final de la etapa de expansión (1965-1972), presidida por la poesía visual y concreta y caracterizada por el activismo de los grupos madrileños *N.O.* y *Cooperativa de Producción Artística y Artesana*³. Tres años más tarde, la *Escritura en libertad* de Fernando Millán y Jesús García Sánchez cerrará definitivamente el ciclo contextualizando la experimentación española dentro de las tendencias internacionales.

Sin embargo, el visualismo poético fue descartado de la lucha por la constitución del canon. Despertaba la vieja hostilidad española hacia las poéti-



³ En mayo de 1972, Gómez de Liaño anunció la muerte de la poesía visual y concreta en el curso de la exposición internacional «Experimenta», celebrada en la galería Fórum de Madrid. Se parodió la pérdida distribuyendo cascos de cebolla entre los asistentes.

cas de vanguardia y se apartaba de la estética, que se erigirá en dominante en la década venidera, la de los *novísimos*. Con la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) se pretendía imponer un modelo de ruptura estética, del que se excluyeron los extremos vanguardistas (Ullán) y clasicistas (Colinas)⁴. Tampoco las recopilaciones posteriores de Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970), Antonio Prieto, *Espejo de amor y muerte* (1971), José Batlló, *Poetas españoles postcontemporáneos* (1974), Víctor Pozanco, *Nueve poetas del resurgimiento* (1978), y Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, *Joven poesía española* (1979), subsanaron esa ausencia, aunque, eso sí, conscientes de su papel en la configuración del nuevo paradigma poético, matizaron y enmendaron los nombres y estéticas propuestos por Castellet.

Durante la década de los noventa se operará un cambio en la recepción. El eclecticismo estético reinante y la consagración de autores como J. Brossa, F. Pino colaborará en una mayor sensibilidad hacia el experimentalismo visual como hacia la vanguardia en general. Se editarán, por ejemplo, *Distinto y junto. Poesía Completa* (1990) y *SIYNO SINO*

(1995), de F. Pino; la *Poesía Completa* de G. Viladot (1991). F. Millán rescatará en 1994 el inédito *Los Poemas Concretos* (1966-78) de otro histórico, F. Boso. La Fundación Jorge Guillén recuperará en 1997 la voz semiolvidada de Justo Alejo, *Poesía (1935-79)*. El *Ciclo Bronwyn* de J.-Eduardo Cirlot verá la luz en 2001.

Simultáneamente, irán apareciendo una serie de trabajos como los de R. de Cózar, *Poesía e Imagen* (1991); T. Blesa, *Scriptor Ludens* (1990), *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998); A. Monegal, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas* (1998); J. Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España* (1998); G. Morelli (ed.), *Treinta años de vanguardia en España* (1991) y *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia* (2000); B. Millán, *Ñ, Poesía visual en España* (1999); J. C. Fernández Cerrato, *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y Poética del Experimentalismo español* (2003); nuestra *Poesía visual en España* (2000) y *Hermetismo y visualidad* (2004), que, junto a las antologías⁵, aspiran a sentar las bases para su definitiva rehabilitación dentro de la lírica española de la época.



⁴ Pere Gimferrer declara en una entrevista de Víctor García de la Concha: «Hay un poeta, que no nombraré, en cuya exclusión José María y yo estábamos entonces de acuerdo. Hacía entonces una ruptura vanguardista que no nos convencía... En cambio, debo decir que si Antonio Colinas no fue incluido, se debió simplemente a que José María estimaba que era excelente poeta pero demasiado clásico en comparación con los demás» (García de la Concha, 1984).

⁵ *Poesía visual española ante el nuevo milenio*, de Juan Carlos Beltrán (1999), *Phayum, poéticas visuales* (2000), *Antología consultada de la poesía visual española*, de Víctor Pozanco (2001), *Poesía experimental española* (1963-2004), de Félix Morales (2004), *Poesía visual española*, de Alfonso López Gradolí (2007).

¿NOMBRES O COSAS?

La historia de los géneros está determinada por la tensión entre la norma y las transgresiones. Si para el autor funciona como modelo de escritura desde el que compone por imitación o superación, para los lectores es el código desde el que leen. Desde ese enfoque dinámico y sujeto a interferencias, proponemos cuatro modalidades:

La poesía y música de acción

La alianza entre poesía y acción o entre música y acción es la que mejor refleja el rechazo a la cultura oficial de la época. Situadas en la estela del *happening*, buscan desconcertar al espectador, provocarlo y estimular su participación en improvisados acontecimientos. Los dos, los conciertos *Zaj* y los poemas de acción, crean espacios de libertad para una sociedad regida por la dictadura.

Mientras los espectáculos *Zaj* parodian, en la línea de J. Cage, la ceremonia del concierto y desmontan el concepto tradicional de música, la *poesía de acción* baja a la calle y se articula como un efímero juego teatral, en el que los elementos lingüísticos se cargan de intención crítica. Se pretende «liberar el arte de las obras de arte, dejar que el arte sea energía, acción, liberación, participación» (Gómez de Liaño, 1971). A finales de los sesenta, Gómez de Liaño puso en práctica esas ideas con la colaboración del ex-*Zaj*, Alain Arias-Misson. De los «Poemas Públicos» se destaca «A Madrid». Las siete letras de la dedicatoria son transportadas por los actores-manifestantes y adoptan dis-

tintas soluciones dependiendo del escenario elegido: DADÁ frente a la sede del arte institucionalizado, el café Gijón; ARMA, delante de las Cortes Generales franquistas...

José Luis Castillejo formó parte del grupo *Zaj* entre 1966 y 1968. El sello dadaísta del grupo se deja sentir en su primer libro *La caída del avión en terreno baldío* (1967), una caja de ochenta y seis cartulinas sin paginar. La caja como alternativa al libro ya había sido practicada en la década de los treinta por Marcel Duchamp y por *Fluxus* en los sesenta. *La caída del avión...* participa de la estética del *ensamblado* (Marchán Fiz, 1988, págs. 159-71). La obra se transforma en una colección heterogénea, en la que se yuxtaponen de forma casual multitud de elementos: frases, poemas breves, juegos visuales, listas de nombres, frases, etc.

El libro como soporte cultural se niega y el propósito es decir nada. Castillejo reacciona contra la obsesión socialrealista por el contenido elaborando tautologías («Dormir», «Incógnita», «Es el número uno») o mensajes contradictorios: una página cubierta por la repetición de «hay sitio» o con la leyenda «sin mensaje».

Desde su marcha de *Zaj*, su obra se vuelve más conceptual (Combalía, 1978). Critica la poesía visual, por ser una escritura ilusionista que concede valor a su primitiva dimensión pictográfica, y se embarca en un proyecto de escritura antirrepresentativa y antisimbólica, que proclama la independencia de los signos escritos respecto al lenguaje verbal. Sus trabajos —*The book of i's* (1969), *El libro de las dieciocho letras* (1972) y *El libro de la letra* (1974)— no hacen ninguna concesión al

lector. La abstracción de sus planteamientos⁶, el minimalismo de los resultados y el empleo de esquemas repetitivos sumen en un estado de extrañeza, que fuerza a enfrentarse a la materialidad de la escritura y percibir las estrategias de inscripción del signo en el espacio.

El *poema letrista* también centra su interés en el significante, pero sus incursiones en el terreno del diseño o la plástica lo alejan de la posición racionalista de Castillejo.

El poema letrista. Cáceres, Brossa, Boso, Cirlot.

El letrismo comparte con la vanguardia histórica la desconfianza ante el lenguaje. Se rechaza el significado y se reclama, siguiendo el ejemplo de los dadaístas (Schwitters) la autonomía de los significantes gráficos. La poesía reside en las letras. Los textos ofrecen composiciones abstractas de raíz constructivista, en las que los caracteres se integran como un elemento más, sometido a la repetición y asociación. Es la llamada *poesía tipográfica*, que, liderada por el alemán Hans Jorg Mayer, sería ensayada en nuestro país por Guillem Viladot, Jesús Antonio Rojas y Fernando Millán.

Próxima a ella se encuentra un género en el que la presencia de letras desgarradas o cortadas mecánicamente nos insinúa por su ilegibilidad un mundo en descomposición (Spatola, 1978). La imposibilidad comunicativa, el descarte del sentido, inciden en la fractura del lenguaje. La escritura se amplía a

otros códigos. José Antonio Cáceres combina en *Corriente alterna* (1975) signos lingüísticos, números, flechas, palabras truncadas en una suerte de poesía pansemiótica.

A pesar de que en la mayoría de las prácticas letristas se rehúye el significado, hallamos experiencias que integran el sentido. Las letras, tras recuperar su dimensión física, restauran el parentesco que une trazado gráfico con referente. Las hipergrafías letristas se acercan al ideograma. Las letras se impregnan de humanidad, se animalizan, se cosifican. Guillem Viladot reescribirá el alfabeto en el *Poema de l'home* (1974) estableciendo conexiones entre las unidades alfabéticas y los miembros del cuerpo humano. José María Iglesias en «El Gol de la Victoria» (*Poemas visuales*, 1969) identificará la serie vertical de oes con el balón y la boca que lanza el grito interjetivo. Brossa en *Poemes visuals* (1975) resumirá los contrarios en la palabra FOC (fuego), al sustituir la O por la imagen del pez, metonimia del agua.

La obra de Joan Brossa es históricamente pionera en la poesía de posguerra. Desde sus primeros poemas, que datan de 1941 y en los que se aprecia la huella de Apollinaire, Brossa ha desplegado una intensa actividad cultivando, junto al poema visual, el poema-objeto, el poema transitable y la poesía escénica.

Hasta la aparición de *Poesía rasa* (1970), en el que el prologuista Manuel Sacristán pedía revisar la eti-



⁶ Por ejemplo en *The boob of i's*, escribe la *i* cuando la palabra inglesa que designa el número de página la lleva.

queta de epígono del surrealismo foixiano, Brossa era un poeta casi desconocido. Desde ese momento comenzará a ser antologado, reseñado. El aldabonazo definitivo lo recibirá cuando a finales de los ochenta su obra plástica empiece a conocerse. Las exposiciones se suceden en España —Fundación Miró, 1986; Centro de Arte Reina Sofía, 1991— y el extranjero —Galería Mosel und Tschechow de Munich, 1988; Galería Joan Prats de New York, 1989— a un ritmo tan vertiginoso que terminan por crear un *boom*, del que se beneficiará la producción objetual del propio autor y la experimentación poética en general.

El interés brossiano por las letras nace de la reacción contra el devaluado lenguaje y de la concepción mágica de la escritura (Platón, corriente hermética), según la cual alfabeto y mundo se corresponden. Las letras despliegan su capacidad metafórica para designar otras realidades y se comprometen.

La poesía visual no permanece al margen de las luchas sociales y codifica los significantes en clave reivindicativa. Recordemos su célebre «Elegía al Che» (1972), con la que se abrió la recopilación de *Akzente*. El dolor por la muerte del Che se expresa con la supresión de la C-H-E del abecedario. Se llora la pérdida de un símbolo y la escisión del alfabeto.

En el repertorio visual de Brossa, resalta el protagonismo del abecedario: «Clau amb lletres» (1971), «Poema visual (Piano con letras)» (1982), «Rails» (1988), «Tren de lletres» (1989). Aun así, siente predilección por las vocales («Balanza», 1988) y, en particular, por la A; asocia la A con el principio vital y la sitúa en la cabecera de un tren de letras que cambia de contextos y de significados. Si entre la A y la Z se compendia el

universo, el «Fauno» (1988) flanqueado por la primera y última letra desvela la raíz lúdica y transgresora del abecedario.

Además de los aspectos gráficos, el letrismo destacó la sonoridad y combinó en sus jitanjáforas el primitivismo fonético con la neotipografía futurista. En principio, Juan Eduardo Cirlot y Felipe Boso pueden considerarse continuadores del programa letrista, aunque la concepción mística de la letra del primero y los juegos verbo-visuales del segundo los sitúa en coordenadas diferentes.

Agotado el discurso social, el lenguaje vuelve a ocupar el centro del poema. La creación se transforma en una experiencia puramente lingüística, cuyo *leit-motiv* es el lenguaje. Felipe Boso (seudónimo de Felipe Fernández Alonso) entiende la poesía a modo de metalenguaje. Especula y juega con las palabras. Nos desvela sus trampas, su precariedad. En «Incongruencia» (*T de trama*, 1970) se pregunta «¿por qué no pusan los años?», si los años pasan, pesan, pisan y posan.

El descrédito del sentido se traducirá en un reduccionismo semántico. El Poema V de la lluvia (*Poemas Concretos*, 1966-78) plantea una cuestión gramatical: ¿nombres o adjetivos?, que se resuelve insistiendo en la sustancialidad de la «lluvia», frente a la aparente diversidad tipológica introducida por los adjetivos: *marítimas, continentales, orográficas*... Esa búsqueda de lo esencial le conducirá a cuestionarse el propio acto de escribir y a «deshablar» (Muriel, 2007) o a inventar, tras el abandono del lenguaje común, un vocabulario de resonancias exóticas e implicaciones visuales en *Palabras-islas* (1981). Los poemas se construyen a partir de las evocaciones fónicas de topónimos de islas y se

acude al ritmo gráfico, al grosor o el estilo para presentarlas visualmente. «Kahatola» pertenece a un grupo, en el que la dispersión de las formas y la pluralidad morfológica recuerdan las palabras en libertad futuristas.

Juan-Eduardo Cirlot concibe la poesía como territorio de búsqueda de lo sagrado. El encuentro a mediados de los cuarenta con el musicólogo alemán M. Schneider fue decisivo para la evolución de su obra. Schneider aportó a su bagaje surrealista —pasión por lo oculto, imágenes simbólicas, *l'amour fou* de estirpe trovadoresca— la mística del sonido. Cirlot siente fascinación por los nombres: «Otros necesitan ver una estatua, una imagen; a mí me basta un nombre (Granell y Guigon, 1996, pág. 18)». Su imaginación poética se desata con las sugerencias fónicas de Bronwyn, Inger y Helma.

El *Ciclo Bronwyn* tiene su origen en la película de F. Schaffner, *El señor de la guerra*, y en el asombro que el personaje de Bronwyn causó a nuestro autor. Entre comienzos de 1969 y marzo del siguiente año ideó un metalenguaje de raíz simbólica a partir de las variaciones fónicas del nombre, que dio lugar a la serie *Bronwyn, n, z, x, y*, además de las póstumas *Nueve Variaciones Fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn*. Técnicamente se entroncan con los modelos constructivos de los músicos Scriabin y Schönberg y la Cábala extática de Abulafia (Parra, 2001).

Bronwyn, n (1969) se elaboró a la manera de un *collage* en el que se combinan textos, imágenes sesgadas de la cinta y la reproducción fotográfica de un relieve de finales del siglo XI. La representación escultórica y los fotogramas cumplen la función de si-

tuar al lector en la Alta Edad Media y mitificar la historia. La experiencia personal del sujeto lírico es transferida al anónimo guerrero en piedra y al héroe de la pantalla, Charlton Heston. Los tres comparten la misma concepción del amor como guerra y como muerte.

Para entender la historia debemos tener en cuenta la dedicatoria del ciclo «A la que renace de las aguas». La visión de Bronwyn saliendo de las aguas constituye el contrapunto invertido de la muerte de Ofelia. Sale para que el señor de la guerra, Chrysgon de la Cruz, se enamore de ella y, al perder su feudo y muera, vengue el rechazo de Hamlet.

En la narración de la historia se manejan procedimientos visuales como el caligrama, el ideograma, el diagrama (Muriel, 2004, págs. 171-3) o la técnica cabalística de la permutación, con la que se obtienen las variaciones fonéticas del nombre. El resultado es un libro hermético, que exige un prolongado esfuerzo interpretativo. El lector dispone como guía el prólogo y el artículo «Simbolismo fonético Bronwyn-Bhowani» del propio autor (Granell y Guigon, 1996, págs. 276-282).

Por esas fechas compuso «Gloria» (1971). Dividido en dos momentos, el primero representa la palabra «GLORIA» mediante una cruz. La novedad radica, más que en el rescate del caligrama, en la codificación simbólica de los grafemas. El centro está ocupado por la G, letra inicial de *God* (Dios) y los cuatro extremos direccionales culminan en A, primera letra del alfabeto y símbolo del principio creador. En la base, encontramos oculto al yo poético (*IO*) en actitud contemplativa, diagrama que recuerda la

figura XXVIII del libro de laberintos, *De laudibus Sanctae Crucis*, compuesto por el benedictino alemán Rabano Mauro en el 815 (Cózar, 1991, pág. 482).

La serie de aes mayúsculas da paso al segundo momento, donde la disposición escalonada del término sugiere un descenso, que la columna izquierda de palabras ayuda a precisar. Se trataría de un viaje (*ir*), una inmersión en el mundo interior (*lago*) en busca de la armonía, que evoca el instrumento musical de la lira. Se cierra con una insistente invitación a la plenitud: *IR ... IA (YA)*.

Cirlot aúna las tradiciones criptográfica y caligráfica en esta parte de su obra poética. Saltan ecos de los primitivos caligramistas (Simmias, Rabano Mauro), se reactiva la técnica cabalística de la desarticulación unida a las variaciones musicales, y se exploran —como en los poemas concretos— las posibilidades *verbo-voco-visuales* de las palabras.

El poema concreto. Labordeta, Celaya, Iglesias, Uribe, Del Barco, Pino, Scala.

La poesía concreta penetró en España a principios de los sesenta, gracias a la labor divulgadora de Julio Campal⁷ y de los artículos de Ángel Crespo y su mujer, Pilar Gómez Bedate. Aspiraba a restituir la densidad semántica a las palabras. Para lograrlo acude a una sintaxis no codificada, la *toposintaxis*, que utiliza todas las relaciones del espacio, las superposiciones, las distribuciones simétricas y asimétricas para dinamizar el sig-

nificado de palabras como verbos o sustantivos (Weisgerber, 1986, pág. 817). La mayoría de los poetas asumieron la enseñanza del Concretismo, ya que Poesía Concreta era sinónimo de modernidad. Uno de ellos fue el aragonés Miguel Labordeta.

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

En uno de sus viajes a Mallorca, había conocido en casa de A. Fernández Molina a Campal. Atraído por sus conocimientos en poesía de vanguardia, Miguel colaboró con él y con Fernando Millán en el montaje de dos exposiciones en Zaragoza en 1965 y 1969: «Poesía fónica, visual y concreta» y «Exposición internacional de poesía visual. Jornadas de documentación sobre poesía de vanguardia» (Ibáñez, 2004, págs. 168-169).

Se inicia en 1969 con *Los Soliloquios* y *Autopía de una nueva Metalírica* su segundo ciclo poético. Su propósito era alejarse del realismo social y rescatar la palabra de la esclavitud de la frase: «Hay que “rrebentar” los versos tradicionales, discursivos y falaces con el fin de liberar y dar nacimiento enésimo a la maravilla humana: la PALABRA» (Díaz de Castro, 1996, pág. 101).

El lenguaje se depura y la plasticidad se potencia con la disgregación de la columna gráfica. El blanco de la página deja de ser un espacio neutro para semantizarse con el texto. El poema de *Soliloquios*, «La



⁷ F. Millán recopilará y publicará póstumamente su obra en 1971: *Poemas*, Madrid, Parnaso-70.

Guerra Civil», sintetiza la fidelidad a una poesía desgarrada y de denuncia con el expresionismo sintáctico.

El texto evoca los trágicos días de la contienda española. Arranca con una imagen mortuoria. Las palabras «EFIGIE» y «HUMUS», dispuestas verticalmente, sugieren la caída del soldado en combate y la cruz que resulta de unir las al título, el enterramiento. Con la escisión silábica del octosílabo *las rosas ensangrentadas* se insiste en el motivo de la guerra como destrucción. Se ha truncado el destino de los más jóvenes (*rosas*). El grito enloquecido de «matad matad matad» se refuerza con la silueta de una pistola, cuyo gatillo («era un sol de verano») lanza una ráfaga.

A partir de «las madrugadas de los fusilamientos» la cadena gráfica inicia un escalonamiento descendente, que insinúa el desplazamiento arrasador del «viento impasible» y el movimiento introspectivo del sujeto lírico, que se pregunta «¿QUÉ HAS HECHO DE TU HERMANO?»

La desesperación que comunican los heptasílabos *todo fue consumado/ todo fue arrebatado/ por un viento impasible* se incrementa en el último tramo. Las palabras *olvido destrucción* componen un desolado escenario, donde permanece solitaria una O. La conjunción disyuntiva denota la lucha entre hermanos y el ojo, mirada acusadora de un testigo mudo (*los ojos de la hormiga yacen allí*), que culpa a los mayores de los desastres de la guerra (Senabre, 1999). El poema adquiere entonces la condición de *poemapa* o mapa del espíritu, ya que ofrece una instantánea del estado interior del yo. Su conciencia de exilio en medio de un mundo absurdo se plasma a través de la an-

gustia que comunica la O (García de la Concha, 1996, p. 25 y Muriel, 2007, p. 9).

Gabriel Celaya también fue reclamado por los poetas más jóvenes como compañero de viaje. Así lo demuestra la inclusión de «A pájaros» (*Campos semánticos*, 1971) en *La escritura en libertad* (1975), de F. Millán y J. García Sánchez. Su interés por las relaciones entre grafía y espacio no se limitaron a ese libro, sino que reflexionó sobre ellas en el ensayo *Inquisición de la poesía* (Celaya, 1972, págs. 173-84).

El poema «A pájaros» trae a la memoria, por sus formas caligramáticas y los motivos del sol, los pájaros y el arco iris, el tono optimista y desenfadado de las primeras vanguardias. Las onomatopeyas anuncian —«tarín... tarín... tarín, pa... pa... pa..., i-u-i»— el amanecer de un nuevo tiempo poético, caracterizado por la libertad expresiva y simbolizado por el vuelo de los pájaros hacia lo alto.

Se anulan las barreras entre texto e imagen y el poema se aproxima al cuadro. José María Iglesias, pintor que hace poesía, en los «Homenajes», recogidos en *Poemas visuales* (1969), recrea con el nombre de Kandinsky, Mondrian, Vasarely... el estilo de éstos. Todos ellos comparten con la *Poesía Concreta* la autonomía de las artes y el salto a la abstracción.

Enrique Uribe aprendió de Pierre e Ilse Garnier la importancia del espacio. Ellos acababan de publicar en 1963 el primer «Manifeste por une poésie nouvelle visuelle et phonique». Bajo su influencia, escribirá sus primeros poemas, que serían publicados en revistas francesas e inglesas y, posteriormente, recogidos en *Concretos Uno* (1969). Los textos «palabra» y «espacialismo poético» vienen a ser una glosa plás-

tica de los postulados teóricos del movimiento: liberación de la palabra de la esclavitud de la frase, simbiosis signo-espacio.

Pablo del Barco ha ensayado en *Poesía mirala* (2006) la técnica desarticulatoria de los concretistas con intención crítica («Autorretrato», «Andalucía») o metapoética («POESÍA», «amor versátil»). Si en «POESÍA» el adverbio *COMPLETAMENTE* incidía en el protagonismo del lenguaje con mayúsculas y la introducción del espaciado entre *COMPLETA MENTE* recordaba su base humanista, en «amor versátil» cambia a la caja del gusto de los concretistas, las minúsculas, para jugar con las posibilidades combinatorias del término *verso*. Ésa es la labor del poeta: hacer girar y exprimir el juego semántico a las palabras.

Francisco Pino y Eduardo Scala unen a la experimentación *verbo-voco-visual* la poética del silencio y la reflexión crítica del lenguaje. Mantienen una actitud de desconfianza ante el lenguaje, que desemboca en una escritura como experiencia de límites. El discurso se condensa y tiende a conformaciones visuales de carácter simbólico.

La segunda etapa de la poesía de Pino se inicia con *Textos Económicos* (1969). Es, como *Solar* (1970), un libro autocrítico que pone en tela de juicio la esencia de la poesía y el estatuto del poeta (Ortega, 2002).

El autor hace balance de su producción y se caricaturiza. Se figura como un cadáver en fase de putrefacción: «Estoy/descomponiéndome;/los gusanos/me aman/y yo/amo/a/los/gusanos...». También el poema tradicional es blanco de los ataques en «Lírica que se vuelve económica». Los signos de puntuación flotando sobre la página parodian una poesía que se ha vuel-

to caduca. Se denuncia lo hueco del lenguaje literario y se contrapone a una literatura pretenciosa la inutilidad del hecho poético: «Repítase indefinidamente hasta que como el cosmos tenga las mismas pausas». En «¡Viva! Texto Penúltimo» del mismo libro su creciente recelo ante la capacidad comunicativa del lenguaje da otro golpe de tuerca.

El rectángulo central imita una página. La cita del esquema ortográfico de «Lírica que se vuelve económica» muestra su condición de poema de factura clásica. Las leyendas manuscritas —«En página blanca no hay erratas», deformación del refrán *En boca cerrada no entran moscas*— suponen la burla de una poesía que no arriesga, cómoda en lo trillado. A ella contrapone la *errata*, símbolo de la imaginación creadora («el error el milagro» reza en un verso de *Máquina dalicada*, 1981), el disentimiento estético.

Agotado el ciclo del verso, se impone el cambio. El autor opta, ante el fracaso del lenguaje, por los juegos lingüístico-visuales o, en su fase más radicalizada, por el abandono de la palabra. Por eso, lanza irónicamente un viva ante la perspectiva del fin de la literatura. Esa rebeldía ante la institución literaria entronca con el espíritu de ruptura de los místicos, Mallarmé y los vanguardistas. Como en aquéllos, la poesía es vacío y silencio. Su serie de libros *Agujeros para la poesía* (1972-1977) renuncia al signo alfabético y, en su lugar, adopta códigos como la geometría, la aritmética, el color, en un intento por expresar desde la imposibilidad lo indescible.

En la nota introductoria a *Geometría del éxtasis* (1974), de Eduardo Scala, se invita al lector a encuadrar los cuarenta poemas impresos en sendas

hojas con el fin de formar un mazo de naipes, que permita iniciar la combinatoria y entrar en juego. La propuesta busca provocar al público, pero, sobre todo, hacer hincapié en el concepto de la lectura como juego. Tanto esta obra como el resto de la producción scaliana exigen abrir el texto a la significación múltiple.

La crítica al lenguaje asoma en *Geometría...* Los poemas «en entre los signos capturados» y «devorados por la lengua» plantean el tema del hombre, víctima del habla. Si en el segundo la disposición ondulante de *devorados* sugiere la identificación de la lengua con la serpiente, símbolo de la falsedad y el artificio (Muriel, 2007), en el primero la cadena gráfica describe un descenso, cuyo destino insinúan la voz *capturados* y el ideograma de las esposas, esto es, una prisión.

El grafema final S nos obliga a considerar otros sentidos. Simbólicamente, la S se asocia con la serpiente. La vinculación de la serpiente con el mundo de las sombras nos aporta un nuevo motivo, el de la caverna platónica. Allí, el cautivo entrena su mirada en las sombras, los reflejos, en busca de la luz. Al igual el lector, si invierte la trayectoria de lectura, descubrirá con la introducción de variables aleatorias los intertextos *signos son sol* y *entre en*, que contienen la idea de la palabra como reminiscencia de la sabiduría y la invitación a indagar en ellos.

Fiel a la concepción de la poesía como juego sagrado y enigma, los poemarios de Scala se construyen como precisos mecanismos lúdicos: el libro-bajaja (*Geometría del éxtasis*), el libro-rosario (*SOLUNA*, 1977), el libro-tablero de ajedrez (*Libro del Infinito*,

1993), el libro rotatorio (*Cuaderno de Agua*, 1984; *PÁ-ÑAROS/AROS*, 1998; *Libro de Arista*, 2000) y el libro que exige para su comprensión el rito circumambulatorio (*Círculo*, 1979).

Círculo (1979) se despliega como una cruz, subdividida en diez cuarterones, de los que ocho están ocupados por textos de naturaleza criptogramática —acrósticos esféricos, laberintos, poemas cúbicos, palíndromos...— y los dos restantes, por el título y el colofón. La función del lector consiste en identificar el código simbólico subyacente y poner en práctica un concepto de lectura que, tomando como modelo la ceremonia de la circumambulación, trascienda lo literal y acceda a los significados implícitos: «Quien, según el rito de la circunvisión, lleva a término el ceremonial de la metalectura y contempla los últimos ángulos del Círculo [...], recorre el mecanismo del mundo superior, la imagen de su oculto y verdadero yo» (Muriel, 2007, págs. 136-44).

El interés de Scala por los nombres propios (*RE/TRATOS*, 2000) se basa en el *cratilismo*, creencia que posee, en el fondo, todo escritor de que los signos no son arbitrarios y el nombre contiene una propiedad natural de la cosa (Barthes, 1996, pág. 52). Con ese enfoque mimológico, explorará los nombres de ilustres personajes de la historia de la espiritualidad (San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Rumí, Ibn Arabí, Abulafia), las artes (Homero, Bach, Cervantes, Rimbaud, Chagall) o el pensamiento (Leibniz, Heidegger, Einstein) y los representará como signos plenos, radicalmente motivados. El simbolismo fonético y gráfico, las paronomasias, las formaciones paragramáticas y los intertextos son algunas de las

estrategias usadas para redefinir semánticamente a los antropónimos.

El esquema centrorradiar de «HOMERO» permite equiparar al vate griego con el Sol y subrayar su naturaleza de visionario. La letra central O se homologa con el ojo divino del Sol y la redundancia «OR» evoca el oro y sus semas de riqueza y conocimiento. Además la O designa metonímicamente la boca o voz del cantor. Luego el poeta resulta el elegido por los dioses, el iniciador.

El collage poético. Millán, Ullán, López Gradolí, Justo Alejo.

En un mundo saturado de signos, el artista es consciente de que no debe trabajar de espaldas a su tiempo y que debe manipular los materiales que el entorno le suministra. El concepto de creador se transforma. De *artifex* se pasa a *bricoleur*. Su actividad disminuye, mientras que la del lector/espectador aumenta. Se le concede la libertad de producir el sentido de los textos que el autor se limita a seleccionar, combinar o transformar. Más que de crear, se trata de hallar. Surge entonces el *texto encontrado*, modalidad englobable junto al *papier collé* cubista, el *ready-made* dadaísta, el *objet trouvé* surrealista dentro del principio *collage* (Marchán Fiz, 1988).

Se parte de la idea bartheana de que la literatura no es arrancar una palabra al silencio, sino la apropiación de una anterior (Barthes, 1967). Así se incorporan a la página del poema elementos como fotografías, recortes de prensa, fragmentos de libros, anotaciones manuscritas, que se integran sin modificación o son in-

tervenidos con el subrayado, el tachón, la veladura, la superposición... Entre los cultivadores del *collage* poético, destaquemos a José Miguel Ullán, Fernando Millán, Alfonso López Gradolí y Justo Alejo.

Tres de los libros de Ullán se inscriben dentro de la categoría de *poesía encontrada* (Casado, 1994): *Frases* (1975), *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976) y *Alarma* (1976).

Frases contrapone treinta frases triviales a fotografías de un escenario doméstico, *De un caminante enfermo...* toma el título de un soneto gongorino, del que es una glosa arbitraria con yuxtaposición de distintos lenguajes y *Alarma* reúne una serie de textos políticos, económicos, literarios, religiosos, que manipula.

Ullán sostiene que «escribir es leer»; por eso en *Alarma* asume el papel de lector. Su tarea consiste en usar libremente los textos haciéndoles decir lo que objetivamente no dicen. Al reescribirlos con el tachón y el subrayado se erige en coautor, ya que el escritor ha dejado de ser la única autoridad en la interpretación del sentido (Blesa, 1998, pág. 67).

Además de un arma contra el discurso del poder, la tachadura encierra un gesto de rebeldía artística. Los *antitextos* de Fernando Millán (1970) combaten el modelo de codificación tradicional, en el que priman el sentido, el encadenamiento lineal y la sintaxis lógica y proclaman un modo de escritura sincrética y pluridimensional, que denominará con el término prestado de Leroi-Gourham *mitograma*. A ese proyecto pertenecen *Mitograma* (1978) y *Prosae* (1980). *Mitogramas* está dividido en seis secciones, de las que seleccionamos «Los signos de la mano», «Escrito por la luz» y «Gesta 14».

Si en la primera la mano se convierte en espacio de inscripción de un mensaje contestatario, en «Escrito por la luz» se da paso al montaje fotográfico. En «Fe en el sexo» se superpone al cuerpo desnudo de una mujer un grupo de letras dispuestas al azar y en «T de toro» se establece una relación metafórica entre las astas del animal y el pecho femenino. El encuadre en forma de T sugiere la pelea trágica. Por último, en «Gesta 14» se entrecruzan distintos lenguajes: el teórico, el poético, el coloquial, el fotográfico.

El repertorio iconográfico de la cultura de masas es el referente común de López Gradolí y Jus-

to Alejo. Si el primero se centra en un mito cinematográfico, la actriz francesa Brigitte Bardot, en *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* (1971), en *monuMENTALES REBAÑAS* (1971) Justo Alejo explora el lenguaje de la publicidad.

López Gradolí elabora sus *collages* con recortes de revista y un discurso fragmentario. Las imágenes de la diva establecen con los textos relaciones de complementariedad («Espero Brigitte») o actúan como estímulos para la confesión del yo poético o el tú autorreflexivo («Mi vida mi curriculum»).

Justo Alejo, miembro de la promoción de los cincuenta, parte de un material conocido, los eslóganes publicitarios, que parodia deconstruyendo y reelaborando con intención crítica. Usará procedimientos como el calambur: «verS.O.S.», las homfonías «ECCE HOMO/ESE OMO», la fragmentación silábica, los retrocados para desmontar los lugares comunes. Apostará por una poesía de disección y rotura sintáctica que no llega nunca al mero pasatiempo ni hace concesiones visuales, sino que ahonda en el examen morfológico y semántico del signo lingüístico y explota sus posibilidades tipográficas
(Rozas, 1985).



BIBLIOGRAFÍA FINAL

- BARTHES, Roland
 — (1967) *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
 — (1996) *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI.
- BLESA, Túa
 — (1990) *Scriptor Ludens (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)*, Zaragoza, Colección Cantárida.
 — (1998) *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Dpto. de Lingüística General e Hispánica.
- CASADO, Miguel
 — (1994) «Introducción», en José-Miguel Ullán, *Ardicia (Antología poética, 1964-1994)*, Madrid, Cátedra.
- CELAYA, Gabriel
 — (1972) «La dominante gráfica», en *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus.
- COMBALÍA, Victoria
 — (1978) *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, Barcelona, Anagrama.
 — (1991) «Joan Brossa: el último vanguardista», en Victoria Combalía (ed.), *Brossa (1941-1991)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- CÓZAR, Rafael de
 — (1991) *Poesía e Imagen*, Sevilla, El Carro de Nieve.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J.
 — (1996) «Alternativas de la vanguardia en Miguel Labordeta», en Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña (eds.), *Hacia lo alto del Faro. Actas del Congreso Sumido-25. Homenaje a Miguel Labordeta*, Zaragoza, Studium.
- FERNÁNDEZ CERRATO, Juan Carlos
 — (2003) *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y Poética del Experimentalismo español*, Sevilla, Alfar.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor
 — (1984) «Entrevista a Pere Gimferrer», *Ínsula*, 505, pág. 28.
 — (1996) «Miguel Labordeta: la palabra imaginaria», en Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña (eds.), *Hacia lo alto del Faro. Actas del Congreso Sumido-25. Homenaje a Miguel Labordeta*, Zaragoza, Studium.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio
 — (1997) «Poética», *Ínsula*, 603-4, pág. 22.
 — (1971) «Antipro», en Sarmiento, 1991, págs. 274-75.
- GRANELL TRÍAS, Enrique, y GUIGON, Emmanuel (eds.)
 — (1996) *Mundo de Juan Eduardo Cirilot*, Valencia, IVAM Centre Julio González.
- IBÁÑEZ IZQUIERDO, A.
 — (2004) *Miguel Labordeta. Poeta violento idílico (1921-1969)*, Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura.
- LANZ RIVERA, Juan José
 — (1994) «Presupuestos para una teorización de la poesía experimental en España», en *La llama en el laberinto. Poesía y poética de la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- MARCHÁN FIZ, Simón
 — (1988) *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal.
- MILLÁN, Fernando
 — (1970) «Una progresión negativa: nueve razones entre otras», en *Textos y antitextos*, Madrid, Parnaso.
- MIRANDA, Julio E.
 — (1973) «Poesía concreta española: jalones de una aventura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 272.

- MONEGAL, Antonio
— (1998) *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos.
- MORELLI, Gabriele (ed.)
— (1991) *Treinta años de vanguardia en España*, Sevilla, El Carro de Nieve.
— (2000) *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pretextos.
- MURIEL DURÁN, Felipe
— (1997) «Le livre d'artiste en Espagne», en Montserrat Prudon (ed.), *Peinture et écriture II*, Paris, Éditions La Différence/Unesco.
— (2000) *La poesía visual en España (Siglos X-XX)*, Salamanca, Ediciones Almar.
— (2004) *Hermetismo y visualidad. La poesía gráfica de Eduardo Scala*, Madrid, Visor.
— (2007) «¿Abandonar la escritura? (La metapoesía en la experimentación española de los 70)», *Ínsula*, 726, págs. 5-9.
- NICOLÁS, César
— (1989) «Novísimos (1966-1988): Notas para una poética», *Ínsula*, 505.
- ORTEGA, Esperanza
— (2002) «Introducción», en Francisco Pino, *Siempre y nunca*, Madrid, Cátedra.
- PARCERISAS, Pilar
— (1997) «Joan Brossa. Poesía a ras de tierra», en Josep Salvador (ed.), *Poesía visual. Joan Brossa*, Valencia, IVAM.
- PARRA, Jaime D.
— (2001) *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- PÉREZ BAZO, Javier (ed.)
— (1998) *La vanguardia en España. Arte y Literatura*, Université de Toulouse-Le Mirail, C.R.I.C. & OPHRYS.
- PÉREZ PAREJO, Ramón
— (2002) *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los cincuenta a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L.
— (1996) *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión.
- ROZAS, Juan Manuel
— (1985) «Poesía de renovación y de experimentación», AA.VV., *Literatura Contemporánea en Castilla y León*, León, Junta de Castilla y León.
- RUIZ, Javier y HUICI, Fernando (eds.)
— (1974) *La Comedia del Arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*, Madrid, Editora Nacional.
- SARMIENTO, José Antonio
— (1990) *La otra escritura. La poesía experimental española*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- SENABRE SEMPERE, Ricardo
— (1999) «Un poema de Miguel Laborreta», en *Claves de la Poesía Con-*
- temporánea (De Bécquer a Brines)*, Salamanca, Ediciones Almar.
- SOLT, Mary Ellen
— (1968) *Concrete Poetry: a world view*, Bloomington, Indiana University Press.
- SPATOLA, Adriano
— (1978) *Verso la Poesia totale*, Torino, Paravia.
- VILLAR, Arturo del
— (1973) «La poesía experimental española», *Arbor*, 330.
- WEISGERBER, Jean (ed.)
— (1986) *Les avant-gardes littéraires au XX siècle*, Budapest, International Comparative Literature Association-Centre d'Études des Avant-Gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles-Akadémi Kiadó.
- WILLIAMS, Emmet
— (1967) *Anthology of concrete poetry*, New York, Something Else Press.
- ZÁRATE, Armando
— (1976) *Antes de la vanguardia*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso editor.

Y la luna deprimida solloza en todas las albas
Los cohetes lascivos besan el torso azul de Urania
Las miradas vírgenes averiguan el resorte luminoso de los astros
La cabellera del Zodiaco es un surtidor incendiario
Flechas dardos proyectiles voltigean nocturnamente
La noche agita sus fimbrias fosforescentes